



Università
Ca' Foscari
Venezia

Scuola Dottorale di Ateneo – Ca' Foscari Graduate School

Dottorato di ricerca in Lingue, Culture e Società moderne e Scienze del linguaggio

Ciclo XXVII

Anno di discussione : 2016

Modalités de la description du paysage dans le roman français

“au tournant des Lumières”

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA :

L-LIN/03 LETTERATURA FRANCESE

Tesi di Dottorato di Claudia Frasson

matricola 819842

Coordinatore del Dottorato

Prof. ssa Alessandra Giorgi

Tutore del Dottorando

Prof. Olivier Serge Bivort

INTRODUCTION

Un traité sur le *genre descriptif* formerait dans une poétique l'un des chapitres les plus intéressants, et peut-être l'un des plus essentiels. Ce n'est point ici le lieu d'en présenter même une esquisse, ni de s'engager dans des questions trop longues à éclaircir. Mais après avoir répondu rapidement à ceux qui veulent s'autoriser de l'exemple des anciens pour rejeter presque entièrement les descriptions, je me bornerai à quelques observations sur le style convenable dans la peinture des sites et de ces accidents de la nature, où, par des moyens généralement indépendants de l'homme et de son industrie, elle présente une expression sensible de l'harmonie générale qui est le lien des choses¹.

Dans un article publié en septembre 1811 dans *Le Mercure de France*, Senancour propose des réflexions sur la technique de la description qui témoignent de son adhésion à un nouveau courant littéraire : en prenant appui sur l'exemple des premières œuvres romantiques, il essaie, en effet, de prouver le bien-fondé de la pratique descriptive moderne. L'importance, nullement évidente à l'époque, que cet écrivain reconnaît au « genre descriptif » et sa tentative d'identifier les meilleurs instruments linguistiques pour traduire une inspiration nouvelle nous invitent à explorer à rebours le parcours qui aboutira à cette étape de l'histoire littéraire connue sous le nom de Romantisme. Tel « un miroir que l'on promène le long d'un chemin », notre enquête se propose d'offrir un examen exhaustif d'un itinéraire qui nous conduit au seuil d'une conception novatrice de la littérature et de ses instruments, parmi lesquels la description occupe une place considérable. Comme l'énonce notre titre, nous étudierons une typologie descriptive particulière, celle qui concerne la représentation du paysage à l'intérieur de la production narrative française entre les dernières décennies du XVIII^e siècle et les premières années du XIX^e siècle, et plus précisément de 1761 à 1804.

L'intérêt de ce projet naît en partie du petit nombre d'études et de sources critiques en la matière, et de l'ambition d'apporter une contribution à un domaine de recherche jusqu'ici partiellement exploré. L'attention de la critique pour le genre romanesque français de cette période reste limitée, en particulier en ce qui concerne la décennie qui suit la Révolution et ceci à cause de

¹ É. Pivert de Senancour, « Du style dans les descriptions » [1811], dans *Oberman* [1804], édition présentée et annotée par Jean Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, collection Folio classique, 1984, p. 501.

la persistance, dans l'historiographie littéraire, d'une série d'idées reçues qui ont exclu ou rejeté au second plan une partie de la production littéraire de l'époque. La plupart des critiques, en effet, tendent à privilégier les écrivains célèbres, laissant dans l'oubli de nombreux auteurs et des romans dignes d'attention. Ils représentent en revanche une ressource fondamentale pour élargir la connaissance de la période, car si les œuvres des grands auteurs, comme Chateaubriand ou Madame de Staël, « ont marqué leur temps et suscité un vif débat critique, elles sont loin de pouvoir rendre compte à elles seules de l'extraordinaire activité romanesque au tournant du siècle² ». Les nombreuses anthologies consacrées au genre romanesque du XVIII^e siècle, comme celles d'Henri Coulet et de Marcel Raimond³ pour ne citer que les deux plus importantes, ne réservent pas de traitement particulier à la période de transition entre les deux siècles, le plus souvent considérée comme point de départ d'une étude sur le Romantisme. Il est monnaie courante d'affirmer qu'on assiste, à la fin du XVIII^e siècle, à la stagnation du genre romanesque : si à partir des années 1760 jusqu'à la Révolution « les œuvres médiocres et ridicules » semblent avoir « pullulé plus qu'en aucun autre temps⁴ », les jugements généralement exprimés sur les œuvres écrites entre 1780 et 1810 ne sont pas plus flatteurs⁵.

En 1972 Angus Martin constatait qu'une « étude générale du roman entre 1789 et 1800 » n'avait « jamais été entreprise⁶ ». Or la critique semble avoir répondu en partie à cet appel depuis une vingtaine d'années et elle a essayé d'effacer les préjugés qui ont longtemps assombri les études sur ce domaine. Une vision différente de la question a commencé à s'imposer, à partir de la conviction, que nous partageons, selon laquelle la période comprise entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle est loin d'être un moment statique dans la littérature, en particulier dans la production narrative : ainsi si elle ne relève pas d'une coupure nette avec les formes et les techniques adoptées au long du XVIII^e siècle, on ne peut guère méconnaître l'incontestable

² S. Charles, « L'empire du roman (1795-1815) », dans J. C. Bonnet (éd.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 247.

³ H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Colin, 1967 ; M. Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Colin, 1967.

⁴ H. Coulet, *op. cit.*, p. 418.

⁵ Daniela Galligani affirme à ce propos : « la valutazione sul romanzo dell'epoca è nella maggior parte incerta, fluttuante, oscillante tra un giudizio positivo espresso da chi lo vede come il depositario e l'artefice di novità sul piano delle forme e dei contenuti e uno negativo, formulato da chi lo interpreta come la semplice continuazione della narrativa barocca » (D. Galligani, *Forme del romanzo in Francia tra Rivoluzione e Impero*, Bologna, Analisi, 1990, p. 21). Brigitte Louichon a également remarqué le défaut des études portant sur la période postrévolutionnaire, considérée comme « assez pauvre au regard du siècle des Lumières auquel elle fait suite et du Romantisme qu'elle précède. Elle est alors tenue, au mieux, comme une période de transition et, au pire, comme une époque de dégénérescence » (B. Louichon, *Romancières sentimentales : 1789-1825*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 7).

⁶ A. Martin, « Le Roman en France sous la Révolution : thèmes et tendances : 1789-1799 », *Studi francesi*, n° 16, 1972, p. 282.

prolifération de romans de toute espèce et le ferment qui anime le panorama littéraire à l'époque (quoique cela pourrait être parfois « synonyme de facilité⁷ »).

La rareté des sources critiques concernant la description dans le roman au tournant des Lumières, en particulier la sous-catégorie de la représentation paysagère, est d'autant plus remarquable que les études sur la description en tant que typologie textuelle sont, en revanche, très nombreuses et constituent une référence pour toute analyse systématique du genre dans ses aspects formels et stylistiques. Il faut d'abord signaler les travaux historiques et sémiotiques de Philippe Hamon, qui a examiné les signes démarcatifs de la description, son fonctionnement interne, les facteurs qui en assurent la cohésion et les modalités de son insertion dans des ensembles textuels plus vastes⁸. Y font suite ceux de Jean-Michel Adam, conjuguant l'histoire rhétorique de la description à une approche linguistique, fondée sur les invariants de cette séquence textuelle⁹. Mais si l'on prend en considération les études consacrées à un moment particulier de l'histoire de la description littéraire, la disproportion est évidente entre la quantité de travaux portant sur le roman réaliste et naturaliste du XIX^e siècle et la rareté de ceux qui ont été consacrés à la pratique descriptive dans le roman du XVIII^e siècle, longtemps délaissé par la critique qui semble avoir manifesté un désintérêt encore plus fort pour la fin de siècle. Font exception les études d'Henri Lafon sur la figuration de lieux et d'objets, proposant « à qui s'intéresse aux représentations fictionnelles de l'espace une précieuse cartographie¹⁰ » fondée sur un corpus de textes pour la plupart postérieurs à 1760¹¹, et le travail plus récent de Christof Schöch sur la « description double » dans le roman français des Lumières¹². L'un des aspects originaux de notre étude sera de combler, au moins en partie, cette lacune de la critique et de l'histoire littéraires, en procédant à une enquête qui permette de répertorier les occurrences descriptives dans la prose française entre les deux siècles et de dresser un inventaire raisonné de leurs traits sur les plans de la forme et du contenu.

⁷ L. Versini, « Le roman en 1778 », *Dix-huitième siècle*, n° 11, 1979, p. 43.

⁸ Parmi les ouvrages de Philippe Hamon nous citons notamment : « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n° 12, 1972 ; *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981 ; *La Description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.

⁹ Nous faisons référence aux œuvres suivantes : J. M. Adam, S. Durrer, « Les avatars rhétoriques d'une forme textuelle : le cas de la description », *Langue française*, n° 79, 1988 ; J. M. Adam, A. Petitjean, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989 ; J. M. Adam, *La Description*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1993.

¹⁰ J.-L. Haquette, « Espaces sensibles : réflexions sur les paysages dans les romans au XVIII^e siècle », dans *Espaces, objets du roman au XVIII^e siècle. Hommage à Henri Lafon*, édité par Jacques Berchtold, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 89.

¹¹ Les œuvres d'Henri Lafon que nous avons consultées sont les suivantes : « Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle », *Poétique*, n° 50, 1982 ; *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992 ; *Espaces romanesques du XVIII^e siècle : de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997.

¹² C. Schöch, *La Description double dans le roman français des Lumières (1760-1800)*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2012.

Un doute pourrait se présenter à l'esprit : comment motiver le choix d'une étude sur la description du paysage dans le roman à la fin du XVIII^e siècle qui ne répond pas seulement à une nécessité critique ? Pour comprendre l'intérêt et la valeur de la description romanesque à la charnière entre deux époques, il convient de jeter un regard sur le contexte littéraire qui la précède et qui la détermine. Si les travaux portant sur l'histoire de la description ont généralement négligé la période qui nous occupe, c'est en partie parce que « le roman du XVIII^e siècle a longtemps passé pour être peu descriptif », car « il y a en effet relativement peu de descriptions dans les romans entre 1730 et 1790¹³ ». Cette absence s'explique par une méfiance envers la description dont le code littéraire classique est à l'époque le principal responsable, suite aux prescriptions rhétoriques qui font autorité auprès des romanciers. Ces derniers ressentent un grand malaise à l'égard d'une pratique qui n'appartient pas facilement à l'horizon d'attente du roman et qui n'a pas cessé, même à l'époque moderne, d'être « l'objet de critiques virulentes de la part des écrivains et des rhétoriciens¹⁴ ». Les raisons de cette suspicion sont multiples, et vont de l'accusation de longueur excessive (la description est considérée comme une digression coupable d'ennuyer le lecteur et surtout d'interrompre la progression de la narration)¹⁵ à celle d'un manque de respect envers les bienséances, à cause de l'introduction de détails et d'objets « bas¹⁶ ». La description du paysage s'en ressent donc plus que tout autre typologie descriptive, et est tributaire des restrictions et des contraintes imposées par la tradition et par les règles classiques. La cause de ces limitations vis-à-vis de la nature extérieure et de sa mise en scène dans le roman est à rechercher dans un anthropocentrisme qui privilégie l'analyse psychologique de la nature de l'homme au détriment de la réalité physique qui l'entoure: la *res extensa* doit se mettre au service de la *res cogitans*, c'est-à-dire de l'individu, qui la rend vivante et animée.

Le discrédit qui pèse sur le XVIII^e siècle pour sa pauvreté descriptive semble donc avoir un fondement concret. Toutefois, cette position ne tient pas compte du renouveau de la pratique de la description dans le roman à partir des années 1760, quand le genre commence à progresser « jusqu'au moment où il ne s'agit plus de conquérir ou de défendre sa place, mais où l'écriture descriptive est en passe de devenir une partie intégrante et programmatique de l'écriture romanesque, au début du XIX^e siècle¹⁷ ». La véritable révolution s'accomplit grâce à la valorisation

¹³ H. Lafon, « Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle », cit., p. 303.

¹⁴ J.-M., Adam, *La Description*, cit., p. 5.

¹⁵ Cette opinion dérive essentiellement d'une réaction contre les romans de l'âge baroque, encombrés de descriptions nombreuses et très étendues.

¹⁶ Au XVII^e siècle les critiques les plus célèbres à la description viennent d'Antoine Arnauld et de Pierre Nicole (auteurs de *La Logique, ou L'Art de penser* publié en 1662) et de l'*Art Poétique* de Boileau de 1674. À l'époque qui nous concerne la nature imparfaite de la description est dénoncée dans l'article « Description » de l'*Encyclopédie* rédigé par Beauzée, Marmontel, l'abbé Mallet et le chevalier de Jaucourt.

¹⁷ C. Schöch, *op. cit.*, p. 17.

du paysage dans différents domaines artistiques et grâce à la redécouverte d'un sentiment de la nature qui entraînent des mutations significatives dans les descriptions topographiques, en particulier à l'intérieur du roman. Michel Collot a justement affirmé que « la prose a su relever le défi que le paysage romantique lançait à l'écriture mieux que la versification classique » et que « dans le dernier quart du XVIII^e siècle, c'est dans la prose que la poésie française a amorcé son renouveau et sa métamorphose. Et c'est le plus souvent dans les descriptions de paysage qu'elle s'est épanouie¹⁸ ». Vers la fin du siècle des Lumières, commence donc à se produire un véritable changement d'orientation qui provoque une augmentation quantitative des descriptions et une nouvelle manière de représenter la nature, anticipant l'avènement de la poétique romantique. On constate, plus précisément, que « la description a doublement modifié son statut : d'une part, elle tend à s'intégrer intimement à l'histoire du sujet, établissant un monde de correspondances entre l'être et les choses, de l'autre, elle élargit considérablement son répertoire d'éléments naturels susceptibles d'être représentés¹⁹ ». Nous essaierons de comprendre les facteurs qui ont contribué à engendrer cette transition vers des formules représentatives nouvelles, tout en examinant la façon dont ce passage s'est graduellement réalisé en parallèle avec la survivance de typologies stéréotypées appartenant à la tradition et par rapport à leur interférence avec les modèles plus modernes. Le principal motif d'intérêt de la description, à l'époque que nous avons choisie, consiste précisément dans la variété des approches du paysage : « agli estremi si pongono i paesaggi concepiti come mero sfondo, ripetitivi e di maniera, come scenari generici, ricorrenti e circoscritti, e quelli, invece, che sono l'occasione per una proiezione verso dimensioni infinite. Fra i due estremi, i paesaggi / stati d'animo²⁰ ».

Tout au long du XVIII^e siècle, le roman a été la cible d'âpres polémiques de la part des critiques qui ont contesté sa valeur pour les raisons les plus diverses : méprisé en tant que genre « roturier », exclu du domaine de la littérature officielle et canonique pour son manque de repères à l'intérieur d'une tradition prestigieuse, il a été accusé d'enfreindre la règle de la vraisemblance et condamné pour ce que les critiques considéraient comme un penchant à l'immoralité. Afin d'obtenir une reconnaissance par la république des Lettres, les écrivains ont entrepris une opération d'autolégitimation du roman, en utilisant différentes stratégies narratives : il va de soi qu'ils ont manifesté une tendance à limiter la description (considérée depuis toujours comme un morceau détaché et une digression étrangère au corpus narratif) qui pouvait gêner leurs efforts vers la reconnaissance du genre romanesque. Cette attitude a déterminé une acceptation partielle de la

¹⁸ M. Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005, p. 38.

¹⁹ L. Omacini, *Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Champion, 2003, p. 120.

²⁰ L. Sozzi, « Da Rousseau a Chateaubriand: metamorfosi del paesaggio? », dans *Metamorfosi dei Lumi 5. Il paesaggio*, édité par Simone Messina e Valeria Ramacciotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 169.

description dans le champ romanesque, se traduisant par un « jeu d'inclusion et de rejet » qui est « plus révélateur que le nombre ou l'“importance” des descriptions²¹ ». Un facteur capable de susciter notre curiosité vient du rapport qui se tisse entre la description et ce genre en mutation, à la recherche de son identité, et qui connaît un développement extraordinaire tout au cours du siècle pour atteindre son apogée à l'époque dont il sera question ici : le roman bénéficie alors de la liberté qui lui vient de l'absence d'un code qui le régleme, et tend même à surpasser les frontières imposées par les convenances, jusqu'à ce qu'il parvienne, autour de 1800, à s'affirmer comme un genre littéraire à part entière. Comme l'écrit Shelly Charles, c'est en effet une « période singulière durant laquelle le roman bâtit son ambition savante sur son succès populaire et, prisonnier des stéréotypes, cherche inlassablement des “combinaisons nouvelles”, expérimente les dosages et les formules²² ».

Prendre en compte un territoire aussi vaste que celui du roman français entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle requiert des précisions sur sa périodisation. Périodiser signifie tout d'abord choisir un critère et des éléments qui seront privilégiés en dépit d'autres. Périodisation rime avec segmentation : elle introduit des ruptures dans la continuité des mouvements littéraires, opérées à partir d'un critère temporel qui projette les catégories de l'histoire sociale (comme le concept de siècle ou de génération) sur la chronologie des faits littéraires. Mais d'autres types de segmentation se superposent à cette opération, comme l'espace, qui permet de distinguer des littératures nationales définies par des frontières géographiques et linguistiques, ou comme la notion de genre. Il s'agit en tout cas d'une opération axiologique qui présuppose une étude et un classement de l'histoire littéraire sur la base de valeurs et de critères liés à une conception de la littérature et à des finalités marqués par le moment historique qui les engendre. L'un des risques majeurs de la périodisation est de trancher nettement le fil qui unit les époques pour mettre en lumière les écarts. Lorsqu'il s'agit d'étudier des périodes de transition comme celle qui nous occupe ici cette démarche risque d'être imparfaite car le sens profond des époques de passage est à rechercher dans leur caractère hybride. L'emploi d'une expression comme « tournant des Lumières » ou d'une définition floue et anachronique comme « préromantisme » sont incomplètes, chacune à sa manière : elles définissent une période en faisant référence à ce qui la précède ou la suit mais ne prennent pas en compte sa nature intermédiaire, celle qui mêle les aspects différents de deux époques et de deux mouvements littéraires entre le XVIII^e et le XIX^e siècle. Malgré cela et pour une question de facilité, nous nous servons de l'expression « tournant des

²¹ H. Lafon, « Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle », cit., p. 303.

²² S. Charles, *op. cit.*, p. 248.

Lumières », tout en étant consciente des limitations de la périodisation et des découpages forcément conventionnels et arbitraires que cette opération comporte.

L'expression « tournant des Lumières » nécessite cependant d'être précisée du point de vue chronologique : les études les plus importantes considèrent que le « tournant » en question s'étend durant un demi-siècle, pendant les « cinquante années centrales, de part et d'autre du changement de siècle²³ », mais nous ne prendrons en considération que la première partie de cette fourchette chronologique. Notre domaine d'analyse commence en fait peu après la moitié du XVIII^e siècle, en plein « siècle des Lumières », si l'on accepte la chronologie historique communément répandue qui le fait débiter en 1715, au lendemain de la mort de Louis XIV, et le fait terminer en 1789, avec l'avènement de la Révolution. En réalité, ces limites ne sont pas clairement définies et ne correspondent pas à un découpage très net car la spécificité de la fin du siècle consiste dans le fait de représenter un moment de transition, parfois d'ambiguïté, ou même de crise, mais surtout d'être un creuset d'échanges entre l'ancien et le moderne et le lieu d'une rencontre entre la période philosophique et le mouvement romantique. Nous choisissons donc de maintenir le « tournant des Lumières » comme périodisation de référence, malgré la réduction opérée sur ses limites finales (notre arc chronologique ne prend en considération que les toutes premières années du XIX^e siècle, comme nous l'expliquerons par la suite), car notre but est d'examiner, à travers le traitement de la description paysagère, la manière dont les textes romanesques commencent à être le reflet de ce phénomène de transition.

Les dates que nous avons indiquées sont conventionnelles et nous les avons choisies pour leur valeur symbolique et par rapport à notre objectif : étudier une phase transitoire. Nous n'avons pas hésité à fixer le point de départ de notre chronologie à 1761, l'année de la publication de *La Nouvelle Héloïse*. Dans le roman français antérieur à ce livre capital, la place accordée à la représentation de la nature est négligeable et ne transmet pas de véritable sentiment (lequel s'exprime timidement, de façon vague et froide ou est totalement absent). C'est à Rousseau qu'on attribue le mérite d'avoir transformé ce point de vue : il n'est pas seulement responsable d'avoir contribué à répandre un nouveau goût pour le paysage, expression sincère d'un sentiment profond pour les beautés naturelles, mais il a également apporté des changements dans la représentation littéraire de ce thème, dans son traitement descriptif et dans son fonctionnement narratif. C'est dans l'œuvre de Rousseau que, pour la première fois, la nature joue un rôle de premier ordre, puisqu'elle

²³ M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 23. Six années avant la publication de l'ouvrage de Delon, en 1982, la revue *Dix-huitième siècle* publiait un numéro spécial intitulé « Au tournant des Lumières : 1780-1820 », qui plaçait la date de commencement de cette période une dizaine d'années plus tard. Plus récemment, en 2003, dans son étude sur le roman épistolaire français, Lucia Omacini déplace en avant les deux dates, initiale et finale, en faisant correspondre au tournant des Lumières un arc temporel de 40 ans environs, entre 1790 et 1830. Il s'agit en tout cas d'un moment historique circonscrit à la fin du XVIII^e siècle et aux premières années du siècle suivant, se prolongeant au moins jusqu'à 1815 et se terminant certainement avant 1830.

cesse d'être un décor fade et stéréotypé pour se rapprocher du paysage entendu comme état d'âme et d'une nature entendue comme prolongement et reflet de la subjectivité. On reconnaît également l'importance de *La Nouvelle Héloïse* dans certaines typologies de paysages, comme la campagne, le lac, le jardin anglais, et son rôle de pionnier est communément admis en ce qui concerne la représentation de la montagne. Bien que « l'on puisse titrer longtemps de leur poussière les romans parus après 1761 sans y rencontrer cette nature qui tient pourtant déjà une si large place dans la vie de ceux qui les lisent²⁴ » et que des répercussions plus concrètes de l'emprise rousseauiste sur la représentation paysagère soient plus évidentes dans le dernier tiers du siècle, il est indéniable que ce roman a marqué de son empreinte les générations futures, car, comme l'écrit Laurent Versini, après sa publication « presque aucun roman n'échappe à l'influence de l'*Héloïse* » et celle de son auteur « est évidemment omniprésente et multiforme²⁵ ».

Le terme final de notre chronologie paraissait moins aisé à fixer mais il était nécessaire de le reculer par rapport aux limites communément choisies pour définir le « tournant des Lumières ». Cette décision ne dépend pas exclusivement d'une question quantitative nous imposant de restreindre le nombre de textes de notre corpus, mais elle répond au fait que nous entendons examiner la manière dont se manifeste la transition vers une nouvelle approche du paysage au sein des formes descriptives, et non son épanouissement définitif dans l'esthétique romantique : c'est plus le parcours qui nous retient ici que son aboutissement. C'est pourquoi nous avons décidé de limiter notre enquête aux premières années du XIX^e siècle, pour ne pas y insérer des œuvres appartenant clairement au romantisme, romanesques ou non, comme *De l'Allemagne* de Mme de Staël, parue en 1810. En 1800, Mme de Staël se fait déjà le porte-voix d'un changement puisqu'elle constate qu'« un nouveau genre de poésie existe dans les ouvrages de prose [...] c'est l'observation de la nature dans ses rapports avec les sentiments qu'elle fait éprouver à l'homme²⁶ ». C'est déjà au début du siècle qu'apparaissent les œuvres représentatives de la première génération romantique, comme celles de Chateaubriand, qui ont largement contribué à l'épanouissement de ce courant.

Ces réflexions nous ont amené à choisir comme terme final de notre étude la date de 1804, correspondant à l'année de publication d'*Oberman* de Senancour, œuvre initialement passée inaperçue mais ensuite considérée comme l'un des « bréviaires du nouveau romantisme²⁷ ». Il faut reconnaître avec Monglond que, au moment où *Oberman* devenait un des manifestes du romantisme, « Senancour, vers 1820, dans une de ces crises où se manifeste l'inévitable conflit

²⁴ D. Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre* [1907], New York, Burt Franklin, 1971, p. 305.

²⁵ L. Versini, « Le roman en 1778 », cit., p. 42 et p. 48.

²⁶ Citée par M. Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, cit., p. 37-38.

²⁷ M. Raymond, « Entre la philosophie des Lumières et le romantisme : Senancour », *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, édité par Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1967, p.26.

entre les générations, semble rompre avec l'école nouvelle²⁸ » et que, comme le précise Pizzorusso, « resta da determinare la posizione di Senancour rispetto al cosiddetto Romanticismo Empire », car il faudrait se demander si « Senancour fu conscio di appartenervi²⁹ ». Il est cependant indéniable que cet auteur a joué un rôle avant-coureur et qu'il peut être rangé « à côté de Mme de Staël et de Chateaubriand ses contemporains, et à la suite de Rousseau, comme le précurseur le plus authentique » du mouvement romantique : cette « épithète alors à la mode depuis bientôt un quart de siècle, se charge sous sa plume d'un sens tout nouveau³⁰ » et « s'il existe un équivalent français du *Sturm und Drang*, c'est dans ses premiers livres qu'il faut l'aller chercher³¹ ». Si *Oberman* relève encore de l'esthétique littéraire du XVIII^e siècle et que son auteur se soit nourri de la pensée des Encyclopédistes et surtout de Rousseau, il peut être considéré comme son dernier disciple. Dans l'article de 1811, cité en exergue de notre introduction, Senancour prend ses distances avec son maître, à qui il reproche un manque d'exactitude dans ses descriptions de paysages, mettant ainsi en doute le modèle vénéré de *La Nouvelle Héloïse* pour élaborer une pratique descriptive qui se démarque des *topoi* et va vers une majeure précision scientifique. La place centrale accordée à la description du paysage dans *Oberman* suffirait à elle seule pour justifier ce choix en tant que texte conclusif de notre parabole, car ce roman inaugure une nouvelle ère de la représentation : « il n'y a pratiquement pas d'autre action, sinon celle qui suscite et rend vraisemblable la description » et il « s'agit uniquement de descriptions de l'inanimé, et d'autre part de descriptions symboliques³² ». En outre *Oberman* offre la meilleure mise en scène de montagne à l'intérieur d'un roman après l'exemple de Rousseau : si les lettres que Saint-Preux envoie du Valais ont contribué à la découverte de la montagne et à l'art de la décrire, toutefois ce thème nouveau ne réalise son plein épanouissement que dans l'œuvre de Senancour.

Le choix de 1804 ne dépend pas de la seule parution d'une œuvre significative comme celle d'*Oberman*, mais il dépend aussi d'un facteur historique ayant eu de grandes répercussions sur les Lettres françaises : le commencement du Premier Empire, pendant lequel le régime de Bonaparte agit comme un frein au libre développement de la création littéraire. Cette époque fut caractérisée en effet par le renforcement de la censure et la persécution de ceux qui ne manifestaient pas leur ralliement à la littérature officielle : celle-ci témoignait d'une régularisation de la culture et prônait le retour à l'orthodoxie des principes classiques. Étouffée par l'autoritarisme d'un gouvernement hostile aux valeurs culturelles provenant de l'étranger (car « Napoléon Ier, dont on connaît

²⁸ A. Monglond, *Le Journal intime d'Oberman*, Grenoble, Paris, Arthaud, 1947, p. 10-11.

²⁹ A. Pizzorusso, *Senancour. Formazione intima, situazione letteraria di un preromantico*, Messina, Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1950, p. 65.

³⁰ A. Monglond, *Le Journal intime d'Oberman*, cit., p. 11.

³¹ M. Raymond, « Entre la philosophie des Lumières et le romantisme : Senancour », cit., p. 32.

³² B. Didier, *Senancour romancier*, Paris, SEDES, 1985, p. 272-273.

l'engouement pour Werther, n'a pourtant pas favorisé le romantisme en tant que mouvement littéraire international³³ »), la littérature ne parvient pas à achever la révolution amorcée à l'époque préromantique : ce ne sera qu'après 1815 que les ferments couvés pendant longtemps pourront finalement s'épanouir dans l'époque nouvelle du romantisme.

Les limites que nous nous sommes données impliquent néanmoins un tri dans l'énorme quantité de romans publiés pendant cette période. Pour retracer toutes les occurrences descriptives concernant le paysage à l'intérieur d'une production en grande partie méconnue aujourd'hui et partiellement inexplorée, nous avons opéré une sélection initiale par sous-genres romanesques, afin d'identifier un premier ensemble de textes qui pouvaient potentiellement contenir des descriptions et qui auraient pu former notre corpus. Cette distinction entre les nombreuses variantes romanesques se justifie par la souplesse et la liberté données au roman du XVIII^e siècle par l'absence de règles et de traditions, celui-ci se confondant avec d'autres genres et ayant la possibilité « d'être infiniment varié de longueur, de cadre, de forme, d'essayer sans cesse des sujets ou des tons nouveaux³⁴ ». Nous avons donc porté notre attention sur les typologies de textes qui pouvaient théoriquement contenir des descriptions, en tenant compte des différences d'une catégorie à l'autre.

Les œuvres contenant le récit d'un voyage ou d'un déplacement, plus ou moins lointain, étaient susceptibles de fournir plus facilement le prétexte à une représentation de la nature et de lieux qui se présentent comme de nouvelles réalités aux yeux des personnages qui les découvrent pour la première fois. Cette observation nous avait initialement conduits à prendre en considération des romans que l'on pourrait qualifier de « géographiques », c'est-à-dire des récits de voyage fictifs, en particulier ceux qui amènent les personnages loin de l'Europe, dans d'autres continents ou dans des îles océaniques. Nous avons aussi pris en considération les œuvres qui se développent dans un milieu exotique sans que cela soit nécessairement précédé par le récit d'un itinéraire. Nous avons supposé que les vrais récits de voyage étaient à même de constituer un modèle pour les romans quant à la représentation du paysage, car, « loin de se limiter à une simple fonction ornementale, comme c'est le plus souvent le cas dans le récit de fiction qui à la limite peut se passer d'elle, la description y joue un rôle de premier plan³⁵ ». Il est vrai que les voyages ont contribué à répandre un goût général pour l'exotisme et même à renouveler l'art de la description : vers la fin du XVIII^e siècle, l'exotisme philosophique (intéressé par les mœurs étrangères, par la comparaison entre le sauvage et le civilisé et peu soucieux de représenter le milieu des contrées lointaines dans sa

³³ F. Jost, *Essais de littérature comparée*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1964-1969, p. 222.

³⁴ P. Van Tieghem, « La sensibilité et la passion dans le roman européen au XVIII^e siècle », *Revue de Littérature comparée*, n° 6, 1926, p. 428.

³⁵ R. Le Huenen, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », *Littérales*, vol. 7, 1990, p. 19.

spécificité) laissera un espace de plus en plus grand « à un exotisme pittoresque et sentimental, quand Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre auront montré, aux savants comme aux poètes, que la nature n'est pas un simple décor, et qu'elle peut être aimée pour elle-même³⁶ ». Il faudra pourtant attendre le XIX^e siècle pour qu'un véritable exotisme se mette en place car « les romanciers du XVIII^e siècle ne peuvent égaler en intensité les tableaux "exotiques" que nous ont laissés les romantiques³⁷ ».

Or les romans de notre période n'entraînent pas forcément de description des lieux, souvent brièvement mentionnés, malgré de longues pérégrinations ou des décors situés à l'autre bout du monde. Au contraire, le déplacement circonscrit à un cadre restreint (coïncidant avec une zone du territoire français ou, tout au plus, européen) ou le choix de situer l'action narrative dans un contexte proche de l'auteur et de ses lecteurs semble représenter une condition favorable à un développement plus accentué de la description paysagère. Par conséquent nous avons décidé d'exclure de notre corpus les romans « exotiques » : premièrement parce que les textes examinés n'étaient pas suffisamment nombreux et significatifs pour servir à notre propos (étudier l'évolution de la description entre les deux siècles), deuxièmement parce que l'étude d'une nouvelle catégorie de paysage littéraire comme celle du paysage exotique demanderait un traitement à part particulièrement ample³⁸. Nous avons cependant inséré dans notre corpus certains textes présentant un décor exotique lorsqu'ils contiennent des exemples d'autres typologies de paysages qui nous intéressent.

La plupart des romans de notre corpus pourraient être inclus dans le sous-genre du « roman sentimental », qui connaît son âge d'or au XVIII^e siècle, a son principal modèle de référence dans *La Nouvelle Héloïse* et continue à proliférer jusqu'au XIX^e siècle. L'étiquette attribuée à cette typologie romanesque est certes un peu vague car la sensibilité et l'effusion sentimentale dans ses multiples déclinaisons envahissent littéralement une bonne partie de la production narrative de l'époque. Cette expression peut en effet s'appliquer de façon approximative à un grand nombre de romans, comme le souligne Henri Coulet : « sous cette dénomination, nous rangeons assez arbitrairement des romans qui diffèrent par le sujet et par la forme, mais qui ont pour objet la peinture et l'analyse des sentiments plutôt que la description des mœurs et de la société³⁹ ». Malgré la tendance de ce genre à la répétition d'épisodes stéréotypés, qui nivèlent souvent les différences

³⁶ Y. Marcil, *La Fureur des voyages. Les récits de voyage dans la presse périodique (1750-1789)*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 268.

³⁷ F. Barguillet, *Le Roman au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1981, p. 86.

³⁸ Ce type d'étude impliquerait des parcours de réflexion multiples, qui amènent directement à la période romantique (donc au-delà de notre arc chronologique), pendant laquelle le paysage exotique connaît son véritable essor. Ces parcours demanderaient aussi de s'interroger sur le rôle de la littérature utopique qui se base sur l'intérêt pour les scénarios exotiques, tout en s'éloignant de la représentation réaliste du paysage et donc de nos intérêts.

³⁹ H. Coulet, *op. cit.*, p. 378.

entre les romans et à les assimiler les uns aux autres, le rôle central du sentiment (au-delà des excès conduisant à sa déformation en fausse sensiblerie et à une dégénération dans le sentimentalisme le plus banal, ce qui détermine le jugement souvent péjoratif de la critique) peut constituer la clé de voûte d'un changement dans le traitement du paysage. Ce dernier n'est souvent qu'un vague décor mais dans d'autres cas plus significatifs, il paraît subir une évolution et certains romans suscitent notre intérêt, « d'abord par le développement de l'analyse, par l'expression de l'intériorité mais aussi par l'importance qu'y prend la description de la nature, confidente reflet d'un état d'âme⁴⁰ ».

Vers la fin du siècle, la fiction sentimentale semble manifester une nécessité de rendre compte d'émotions violentes et d'adopter des tonalités plus pathétiques et plus sombres qui ouvrent le domaine romanesque de la sensibilité à l'influence de l'univers gothique. Ce mélange de genres n'est pas le seul facteur qui suscite notre intérêt pour le roman noir ou gothique, lequel se fait aussi le porte-voix d'une révolution esthétique : le cadre ténébreux qui préside à tant d'épisodes témoigne en effet d'un goût pour une nature sauvage, représentée essentiellement par un décor de montagne, ce qui rattache cette typologie de roman à la mise en scène du sublime, tel qu'il a été défini par Burke⁴¹. Le gothique contribue à répandre une fascination pour des éléments architecturaux ou paysagers qui suggèrent la verticalité et à promouvoir des principes d'asymétrie et d'irrégularité qu'on retrouve également, à la même époque, dans la conception des jardins anglais. Les monuments en ruine peuplent aussi bien ces jardins que les pages des fictions gothiques et deviennent le symbole du goût esthétique fin de siècle, que cette mode romanesque venue d'outre-Manche reflète et alimente avec ses décors. Sur la base du même critère nous avons opéré un choix supplémentaire à l'intérieur de ce sous-genre, en décidant de ne pas prendre en considération les romans dont l'action se situe dans une époque reculée du passé ni ceux qui sont caractérisés par la prédominance de l'élément fantastique, surnaturel ou merveilleux : notre intérêt se porte vers d'autres types d'œuvres reflétant la réalité contemporaine à travers la figuration du paysage, tel qu'il peut apparaître aux personnages qui représentent la pensée esthétique de leur époque.

Il nous reste à préciser le terme central de notre titre. Il n'est oiseux de se pencher sur le sens que le mot «paysage» recouvre et de s'interroger sur la "portion" de réel que les descriptions des romans sont censées reproduire. Notre intérêt initial se concentrant sur la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la première source à consulter pour comprendre le sens du mot «paysage» est l'*Encyclopédie*. Celle-ci nous livre néanmoins une définition incomplète du terme, qui limite la

⁴⁰ B. Didier, *Le Roman français au XVIII^e siècle*, Paris, Ellipses, 1998, p. 49.

⁴¹ Le philosophe irlandais Edmund Burke expose ses réflexions esthétiques sur les concepts de beau et de sublime dans son ouvrage intitulé *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau)*, publié en 1757.

portée du concept : l'article rédigé par le chevalier de Jaucourt n'envisage pas d'autre définition que celle qui est relative au paysage en tant que « genre de peinture qui représente les campagnes & les objets qui s'y rencontrent ». L'auteur ne prend en considération que le terme de peinture, désignant la figuration d'un site généralement champêtre (et ensuite le tableau lui-même), mais ne rend pas compte de la valeur assumée par le mot « paysage » dès la fin du XVI^e siècle, quand le terme commence à assumer l'acception qui est la plus commune aujourd'hui, celle qui voit dans le paysage « la vue d'ensemble d'une étendue géographique ou partie d'un pays que le regard d'un observateur peut embrasser d'un seul coup d'œil ». Selon le *Robert historique de la langue française* « paysage » dérive de « pays » avec le suffixe -age à partir de 1549. Dès le XVI^e siècle (1556) le mot désigne par métonymie l'ensemble du pays et avant la fin du siècle (1573) il désigne déjà couramment l'étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble. À l'époque qui nous concerne, le Dictionnaire de l'Académie française de 1762, le Dictionnaire de Trévoux de 1771 et le Dictionnaire critique de la langue française de Féraud de 1787-1788 donnent comme première définition du paysage celle d'une « étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect ». Dans ces trois ouvrages, la deuxième signification du terme est celle de « tableau qui représente un paysage ». Le Dictionnaire de Trévoux ajoute une précision ultérieure à cette dernière acception, indiquant la campagne en tant que sujet privilégié par la peinture de paysage : « paysage, se dit aussi des tableaux où sont représentés des *paysages*, c'est-à-dire, des campagnes avec les objets que s'y rencontrent ». Le *Manuel Lexique, ou Dictionnaire portatif des mots françois dont la Signification n'est pas familière à tout le monde*, rédigé par Antoine Prévost d'Exiles et Duboille en 1788, reprend cette acception en voyant dans le mot « paysage » le « nom qu'on donne à un tableau qui représente des vues champêtres, c'est-à-dire des Champs, des Bois, des Prairies, & tous les agréments naturels dont elles peuvent être accompagnées ».

Malgré l'association, très tôt advenue, du sens figuré et du sens propre, entre l'emploi du mot « paysage » pour indiquer un tableau ou un dessin et un paysage réel, à savoir une portion d'espace environnant dont on a une perception esthétique unitaire, il convient de revenir à l'origine étymologique du terme et à sa valeur sémantique initiale, procédant exclusivement de la peinture. Sans nous étendre sur l'histoire bien connue de la naissance du paysage, il n'est pas superflu de rappeler que ce mot est une invention picturale et qu'il fait son apparition à la Renaissance, au milieu du XVI^e siècle, où il a d'abord été employé pour indiquer un tableau paysager, et pour renvoyer « à la représentation elle-même, c'est-à-dire à l'image du paysage⁴² », avant de faire référence à l'objet peint. L'évolution sémantique du terme coïncide avec l'autonomie progressive

⁴² S. Briffaud, « De l'«invention» du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe », *Comparison. An International Journal of Comparative Literature*, t. II, 1998, p. 43.

du paysage dans la peinture européenne, en premier lieu dans l'école flamande: si le décor a pu « prendre de plus en plus de place, au point d'éclipser parfois la scène ou les figures auxquelles il est censé servir de fond⁴³ », cette révolution s'est amorcée « au moment où le tableau devient “une fenêtre ouverte” sur un monde en trois dimensions, organisé et hiérarchisé par la perspective géométrique⁴⁴ ». Dès son origine, le concept possède cette dimension esthétique très marquée qui rattache la culture du paysage davantage à l'image peinte qu'à la représentation textuelle et qui impose un schème de vision de la nature, destiné à influencer durablement, non seulement l'appréhension phénoménologique du paysage, mais aussi sa mise en scène littéraire, à savoir le paysage écrit. L'idée d'un pouvoir de médiation exercé par la peinture dans le développement de la conscience paysagère occidentale a été formulée par Alain Roger par le concept d'« artialisation », exprimant « la transformation, par l'intermédiaire de la référence artistique, du pays vécu ou traversé en paysage contemplé et ressenti⁴⁵ ».

Ce n'est pas un hasard si ce phénomène semble se manifester de manière évidente pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, à un moment crucial de l'évolution de la culture paysagère en Europe et de l'épanouissement de la notion moderne de paysage, entendu comme « triomphe de la visualisation d'un fragment de la nature pour lui-même⁴⁶ ». Nous ne pouvons certes pas affirmer que l'influence du modèle pictural sur la littérature soit une nouveauté de cette époque, puisque les rapprochements entre les arts (l'idée d'un principe commun fondé sur l'imitation de la nature et l'immédiateté de la vision picturale prise comme modèle par un paysage écrit qui se veut un équivalent verbal de l'image peinte) remontent à la formulation de l'*ut pictura pæsis* horatien, encore très en vogue au XVIII^e siècle. Mais sans vouloir entrer dans le détail de questions qui seront traitées de manière plus approfondie par la suite, il suffit de rappeler que cet héritage classique a été repris et renouvelé à l'époque qui nous concerne ici, c'est-à-dire quand « on commence à concevoir que la poésie ou la description poétique peut reproduire, avec ses propres moyens d'expression, non pas littéralement les couleurs et les lignes, mais l'énergie et l'effet esthétique de la peinture⁴⁷ ». C'est surtout l'esthétique du pittoresque qui exprime cette recherche de l'effet visuel, pictural, à l'intérieur de l'écriture descriptive, et qui fait émerger l'importance du modèle artistique dans la relation au paysage : ce concept, inaugurant une nouvelle attitude qui consent de saisir les qualités visuelles d'un décor naturel et la manière par laquelle un peintre jugerait digne de le représenter,

⁴³ M. Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, cit., p. 12.

⁴⁴ S. Briffaud, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 38. Alain Roger explique son concept d'artialisation dans l'ouvrage intitulé *Court traité du paysage*, publié en 1997.

⁴⁶ C. Raffestin, « Les paradoxes du paysage », *Comparison. An International Journal of Comparative Literature*, t. II, 1998, p. 110.

⁴⁷ C. Schöch, *op. cit.*, p. 232.

constitue précisément « la consécration de la peinture comme intermédiaire entre le spectateur et le paysage et comme foyer de l'émotion paysagère⁴⁸ ».

À partir d'une simple question (qu'est-ce qu'il faut s'attendre à trouver concrètement dans un roman lorsqu'on y cherche des descriptions de paysages?), nous avons constaté le poids prépondérant de l'ascendant pictural sur la représentation littéraire de la nature qui nous obligera à consacrer une partie de notre attention aux rapports entre les arts, spécialement en raison du fait qu'à cette époque « the relation of all the arts to one another, through the pictorial appreciation of nature, was so close that poetry, painting, gardening, architecture, and the art of travel may be said to have been fused into the single "art of landscape"⁴⁹ ». Sur le plan formel, la peinture met à la disposition de la littérature un modèle de langage et un répertoire de termes techniques, mais son influence est également visible dans le contenu des descriptions, à savoir dans la typologie des paysages représentés, qui semblent souvent mettre en scène les sujets mêmes des tableaux. Les romans semblent encore garantir leur fidélité, en cette seconde moitié du XVIII^e siècle, au paysage défini par Jaucourt comme un genre pictural se proposant de représenter, nous le répétons, « les campagnes & les objets qui s'y rencontrent », et dans lequel on peut distinguer deux styles principaux, le « style héroïque » et le « style pastoral », le décor champêtre étant le plus fréquent dans les textes romanesques. Cela ne veut pas dire toutefois qu'il occupe à lui seul le devant de la scène, comme le démontre la découverte esthétique de la montagne ou de la mer qui reformulent le concept de paysage et commencent à s'imposer dans la représentation littéraire dans les dernières décennies du XVIII^e siècle.

La souveraineté détenue par la peinture en tant que modèle d'appréhension et de représentation du paysage a certainement contribué à établir un primat conféré à la vue dans l'expérience et l'esthétique paysagères. La primauté de la vue est d'autant plus accentuée au XVIII^e siècle que la littérature ne ressent pas uniquement la fascination de l'exemple pictural mais subit également l'influence de l'observation scientifique, développée par les sciences naturelles en pleine essor, et celle d'un esprit de connaissance qui promeut le visible comme instrument indispensable dans la découverte et l'analyse du réel. Suite à cette hégémonie du regard, les descriptions dans les romans offrent essentiellement un contenu visuel ; toutefois, les résultats obtenus par Senancour ou Chateaubriand dans l'évocation des impressions auditives et olfactives suscitées par la nature nous invitent à ne pas méconnaître le rôle joué par les autres sens dans la perception du paysage. C'est pourquoi, dans notre compilation des occurrences descriptives, nous avons considéré également les passages qui font allusion à une qualité sensorielle du paysage, au-delà de son aspect visible. La

⁴⁸ S. Briffaud, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁹ C. Hussey, *The Picturesque : Studies in a Point of View*, London, New York, G.P. Putnam's Sons, 1927, p. 17.

primauté de la vue n'exclut pas les autres sens dans la création de l'effet paysager, surtout quand il s'agit de représentations littéraires qui peuvent, plus facilement que les arts exclusivement visuels comme la peinture, suggérer des dimensions du paysage non perceptibles par le regard. La composante de la perception subjective qui entre en jeu dans la relation entre l'homme et la nature (et qui est de plus en plus évidente dans les paysages écrits à l'époque qui nous concerne ici) nous rappelle en effet que « le paysage ne saurait se réduire à un pur spectacle. Il s'offre également aux autres sens, et concerne le sujet tout entier, corps et âme. Il ne se donne pas seulement à voir, mais à sentir et à ressentir. [...] Toutes ces sensations communiquent entre elles par synesthésie et suscitent des émotions, éveillent des sentiments et réveillent des souvenirs⁵⁰ ».

Ces considérations nous permettent de comprendre le caractère construit ou composé du paysage, dans le sens où il ne peut exister, faire sens et se donner à voir comme ensemble unitaire qu'à travers une opération préalable de sélection et de fragmentation, au sein d'un espace plus étendu, relevant de l'intentionnalité et du point de vue d'un sujet individuel. Nous ne faisons pas référence ici aux émotions et aux sentiments variés qu'un paysage peut susciter mais plutôt à la nécessité d'un sujet qui le circonscrit avec son regard. Au moment où se réalise la transposition d'un espace naturel sous forme de représentation littéraire, la présence individuelle indispensable à la mise en forme du paysage se manifeste de façon plus évidente lorsque la description est prise en charge par une voix qui raconte à la première personne une expérience de vision d'un paysage. En fait, nous pouvons constater que le découpage opéré dans le champ du visible, lorsque un roman nous présente ce que l'on peut appeler un « paysage », présuppose une individualité, un regard renvoyant à un sujet qui est indirectement responsable de cette sélection visuelle, même quand il y a une voix extra-diégétique qui narre ou que la représentation est conduite d'une manière neutre et objective.

Si la description d'un paysage apparaît au cours d'une histoire, c'est parce que celui-ci est né de la rencontre entre un lieu et un personnage à un moment déterminé et que rien ne peut effacer cette composante subjective nécessaire et préalable. Ces propriétés inhérentes et sous-jacentes à tout paysage que sont la référence à un sujet-spectateur et les limitations imposées par les bornes du champ visuel ou de l'horizon, nous ont amené à exclure de notre champ d'analyse des passages descriptifs assez fréquents dans les romans mais qui ne concernent pas à proprement parler des paysages. Les textes nous offrent souvent des descriptions d'amples portions de territoire, trop vastes pour être embrassés d'un seul coup d'œil, et possédant un caractère plus scientifique ou géographique que littéraire. Ces passages qui décrivent les conditions climatiques d'un lieu, les propriétés et la conformation du sol ou les éléments qui composent la végétation, pourraient être

⁵⁰ M. Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, cit., p. 14.

catalogués comme des descriptions d'un environnement mais ne peuvent certainement pas constituer des paysages au sens propre. L'attention portée à la représentation littéraire de la nature a déterminé notre préférence pour le terme « paysage » au détriment de l'expression « description topographique » car cet adjectif, malgré son emploi qui indique, comme le suggère l'étymologie, la description d'un lieu, peut facilement donner lieu à une autre signification, relative à un aspect des sciences géographiques, donc à une modalité représentative de la nature étrangère à nos intérêts. Bien que l'on puisse ignorer cette acception du terme et ne prendre en considération que son usage en rhétorique, celui-ci résulterait quand même inapproprié pour identifier le sujet de notre étude à cause de sa genericité. Si l'on prend par exemple la définition donnée par Fontanier en 1821 dans son *Traité général des figures du discours autres que les Tropes*, la topographie indiquerait un type de description ayant « pour objet un lieu quelconque, tel un vallon, une montagne, une plaine, un village, une maison, un temple, une grotte, un jardin, un verger, une forêt, etc. ». À l'intérieur de cette liste se trouve incluse la ville, un élément dont nous ne tiendront pas compte puisque nous identifions le paysage avec une réalité non-urbaine, conformément à l'origine étymologique du terme français, qui semble partager le même trait sémantique avec ses équivalents anglais (*landscape*) et allemand (*landschaft*). Dans les trois cas le mot implique « des connotations plus ou moins marquées de ruralité et de terroir, de sorte que le “paysage urbain”, antinomique dans les termes, sera une invention beaucoup plus tardive encore (XIX^e siècle)⁵¹ ».

En passant de la théorie à l'analyse, nous avons divisé les passages descriptifs de notre corpus en trois grandes typologies, à savoir la montagne, la campagne et le jardin. Par la quantité d'images que peuvent susciter ces trois mots et par l'ampleur de sens qu'ils peuvent recouvrir, nous ne les considérons pas à proprement parler comme des paysages : ce sont plutôt des milieux géographiques ou des terrains aménagés par l'homme (dans le cas du jardin), bref des espaces plus ou moins vastes qui offrent la possibilité de jouir de plusieurs perspectives et d'admirer plusieurs vues de paysages. Nous adoptons donc la notion de paysage comme portion d'un territoire (qui peut être de montagne, de campagne ou un jardin) qui s'offre à la vue d'un spectateur. L'opération de découpage faite par la vue est préliminaire à toute perception du paysage, car il n'y a pas de paysage sans un regard qui le circonscrit. La décision de concentrer nos efforts interprétatifs sur les trois décors naturels nommés ci-dessus ne dépend pas exclusivement de la nécessité de circonscire un sujet aux horizons potentiellement illimités. Au cours de notre étude, nous avons vérifié que ces typologies permettent d'y ranger presque toutes les occurrences du corpus et que leur importance est déterminée autant par la fréquence et la quantité de leurs apparitions que par le rôle qu'elles jouent dans la caractérisation et dans l'évolution de la description à l'époque. Notre travail est donc

⁵¹ Ch. Avocat, « Approche du paysage », *Revue de géographie de Lyon*, vol. 57, n° 4, 1982, p. 334.

divisé en trois parties et organisé selon un critère thématique qui s'appuie sur l'examen de fragments textuels, rassemblés sur la base du type de paysage qu'ils évoquent. Notre but n'est pas d'étudier des œuvres dans leur totalité mais d'identifier des tendances, des récurrences, des procédés habituels ou, au contraire, des exceptions et des innovations dans la description, qui permettent d'avoir une vue d'ensemble de la production narrative de cette époque. L'ordonnancement thématique de nos analyses dépend aussi en moindre partie de l'hétérogénéité du décor qui caractérise certains romans du corpus, dans lesquels il est possible de rencontrer la description de plusieurs typologies de paysage. Enfin, une étude « monographique » pourrait être justifiée dans le cas des romanciers les plus importants qui se distinguent par la place accordée à la représentation de la nature dans leurs œuvres. Ce type d'analyse serait moins utile par rapport aux finalités que nous nous proposons si elle était appliquée à des auteurs mineurs, dont nous intéressent uniquement le traitement, parfois banal, qu'ils réservent à la description et la place, souvent exiguë, qu'ils lui concèdent.

Nous avons adopté une méthode uniforme dans les trois chapitres : la mise en contexte des extraits textuels, qui passe par une réflexion ample sur les phénomènes littéraires, artistiques et esthétiques mais aussi sur les mœurs et les modes (comme l'intérêt pour la montagne suscité par les relations de voyage ou la vogue des citadins pour les maisons de campagne), constitue une démarche importante pour voir à quel point la représentation du paysage est un reflet fidèle des goûts d'une certaine époque. L'analyse des textes nous a permis de vérifier le niveau d'adéquation de la prose romanesque aux phénomènes culturels et la capacité de la description de traduire des intérêts extra-littéraires. Notre examen a mis en lumière l'existence de caractéristiques constantes qui révèlent souvent une opposition entre la forme et le contenu des descriptions et reflètent une tendance générale des romanciers à respecter les conventions stylistiques, en contraste avec le type de paysage représenté (ce qui est évident surtout dans le cas de la montagne) et avec les émotions qu'il suscite. Ces rapports dialectiques sont le signe d'une époque et d'une littérature de transition où la représentation de la nature est, elle aussi, un lieu de passage entre la tradition de la description ornementale et la nouveauté de la description expressive : son trait distinctif réside dans l'écart entre les deux.

Après avoir exposé les grandes lignes de notre étude, il nous reste à préciser les critères que nous avons adoptés dans l'établissement du corpus et les instruments qui nous ont servi pour atteindre ce but. Nous avons d'abord identifié des points de référence obligatoires, à savoir des œuvres auxquelles la critique confère unanimement le titre d'exemples dans la description du paysage, tant parce qu'elles présentent un écart par rapport aux pratiques littéraires habituelles, que pour leur contenu innovateur qui en fait des modèles à imiter : *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau,

Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre, et *Oberman* de Senancour. Notre intention a été d'étendre notre corpus (dans les limites que nous nous sommes donné) à une série de textes, certainement moins connus, afin d'étudier le développement de la description du paysage en dehors de ces exemples illustres et, éventuellement, en référence à ces derniers. La constitution d'un corpus sur la base presque exclusive d'œuvres mineures devrait nous permettre de mesurer le degré d'originalité des romans, de démarquer les modèles des imitations, de faire la part des choses entre tradition et innovation.

Cette démarche transversale nécessite une réflexion sur la notion de « mineur ». L'histoire de la réception critique des œuvres peut être comparée à un long chemin qui est le résultat d'un double processus : d'un côté, la consécration et la conservation de certaines œuvres qui deviennent des œuvres canoniques et enrichissent et grossissent le cours principal de la littérature, de l'autre le rejet d'œuvres considérées comme « mineures » dans les marges obscures de la mémoire. Cette division, aussi arbitraire que la périodisation, montre que la partie de la littérature qui devient objet d'analyse et matériau d'étude dans les manuels n'est pas un ensemble figé *a priori* mais un réservoir façonné *a posteriori* selon des critères d'évaluation discutables car ils dépassent souvent les œuvres et le contexte de leur réception : « l'objet nommé "littérature" n'est pas une donnée culturelle neutre, mais le résultat d'une tradition fabriquée et transmise au sein d'un ensemble beaucoup plus vaste. Bien sûr, la difficulté tient à ce que cette tradition finit par occuper entièrement notre vision. L'histoire littéraire n'est pas seulement un discours rétrospectif appliqué à un corpus d'œuvres préexistantes, appartenant déjà à la sphère de la littérature. Elle est *ce qui les constitue en littérature*, en les traitant comme des objets de mémoire et de transition⁵² ». Par rapport à la production effective d'une époque, l'histoire de la réception se concentre donc sur un nombre restreint de textes et d'auteurs comme si c'était, selon la définition d'Antoine Compagnon, une « histoire des cimes », procédant « de sommet en sommet⁵³ ».

Une œuvre ou un auteur sont considérés comme « mineurs » lorsqu'ils constituent un écart par rapport à une norme représentée par un auteur « majeur » mais la notion d'écart est elle-même problématique car elle peut recouvrir une multiplicité de significations et de valeurs, donc la marginalisation esthétique est la plus courante. Un texte peut être catégorisé comme « mineur » parce qu'il ne répond pas aux contraintes rhétoriques du genre auquel il est censé appartenir ou parce qu'il est inachevé. Mais il peut aussi être affublé de l'étiquette de « mineur » par son manque d'originalité et par sa conformité aux règles traditionnelles ou par son étrangeté. Les œuvres de

⁵² P. A. Claudel, « Les grands auteurs...et les autres. Histoire littéraire et problématique du reliquat », dans O. S. Amedegnato, S. Gbanou, M. Ngalasso-Mwatha (éd.), *Légitimité, légitimation*, Actes du Colloque « Légitimité et légitimation » organisé par l'Université de Calgary, Canada, les 4 et 5 mai 2009, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, collection « Études africaines et créoles », 2011, p. 109-126.

⁵³ A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 90.

notre corpus sont des exemples de littérature secondaire parce qu'elles se démarquent difficilement des contraintes académiques ou parce qu'elles n'arrivent pas à se distinguer et à affirmer leur originalité. Pourtant, il faut toujours tenir compte du fait que nos jugements dépendent d'une vision contemporaine de la littérature et qu'ils ne correspondent pas toujours à la renommée réelle des œuvres à l'époque de leur parution : cette observation est confirmée par la présence dans notre corpus d'auteurs qui étaient considérés comme des romanciers à succès, comme par exemple Ducray-Duminil, dont les romans connurent plusieurs éditions. De plus, l'époque que nous avons choisie est considérée comme un grand réservoir de *minores* parce qu'elle correspond à un moment historique fort où la production littéraire, selon une opinion très répandue, est momentanément mise entre parenthèse, incapable de produire de grandes œuvres.

Notre recherche se fonde en particulier sur des romans « mineurs » parce que c'est dans les textes les moins célèbres aujourd'hui qu'il est possible de retracer des exemples capables d'illustrer non seulement les goûts et les tendances d'une période déterminée mais aussi la transition d'une époque littéraire à une autre. Et cette transition, nous le verrons, présente, dans la plupart des œuvres considérées, des solutions hybrides, des résultats parfois incertains, hésitants, à l'intérieur d'un panorama éclairé par des exemples solitaires souvent difficiles à égaler. L'étude des mineurs apparaît également comme un terrain fécond pour analyser la consolidation ou l'évolution des *topoi* narratifs et des clichés de style qui jouent un rôle fondamental dans la caractérisation de la description à l'époque. Ce questionnement sur la survivance et sur le renouvellement des *topoi* nous amènera à examiner en particulier la présence dans notre corpus des catégories du *locus amœnus* et du *locus horribilis*.

Afin de favoriser le classement des textes sélectionnés, nous avons procédé à leur répartition ultérieure en deux ensembles, sur la base du rôle plus ou moins considérable que la description y exerce. Le principe quantitatif a certainement été pris en considération dans la composition du corpus principal mais ne constitue pas le critère qui a déterminé le choix des textes : ceux-ci ont été pris en compte, non seulement par rapport à la longueur des passages descriptifs qui s'y trouvent, mais aussi par rapport aux modalités représentatives qu'ils mettent en œuvre, de sorte que plusieurs romans, malgré l'espace exigü qu'ils concèdent à la description, sont entrés dans ce premier ensemble parce qu'ils contiennent des passages significatifs. D'autres romans ont été regroupés dans un corpus secondaire par rapport à la place marginale occupée par la description mais qui peuvent illustrer la dialectique entre tradition et innovation, caractéristique de la pratique descriptive d'une époque de transition. Il faut pourtant préciser que cette division interne du corpus ne répond qu'à une exigence d'ordre pratique et qu'elle n'a pas exercé d'influence décisive sur

l'organisation de l'analyse et sur la structuration des chapitres qui, comme nous l'avons expliqué, correspondent à l'utilisation d'un critère thématique.

La prise en compte d'une production littéraire mineure, en grande partie méconnue aujourd'hui par le public et par les études critiques et la recherche des passages descriptifs n'aurait pas été possible sans le recours aux bibliographies, aux catalogues et aux anthologies. L'instrument fondamental de repérage des sources primaires est la *Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800* de M. Angus et V. Mylne qui s'arrête cependant au début du XIX^e siècle. Pour compenser le manque d'ouvrages similaires concernant la courte période entre 1801 et 1804 nous avons consulté le *Journal général de la littérature de France*, catalogue raisonné et systématique de tous les domaines littéraires et contenant la liste complète des publications relatives au genre du roman. Presque tous les textes ont été consultés dans leur première édition imprimée ou dans une version numérisée, reproduisant l'édition originale. Dans peu de cas nous avons eu recours à des éditions postérieures à l'originale ou à des éditions modernes. Nous avons donc proposé les textes en respectant les conventions orthographiques et typographiques en vigueur à l'époque de leur parution.

CHAPITRE I

LA MONTAGNE

1. Les pionniers d'une révolution esthétique

1.1. Les origines du mythe

Suite à la lecture et à l'analyse détaillée de plusieurs ouvrages qui attestent une présence non assidue mais assez fréquente de la montagne en tant que décor romanesque à la fin du XVIII^e siècle, nous sommes tentés d'établir une comparaison entre la fatigue du promeneur et les peines de l'écrivain qui mette bien en évidence l'ambivalence qui caractérise non seulement la découverte *in loco* de cette typologie paysagère, mais aussi sa reproduction écrite sous forme de représentation littéraire. Quiconque en a fait l'expérience peut facilement admettre que le plaisir procuré par la montagne apparaît souvent comme une conquête et entraîne une mise à l'épreuve pour celui qui l'affronte, surtout si l'on pense que la plupart des paysages et des panoramas spectaculaires qu'elle peut offrir ne se concèdent qu'après une marche, une escalade, bref, un parcours qui amène à connaître la montagne progressivement et à jouir de ses multiples et étonnantes beautés de manière proportionnelle à la difficulté de son exploration. Or, on constate un parallèle entre cet effort physique qu'expérimentent le promeneur ou le voyageur et une sorte de gêne, purement intellectuelle, éprouvée par les romanciers français de la fin du XVIII^e siècle qui essaient de traduire par les mots le spectacle des paysages de montagne. Cette difficulté, occasionnée par le défi de rendre verbalement l'aspect d'un lieu inaccoutumé comme la montagne, a sans doute concouru à faire de cette typologie paysagère et de sa représentation le creuset d'une dialectique entre le neuf et ce qui relève de l'ancien dans la manière de décrire.

Parmi les espaces naturels promus au rang de nouveaux objets d'appréciation esthétique, en conséquence d'un élargissement du domaine traditionnellement réservé au paysage, la montagne constitue peut-être l'élément de nouveauté le plus frappant, ayant apporté une contribution fondamentale à la régénération et au renouvellement du sentiment de la nature. Celui-ci « ne serait pas complet au XVIII^e siècle », affirmait Daniel Mornet, « s'il n'avait connu que les sensations paisibles qui naissent dans la grâce effacée de nos plaines françaises¹ », puisqu'en effet l'on commence à comprendre que « d'autres spectacles éveillent plus sûrement en nous-mêmes les extases sentimentales ; ce sont ceux qui imposent à nos sens des paysages puissants et

¹ D. Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, cit., p. 50.

inaccoutumés, ce sont à l'ordinaire la mer et la montagne² ». Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle les gens commençaient à se rendre compte que « seules la montagne ou la mer pouvaient donner à l'âme d'une génération les fortes impressions des choses³ » et communiquer les sensations violentes nées du « sentiment que la nature dépasse l'humain, parfois elle l'entraîne et l'exalte, parfois l'inquiète⁴ ».

Avant que la montagne ne devienne l'objet d'un intérêt de plus en plus vif, d'où émane une complexité de sensations, rebutant et fascinant tout à la fois le spectateur, elle a été pendant longtemps, et jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle, victime d'un préjugé tenace. L'indifférence suscitée par les hauteurs a souvent laissé la place à des sentiments d'effroi ou de mépris, inspirés par la laideur sauvage et informe des chaînes, des pics hérissés et des cimes neigeuses, considérés comme des objets farouches et sinistres. Les anciens et les hommes du Moyen Âge n'osaient pas s'approcher des monts affreux qu'ils craignaient, même si l'ascension du Ventoux par Pétrarque en 1336 constitue une exception, témoignant d'une fascination pour ce qui était généralement une source de terreur, contemplée de loin. Par la suite la montagne commence à devenir un objet de curiosité pour quelques humanistes, mais il ne s'agit que d'un intérêt marginal et, pour les voyageurs qui doivent la traverser, elle continue à représenter un obstacle dangereux qu'il faut parcourir rapidement et jamais pour son plaisir personnel. La sensibilité marginale qui avait pu s'amorcer à la Renaissance envers la montagne disparut au XVII^e siècle, remise en cause par les esprits fortement imprégnés de classicisme, rejetant tout ce qui contrevenait à leurs principes d'ordre, de mesure et de régularité. Les masses montagneuses, avec leur beauté bouleversante et violente, condensant tous les traits d'un paysage chaotique déformant la nature et dérangeant l'équilibre classique, ne pouvaient pas attirer le Grand Siècle qui les exclut hors de son idéal de belle nature :

Au XVII^e siècle, Paris et Versailles imposent à l'Europe leurs préférences en matière paysagère. On aime les plaines fertiles et populeuses, les beaux jardins bien tracés, les rivières tranquilles que dominent d'aimables coteaux, les forêts giboyeuses... On fuit les « déserts » et les « solitudes », c'est-à-dire les contrées où l'homme n'a pas imposé sa marque. On déteste et on redoute les régions montagneuses, domaine de forces mal maîtrisées : glaciers, avalanches, orages, éboulements⁵.

² *Ibid.*, p. 259.

³ *Ibidem.*

⁴ M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, cit., p. 190.

⁵ N. Broc, « Une découverte "révolutionnaire". La haute montagne alpestre », dans Odile Marcel (éd.), *Composer le paysage. Construction et crises de l'espace*, Paris, Champ Vallon, 1989, p. 46.

En plein siècle des Lumières, les écrivains sont encore en ligne avec les tendances de leurs contemporains, dont ils se font les porte-parole, en accordant leur prédilection à une nature domestiquée où dominent les vastes et riches plaines françaises, tout au plus agrémentées de quelques petites collines. Il nous semble important de garder à l'esprit cette permanence de l'esthétique classique et son enracinement profond dans la culture, car ils nous permettront d'expliquer en partie certains aspects moins innovateurs des descriptions ayant pour objet la montagne.

Malgré la résistance de ce goût communément répandu, un changement se produit au fil du XVIII^e siècle, jusqu'à son accomplissement à partir des années 1770 : c'est à ce moment que l'intérêt croissant et l'admiration pour la diversité des paysages de montagne semblent triompher sur la méfiance de l'esprit classique et que la découverte des Alpes suisses en particulier déclenche un mouvement d'enthousiasme collectif et l'élaboration d'un véritable mythe alpestre, faisant de ces régions, non seulement la destination privilégiée de nombreux voyages à la mode, mais aussi un terrain d'élection pour les décors de la littérature. Alors que les Alpes dominent la scène, la fin du siècle verra la révélation d'une autre région montagneuse, les Pyrénées françaises, qui entrent dans l'histoire littéraire et des mœurs et conquièrent leur place dans les voyages sentimentaux.

1.2. Les influences littéraires et le rôle des voyageurs

Il n'est pas inutile de rappeler brièvement le concours des causes qui ont contribué au développement du thème alpestre en littérature et du sentiment de la montagne en général. On sait que Rousseau fut l'écrivain pionnier, responsable de l'introduction de ce nouveau sujet dans la littérature française et, plus précisément, dans la prose romanesque, suite à quelques pages célèbres de *La Nouvelle Héloïse* : après avoir expérimenté le plaisir de découvrir la montagne suisse, il en a révélé la beauté suggestive à ses contemporains et il a décrit, avec émerveillement, les effets qu'elle procure, créant ainsi un engouement pour les vallées et les montagnes helvétiques et ouvrant une voie inexplorée dans l'observation et dans l'évocation littéraire de la nature.

Le souvenir de Saint-Preux et de son voyage dans le Valais est souvent présent dans les pages de nos romans où la montagne sera protagoniste, mais, si nous connaissons l'influence de Rousseau, il faut également tenir compte des répercussions, sur *La Nouvelle Héloïse*, du poème épique, descriptif et didactique de l'écrivain bernois Albrecht von Haller, *Die Alpen (Les Alpes)*, publié en 1732 et traduit en français en 1750. Haller fut le premier en Europe à ouvrir le champ littéraire à la montagne, à y introduire la plupart des thèmes qui seront évoqués jusqu'au Romantisme, à chanter la beauté poétique, pittoresque et sentimentale des montagnes suisses, en adoptant un ton ému, tout en gardant une attitude classique dans le propos didactique de l'œuvre,

dans le style et dans la préférence pour les aspects idylliques du paysage. Haller étant aussi poète et médecin naturaliste, communiquait des impressions sensorielles et renseignait ses lecteurs sur les fleurs, les minéraux, les rochers, les animaux et sur tout ce qui compose la nature alpestre.

Si Rousseau et Haller avant lui ont servi de guide au domaine littéraire, d'autres facteurs ont concouru à la diffusion et au succès du thème alpestre, et en premier lieu le développement, déjà avant 1750, d'une littérature à caractère scientifique favorisée par les progrès des sciences naturelles et par l'apport fondamental de Buffon. Rousseau a indubitablement donné aux lettres françaises une œuvre capitale ; pourtant, c'est aussi grâce à des textes non littéraires que la passion de la montagne s'est répandue, par exemple à travers les témoignages de Ramond de Carbonnières, célèbre voyageur en Suisse, traducteur de Coxe mais connu principalement pour ses chefs-d'œuvre sur les Pyrénées⁶. Disciple de Buffon et influencé par Rousseau, Ramond associe la démarche du naturaliste et du géologue aux observations d'un peintre et au don poétique : malgré l'adoption d'un style parfois déclamatoire et emphatique, il sait combiner l'exactitude des descriptions et la rigueur de la vision avec l'expression passionnée des émotions qui saisissent le spectateur de la montagne, en laissant la parole à son âme déjà romantique, non seulement attentive au pittoresque des couleurs et des formes mais aussi pénétrée par les bienfaits de la nature et par les impressions sensibles. Ramond partage avec les autres grands explorateurs de cette même époque une attitude ambivalente et complexe, conjuguant plusieurs modalités d'approche de la montagne. À ce propos, Reichler constate que

L'écriture poétique n'était pas séparée de la curiosité savante. Les grandes œuvres de description alpestre – celle de Gruner, de De Luc, de Saussure – émanent d'hommes de science qui furent aussi des écrivains. En elles se mêlent une culture nourrie de lectures antiques, le sens de la poésie des éléments, le souci de l'observation – certes encore imparfait – et le désir de construire une théorie de la Terre vérifiée sur le terrain. Les sciences mêmes ne sont pas compartimentées : les mêmes voyageurs se passionnent autant pour la géologie que pour la botanique ou les mœurs des montagnards⁷.

Le rôle joué par ces voyageurs dans l'évolution de la description du paysage de montagne n'est pas négligeable, car, plus que les romanciers et les hommes de lettres, ceux-ci ont contribué à

⁶ En 1781 Ramond traduit de l'anglais les *Lettres de M. William Coxe à M. W. Melmoth sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse*. Son aventure pyrénéiste débute en 1787 lors de sa première ascension au Pic du Midi de Bigorre. C'est en 1789 que Ramond fait paraître ses premières *Observations faites dans les Pyrénées, pour servir de suite à des observations sur les Alpes*, où il relate ses excursions : cet ouvrage demeure l'un des chefs-d'œuvre de la littérature pyrénéenne. Ensuite il projette d'atteindre le sommet du Mont Perdu mais l'expédition scientifique qu'il organise en 1797 n'atteint pas le sommet. Ramond va passer près de dix ans à parcourir la région du Mont-Perdu, jusqu'à l'ascension définitive en août 1802. Le récit de ses excursions avait paru l'année précédente sous le titre de *Voyage au Mont-Perdu et dans la partie adjacente des Hautes-Pyrénées*.

⁷ C. Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg, 2002, p. 9.

approfondir la connaissance scientifique des montagnes, à révéler les cimes les plus élevées, restées longtemps méconnues, donc à élargir les possibilités de représentation mais surtout à faire évoluer les techniques d'observation et le pittoresque descriptif. Aussi l'analyse des descriptions contenues dans les romans et des articulations entre survivances d'un héritage ancien et manifestations d'une modernité littéraire, devra-t-elle tenir compte de l'empreinte éventuelle des récits de voyage.

2. De la méfiance à l'admiration : les romans comme véhicules du goût contemporain

2.1. Des préjugés difficiles à vaincre

Les romans qui présentent la montagne comme cadre de l'action ou qui contiennent plusieurs références à cette typologie de paysage, publiés pour la plupart dans les dernières années du XVIII^e siècle et les toutes premières années du siècle suivant, sont relativement peu nombreux. Ils témoignent d'une littérature qui a du mal à se défaire d'une idée héritée du passé tout en reflétant une expérience encore incomplète des régions montagneuses. La résistance des préjugés esthétiques et une connaissance à peine amorcée d'une réalité qui est encore à découvrir peuvent expliquer pourquoi le goût pour la montagne et un vrai sentiment pour ce type de nature ne semblent être que l'apanage d'une minorité de romanciers et ne se trouvent qu'en germe dans les œuvres analysées. Dans les textes dont le cadre se compose en partie d'un paysage montagneux, il n'est pas rare de rencontrer des manifestations d'une sensation de malaise face à une nature que l'on perçoit comme majestueuse et imposante, mais hostile, et présentant à l'homme un spectacle dysphorique qui ne procure pas de plaisir, et ne suscite pas d'intérêt esthétique.

Plusieurs exemples peuvent être tirés de *L'Île inconnue, ou mémoires du Chevalier de Gastines*, une sorte d'utopie influencée par les idées physiocratiques, publiée en 1783 par Guillaume Grivel, un auteur peu connu aujourd'hui mais ayant rencontré un succès discret à l'époque. Dans ce roman, basé sur l'histoire assez commune d'un couple faisant naufrage sur une île déserte qui va être repeuplée et dotée d'une société idéale, la montagne, composante essentielle de la géographie de l'île découverte peu à peu par les deux protagonistes, provoque des frissons qui n'ont pas la complexité du sublime, car la terreur ne semble pas avoir de charme, l'horrible beauté ne procure pas de plaisir et les impressions négatives sont dominantes :

À mesure que nous en approchions, l'aspect nous en paroissoit plus effrayant. Ce n'étoit plus ce lointain azuré, qui, vu de l'autre bout de la plaine, charmoit les yeux par son agrément. Depuis le milieu de sa hauteur, elle

n'offroit que des rochers nus, escarpés, élevés inégalement l'un sur l'autre, & profondément sillonnés en certains endroits par des crevasses & des ravines énormes⁸.

Tout ce qui frappoit la vue dans cet endroit, faisoit frissonner. Il seroit impossible de faire une description exacte des objets superbes & terribles qui nous entouraient. À gauche, et assez loin de la montagne qui n'avoit pas beaucoup de largeur, on voyoit une enceinte de rochers noirs au dessus d'un creux très-vaste. Cette coupe immense, ou plutôt cet abîme, paroissoit avoir été le foyer d'un volcan éteint. Autant qu'on pouvoit en juger par la distance, les pierres en étoient calcinées. Le terrain au sud-ouest étoit sans doute le reste d'une montagne bouleversée par quelque tremblement de terre. Tout y montrait le désordre & la confusion. Devant nous, la riviere tomboit à travers des rochers pendantes dans une cavité si profonde & si couverte, que le soleil n'y pouvoit pénétrer, & qu'on éprouvoit une sorte d'horreur en la sondant de l'œil. Enfin nous avions à droite la chaîne de rochers qui entouraient l'Isle, & elle étoit là tellement escarpée, qu'elle ne sembloit qu'un mur d'une hauteur prodigieuse entre la riviere & la mer. Notre curiosité, bientôt fatiguée de ce spectacle, nous invitoit à porter nos recherches sur d'autres objets. Ainsi nous quittâmes ces cimes redoutables pour chercher des scenes plus satisfaisantes⁹.

La connoissance que nous venions d'acquérir de cette partie de l'isle, devoit naturellement nous faire estimer davantage celle que nous habitions, & nous la rendre plus agréable. Aussi tournai-je mes regards avec bien de complaisance du côté du vallon. Eléonore en fit de même & se trouva charmée de le revoir. C'est ainsi que les choses brillent ou acquierent du prix par les contrastes, que le repos nous plaît davantage après la fatigue, & le bonheur après l'adversité¹⁰.

Nous montâmes jusqu'au sommet d'une haute montagne, d'où nous vîmes à découvert celle qui vomit du feu, & qui pour lors ne jetoit que de la fumée. Tout nous présentoit ici une nature sauvage & brute, un paysage rude & bizarre, un terrain hérissé & plein d'aspérités, un pays en un mot désagréable à l'œil¹¹.

2.2. *Émerveillement, extase et éloge de la divinité*

Bien que le mélange d'aversion et de méfiance se révèle difficile à vaincre, un sentiment d'admiration réussit parfois à conquérir une place de plus en plus forte dans les esprits et à trouver la manière de s'exprimer dans les proclamations d'enthousiasme de nombreux personnages des romans. Une dizaine d'années avant *L'Île inconnue*, un décor exotique avait été choisi par l'écrivain d'origine guadeloupéenne Nicolas-Germain Léonard, pour son roman épistolaire d'inspiration autobiographique intitulé *Lettres de Sainville et de Sophie*¹². Le protagoniste, faisant retour à sa terre natale pour revoir sa mère, donne à son aimée restée en France une représentation émerveillée de l'île antillaise, dont la conformation est en bonne partie montagneuse, et, contrairement au

⁸ G. Grivel, *L'Île inconnue, ou mémoires du Chevalier de Gastines*, Paris, Moutard, 1783-1787, t. I, p. 121-122.

⁹ *Ibid.*, t. I, p. 122-123.

¹⁰ *Ibid.*, t. I, p. 123-124.

¹¹ *Ibid.*, t. IV, p. 97.

¹² N.-G. Léonard, *Lettres de Sainville et de Sophie*, Genève, Paris, Lejay, 1771.

protagoniste de Grivel (dont l'œuvre est pourtant postérieure) il semble manifester « une véritable fascination devant une nature sauvage, somptueuse et inquiétante ¹³ » :

Je ne puis t'exprimer l'émotion qu'on éprouve à l'aspect de ces bois, qui déployant devant l'œil étonné un rideau immense, paroissent séparer l'homme solitaire du reste de la Nature, & dont le silence majestueux n'est troublé que par le bruit des vagues qui battent les rochers voisins¹⁴.

L'opinion exprimée dans le texte de Grivel (selon laquelle la montagne peut avoir quelques charmes si elle reste confinée à l'extrémité de l'horizon car, vue de plus près, elle perd tous ses attraits¹⁵) est contredite dans un roman par lettres de 1790, où le malheureux Saint-Alme, tombé dans la misère et abandonné par ses amis et par sa future épouse, s'enfuit de la ville pour chercher un refuge parmi les montagnes. L'histoire ne se déroule pas dans un décor exotique mais dans un cadre alpestre ; ce qui est intéressant ici, c'est le changement de perspective qui concerne le paysage de montagne, lequel n'est plus relégué sur le fond indistinct et estompé de la scène pour exercer un pouvoir de fascination, mais qui, au contraire, devient un objet d'appréciation au fur et à mesure que l'on se rapproche de lui, qu'on le découvre "de l'intérieur", corrigeant ainsi une première impression défavorable :

Les montagnes ne sont de loin, que des masses imposantes, qui peuvent exciter l'étonnement et l'admiration mais qui ne promettent point des beautés de détail. Combien celui qui pénètre dans leur sein est détrompé¹⁶ !

Ne me crois donc pas, mon ami, dans un séjour affreux. Il est agreste, sauvage même, si tu veux, et, au premier coup-d'œil, ne semble pouvoir être, comme je te l'ai mandé, que le repaire des ours : mais combien il offre de beautés dont n'a pas l'idée celui, qui ne connaît que l'insipide uniformité des plaines, ou qui n'a vu les montagnes qu'en perspective, et sans pénétrer dans leur sein¹⁷ !

Dans ces deux extraits une construction syntaxique similaire (des exclamatives qui traduisent la réaction émotive du protagoniste et atténuent les phrases négatives et les restrictives, qui transmettent en revanche une image dysphorique de la montagne) est employée pour exprimer la même idée : les montagnes, apparemment dépourvues d'attraits, cachent en réalité des beautés inattendues. Contemplées d'une certaine distance, mais quand même plus proches du « lointain azuré » qui était tout au plus agréable, elles peuvent exalter l'individu et inspirer en lui une vive

¹³ N.-G. Léonard, *Œuvres en prose*, texte présenté et annoté par Gwenaëlle Boucher, Paris, L'Harmattan, 2007, « Préface. Léonard en prose », p. VIII.

¹⁴ N.-G. Léonard, *Lettres de Sainville et de Sophie*, cit., p. 129-130.

¹⁵ Voir la note 8.

¹⁶ J.-Cl. Gorjy, *Saint-Alme*, Paris, Guillot, 1790, t. I, p. 20-21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 136-137.

émotion face aux œuvres de la création, ce qui représente par ailleurs une attitude assez commune dans les romans de l'époque lorsqu'un personnage se sent particulièrement affecté par un vaste paysage. Dans le deuxième passage en particulier le but est d'esquisser à grands traits le type de paysage que l'on va déployer sous les yeux du lecteur et de l'inviter à partager avec le narrateur une impression favorable, malgré les prémisses initiales : il s'agit « au premier coup d'œil » d'un paysage dysphorique, « agreste » et « sauvage », peu propice à la présence humaine. Le caractère farouche du lieu est accentué par la phrase restrictive « ne semble pouvoir être que le repaire des ours », mais la litote du début prévient l'opinion négative du lecteur et la phrase adversative sous forme exclamative dément les apparences et pique notre curiosité en nous laissant entrevoir les multiples beautés que la montagne cache en son sein. Le texte fait allusion à un thème d'inspiration rousseauiste que nous traiterons ensuite, celui de la variété et de la supériorité des beautés naturelles du paysage de montagne par rapport à l'invariable monotonie de la plaine, et il est donc centré sur la suggestion d'une découverte rapprochée de ces infinies merveilles paysagères.

Dans *Orfeuïl et Juliette, ou Le Réveil des illusions* Mme Brayer de Saint-Léon nous montre la protagoniste dans un bref moment de pure contemplation, tout à fait gratuit dans l'économie de la narration, précédant le colloque intime entre Juliette et son amie Isaure dans le pavillon d'un parc (celui du château où on l'a amenée pour l'éloigner de son aimé Orfeuïl), d'où elles peuvent jouir d'un « tableau ravissant ». L'enchantement entraîne un sentiment de gratitude :

Juliette, enchantée de la magnifique vue qu'elle découvrait des fenêtres du pavillon, promena ses regards sur la vaste chaîne des Pyrénées, dont la cime majestueuse, tantôt couverte de neige, tantôt parée de la verdure du printemps, formait ce contraste gracieux et sublime qui étonne l'imagination, le force, pour ainsi dire, à désertier son domaine magique et à rendre hommage avec transport aux glorieuses créations de la nature¹⁸.

La corrélation entre l'éloge de la nature, le remerciement à Dieu et la constatation d'une exaltation religieuse face aux spectacles naturels constitue en réalité un motif fréquent et presque obligé, qui semble procéder plus d'un répertoire de thèmes communs que de l'expression d'un sentiment individualisé. Par exemple, dans *Henriette et Sophie*, Blesincour souligne combien la splendeur artificielle d'un palais n'a pas réussi à provoquer en lui le même effet que la contemplation d'un panorama :

Au milieu des richesses, que venait d'étaler à mes yeux la somptuosité d'un des plus fastueux palais, je n'avais éprouvé que le sentiment d'une froide admiration : sur le penchant rapide d'un coteau presque sans culture, le

¹⁸ Brayer de Saint-Léon L.-M.-J.-M., *Orfeuïl et Juliette, ou Le Réveil des illusions* [Paris, Carteret, 1801], Paris, Renard, 1811, t. II, p. 22-23.

spectacle le plus imposant me frappait d'un étonnement religieux, relevait mes idées, y portait le feu de l'enthousiasme¹⁹.

Le narrateur de *Cœlina, ou L'Enfant du mystère* ne se soustrait pas à ce genre de considérations, tout en les insérant dans le cadre d'un roman où la montagne est la vraie protagoniste et l'objet de nombreuses descriptions, remarquables aussi bien par leur étendue que par le souci de précision, sans égal dans le corpus de notre enquête. Entre les morceaux descriptifs, le narrateur, se faisant l'interprète des réactions des personnages et le porte-parole de la pensée de l'auteur, n'échappe pas à l'éloge conventionnel de la nature comme reflet de la divinité. Mais ce qui a changé, c'est précisément le type de nature qui provoque cette considération, généralement attribuée à d'autres typologies paysagères :

Quand on pense que l'empire incommensurable des eaux le dispute, dans cette partie, à la terre la plus solide ; quand on sait que ces montagnes de glace renferment les sources de tous les fleuves qui vont arroser l'Italie, la France et la plupart des autres empires de l'Europe, il faut s'agenouiller sur le sommet de ces glaciers, et admirer le créateur, dans les merveilles de la nature qui sont sorties de ses mains²⁰.

Dans cette œuvre qui a consacré la popularité de Ducray-Duminil comme auteur de romans à succès souvent inspirés par la mode gothique, l'intrigue enchevêtrée et pleine de rebondissements ne ternit pas l'éclat des descriptions des paysages traversés par Cœlina et par les autres personnages. L'impression qui émerge, malgré un style qui se veut plus attentif à reproduire exactement les lieux qu'à transmettre les épanchements de la protagoniste, est celle d'un état de stupeur, d'un transport émerveillé et d'une admiration sincère pour les spectacles qu'offre la haute montagne et pour « la natura selvaggia sotto il suo aspetto più bello e più solenne²¹ ». À plusieurs reprises le narrateur nous montre Cœlina environnée par une scène « magnifique et sublime²² » ou donne la voix à un enthousiasme collectif (celui des personnages qui accompagnent Cœlina dans ses déplacements et celui que l'auteur voudrait éveiller auprès des lecteurs) :

Quelle imposante confusion ils y remarquèrent ! mais quelle hardiesse dans ces grands traits d'une nature immense ! magnifique désordre, plus grand, plus beau mille fois, plus majestueux enfin que tout ce que l'art le plus sublime peut nous offrir²³ !

¹⁹ J.-R. Rondan, *Henriette et Sophie, ou La Force des circonstances*, Paris, Fréchet, 1804, t. I, p. 109.

²⁰ F.-G. Ducray-Duminil, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, Paris, Le Prieur, 1799, t. VI, p. 274.

²¹ G. De Piaggi, « Un padre dimenticato del "roman noir" : François Guillaume Ducray-Duminil », dans *La narrazione: temi e tecniche dal medioevo ai nostri giorni*, Abano Terme, Piovan, 1987, p. 129.

²² F.-G. Ducray-Duminil, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. III, p. 27.

²³ *Ibid.*, t. V, p. 37.

D'autres personnages téméraires, animés par le désir de découvrir la haute montagne, peuplent dans les mêmes années les romans et manifestent le même soif de jouir de panoramas à couper le souffle. Le jeune philosophe Charles, protagoniste de *L'Amour et la philosophie*, fait partie de ces héros²⁴ :

Souvent, sans s'en apercevoir, il arrivoit jusques sur les cimes les plus élevées des branches secondaires des Alpes. Là, il se livroit avec ravissement, à la contemplation du spectacle sublime qui s'offroit à ses yeux²⁵.

3. *Du locus horribilis au sublime, du topos au « paysage-état d'âme »*

3.1. *La montagne comme source du sublime*

Dans les textes cités, l'apparition fréquente du mot « sublime » constitue l'un des aspects les plus innovateurs dans l'appréhension de la montagne et, par conséquent, dans sa représentation littéraire. Les romans, qui reflètent les tendances et les goûts de leur époque, permettent de voir le changement qui s'opère dans la réception des paysages de montagne : le sentiment de terreur qu'ils ont inspiré pendant longtemps est rendu plus complexe par la sensation de plaisir qui se trouve associée à l'horreur. Les sentiments d'accablement et d'angoisse que la montagne a traditionnellement suscités vont s'allier à une sorte d'excitation pour la douleur, à un mélange d'admiration et de stupeur face à tout ce qui est imposant et grandiose. La montagne présente donc toutes les caractéristiques nécessaires pour être identifiée avec l'une des sources primaires du sentiment du sublime, conceptualisé par Edmund Burke en 1757 (à qui l'on reconnaît le mérite d'avoir déplacé cette notion du domaine rhétorique à la psychologie) mais également au centre de la théorisation des penseurs anglais²⁶.

Ce paysage, autrefois déprécié, devient ainsi le point de convergence des réflexions esthétiques contemporaines et tire profit d'une véritable révolution de la sensibilité, dont le sublime représente un point d'aboutissement. Ce concept résulte en effet d'une nouvelle approche du

²⁴ Notre corpus offre d'autres exemples de héros « préromantiques » dont nous parlerons par la suite : il suffit de penser aux protagonistes de romans comme *Amélie Mansfield* de Sophie Cottin, *Saint-Alme* de Gorjy ou *Stellino* de Gourbillon.

²⁵ Berriat de Saint-Prix, *L'Amour et la philosophie*, Paris, Lavillette, 1801, t. I, p. 32-33.

²⁶ C'est en Angleterre que se développe le concept de « sublime » qui se réfère à une qualité esthétique de la nature, différente par rapport au « beau ». Shaftesbury, John Dennis et Joseph Addison, vécus entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècles, expriment leur intérêt pour la nature irrégulière et terrifiante : les trois penseurs anglais entreprennent le voyage du Grand Tour, ils traversent les Alpes et contemplent des beautés naturelles qui les amènent à décrire leurs impressions en faisant appel au sens du sublime. Addison explique son concept de « sublime » dans le célèbre journal *The Spectator* de 1711-1712. En particulier son œuvre intitulée *Pleasures of the Imagination*, parue en 1712, peut être considérée comme le point de départ de l'analyse du sublime développée par Edmund Burke dans son œuvre de 1757, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

paysage et atteste l'élargissement de l'idée de beauté incluant des éléments non compatibles avec les idéaux classiques, qu'il contribue à ébranler en profondeur.

La rencontre et la confrontation du sujet avec les manifestations de la nature sublime devient, en outre, le terrain d'élection du moi romantique. Le mot anglais *romantic*, à l'origine de l'adjectif français, avait d'ailleurs été employé au début pour qualifier des sites, telles que les montagnes, traduisant une nouvelle dimension du paysage qui impliquait une idée de sauvagerie et de désordre. La corrélation entre la conceptualisation du sublime et l'évolution du terme venu d'Angleterre est évidente : « dans les emplois de ce nouvel adjectif, l'accent porte de plus en plus nettement, au cours du XVIII^e siècle, sur les impressions, les émotions, les rêveries suscitées par des paysages aptes à frapper fortement la sensibilité et l'imagination : il qualifie de préférence des sites sauvages et grandioses, dont l'attrait mêlé d'horreur est contemporain de la montée en puissance d'une esthétique du sublime²⁷ ».

Les textes que nous allons examiner montrent que l'assimilation du sublime de la part de la description romanesque se produit de manière partielle et toujours par le recours à la modalité ornementale qui est pourtant concurrencée par des formules plus proches de la description expressive, dans un jeu d'alternance où la représentation ornementale est dominante mais non exclusive. En réalité, il vaut mieux parler de solutions hybrides qui constituent la marque distinctive de la description à cette époque : soit les romanciers mettent en scène un *locus horribilis* en bonne et due forme et sont fidèles à la tradition tant sur le plan du contenu que sur le plan stylistique, soit dans la plupart des fois ils continuent à avoir recours à des images appartenant au *topos* mais ils les mélangent avec celles de la libre nature (à son tour soumise à un processus de transformation en *topos*) et font un effort vers l'expression des sentiments et des sensations personnels qui saisissent les personnages face à la nature sublime. Si nous ne pouvons pas encore parler de paysages-états d'âme nous reconnaissons une évolution de certaines descriptions vers la subjectivisation de la représentation : cela ne veut pas dire nécessairement innover le style de la description mais porter au premier plan l'expression d'une série de réactions face aux paysages qui sont individualisées et ne dépendent plus des émotions stéréotypées généralement associées à l'apparition des *topoi*.

3.2. La réélaboration d'un topos

Bien que l'esthétique du sublime ait largement contribué à renouveler le sentiment de la nature et laissé son empreinte dans l'évocation et la représentation littéraires de la montagne, il ne faut pas méconnaître le rôle joué par la tradition dans la mise en scène du paysage sublime, qui peut être considéré comme la réélaboration et la réinterprétation d'un *topos* de la littérature gréco-latine,

²⁷ M. Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005, p. 22.

trouvant son origine dans le lieu d'horreur antique, connu d'abord sous le nom de *locus horridus* (qualifiant un lieu hérissé et rugueux) et caractérisé ensuite comme *locus horribilis* ou *terribilis* (deux adjectifs synonymes indiquant la nature effrayante du lieu *horridus*, c'est-à-dire le type de réaction qu'il suscite). La description des hautes montagnes est marquée par la reprise d'éléments relevant en partie d'un lieu commun qui, dans le domaine de la topique spatiale établie dans la littérature ancienne par les discours judiciaire et épideictique, s'oppose au *locus amœnus*. Si celui-ci est facilement reconnaissable par le nombre relativement figé de composantes qui le définissent comme un espace de nature idéalisée invariablement formé par un ensemble d'éléments stéréotypés (la verdure, les fleurs, quelques arbres, une prairie, un ruisseau ou une source, le chant des oiseaux, une brise légère)²⁸, le *locus terribilis* représente en revanche l'inversion des traits appartenant au lieu de plaisance et sa négation : c'est le prototype d'un lieu d'effroi et d'un espace hostile, inspirant la crainte, l'angoisse et une sensation de désorientation, caractérisé par une verticalité menaçante, par l'obscurité et le silence ou par des bruits effrayants et par toute sorte de manifestation violente et sauvage de la nature.

Il n'est pas rare d'en trouver des exemples dans *Cœlina*, où le *locus horribilis* crée une atmosphère propice aux événements du roman noir. Le narrateur nous décrit, plus que le paysage, le parcours entrepris par la protagoniste et les difficultés qu'elle rencontre pour se déplacer dans un milieu inhospitalier et contraire à tous ses efforts :

Il est minuit ; l'obscurité la plus profonde couvre toute la nature : Cœlina ne s'effraie point, et se décide à entreprendre de gravir ce mont sourcilleux, voyage que les savans les plus intrépides n'avaient fait, avant elle, que de jour, et accompagnés des guides les plus habiles. Quel effroi s'empare de mon lecteur, et me saisit moi-même ! Une jeune personne, sans instruction, sans expérience, se hasarder, pendant la nuit, au milieu des glaciers, des pics, des plaines de neige et des avalanches !...Essayons de décrire la route pénible et périlleuse qu'elle va se frayer. La pauvre Cœlina ne connaît ni le danger qu'elle court, ni la longueur du chemin qu'elle entreprend. Elle trouve une espèce d'escalier taillé dans la glace, et le gravit avec ses pieds et ses mains, toujours persuadée que ce chemin va la conduire à une plate-forme solide où sans doute est située la chaumière de Francisque. Elle parcourut ainsi un espace d'environ trois milles, et fut obligée ensuite de grimper le long d'un sentier escarpé, raboteux, et nommé *le chemin des Chasseurs de Chrystal*. Elle arriva ainsi au sommet du Montanvert, où elle ne trouva aucune espèce d'abri...Point de cabane, point de chaumière : de la glace partout, de la neige et des précipices ! [...] Il faut maintenant qu'elle redescend ce pic dangereux ; mais elle ne peut distinguer aucun objet : la neige sur laquelle elle marche peut couvrir et lui masquer quelque abyme prêt à l'engloutir²⁹.

²⁸ Voir à ce propos l'ouvrage d'Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948], Paris, Presses universitaires de France, 1956.

²⁹ F.-G. Ducray-Duminil, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. III, p. 25-26-27.

L'auteur fait encore allusion à cette hostilité d'un espace traversé pendant une longue pérégrination, ayant des traits presque infernaux, quelques pages plus loin :

Un chemin rapide et large à-peu-près de deux pieds s'offrait à ses regards : ce chemin, taillé dans la glace, était défendu de chaque côté par deux hautes murailles de glace aussi, formant, tantôt des cônes, tantôt des labyrinthes environnés de précipices, offrant par-tout des arêtes suspendues, et des débris prêts à rouler sur la tête du voyageur assez intrépide pour se hasarder dans cet étroit sentier. Cœlina remarqua qu'en bas, ce chemin donnait sur une plate-forme, au bord de la mer de glace, et près d'un gros bloc de granit [...] ³⁰.

Un contexte nocturne et de fréquentes descriptions d'orages contribuent à dresser ce décor de l'horreur, à redoubler le sentiment de terreur et à parachever l'image d'un espace conforme à un moment tragique de l'histoire, apte à accompagner ou à annoncer un événement funeste :

Un bruit affreux se fait entendre : des craquemens multipliés font mugir toute la montagne, et les murs de glace, qui bordaient le petit sentier qu'elle a parcouru, s'écroulent en avalanches, en faisant voltiger des nuées de neige et de blocs de glace. Heureusement Cœlina est abritée sous un roc de granit ; ce bris affreux se fait autour d'elle, et cette démolition effrayante vient combler les abymes, les précipices et jusqu'au chemin qui seul pouvait lui permettre l'accès de la chaumière !...Soudain la pluie tombe avec fracas, des éclairs brillent, et des coups de tonnerre multipliés, qui se répètent dans le creux des montagnes, ajoutent à l'horreur sublime de ce bouleversement de la nature. La mer de glace qui, peu d'heures auparavant, ressemblait parfaitement à un lac qui se glacerait tout-à-coup au moment où ses flots seraient soulevés par une violente tempête ; cette mer effrayante parut se mouvoir, s'élever, s'abaisser, charrier ses blocs, ses moraines, et changer les formes irrégulières qu'elle avait, pour des formes plu sauvages et plus horribles encore. Des précipices s'ouvrent, d'autres se referment, des torrens se font jour à travers les crevasses des avalanches ; tout est en mouvement, tout change de place, de couleur, de sites, pour se congeler de nouveau, et former d'autres montagnes de glace ³¹.

On lit une autre description effrayante dans la scène de la mort du criminel Truguelin :

Il s'efforce de marcher, sans savoir où il va. La nuit le surprend dans de vastes forêts ; et, pour combler son inquiétude, un orage affreux vient accroître l'obscurité des ombres épaisses qui l'environnent. Des éclairs étincelans sillonnent les nues, dont les cataractes ouvertes inondent la terre. Les éclats bruyans de la foudre tombent par-tout, brisent des arbres, réduisent en poudre les merlettes élevées aux carrefours pour indiquer les routes ; et Truguelin, sur la pointe d'une roche qui s'élève au milieu de ces forêts, semble lutter seul contre les débris, les torrens, la destruction totale qui roule à ses pieds ³².

³⁰ *Ibid.*, t. III, p. 29.

³¹ *Ibid.*, t. III, p. 30-31-32.

³² *Ibid.*, t. V, p. 211-212.

3.3. *Un rapport stéréotypé entre les sentiments et les espaces*

Le paysage de l'horreur, qui trouve dans la montagne l'élément de base de sa configuration et qui devient un décor privilégié du paysage romanesque à la fin du XVIII^e siècle, procède donc d'un *topos* aussi ancien que le lieu aimable, dont il représente le pendant. Depuis longtemps ces espaces-types ont été choisis pour symboliser la morale humaine, pour fournir un reflet de la pureté ou, au contraire, de la noirceur de l'âme. Au cours du XVIII^e siècle, cet héritage ancien est encore bien vivant, tout comme la pratique d'établir des associations, fixées par les *topoi*, entre un certain type de sentiment et une typologie d'espace déterminée. En ce qui concerne la représentation de la montagne, les scènes et les aperçus les plus fréquents sur le paysage sont aussi stéréotypés que le type de réaction émotive qu'ils engendrent. Voici quelques exemples, parmi les nombreuses occurrences relevées dans nos romans, qui dénotent une certaine répétitivité des images et des mots employés :

Je voyageais du côté des Alpes, et j'approchais de ces fameuses montagnes avec l'impatience de jouir de ce spectacle; je sentais d'avance que l'ame de l'homme doit s'agrandir à la vue de **ces moles immenses** de pierre, de **ces masses étonnantes** de terre, et de **ces énormes massifs** de verdure. Déjà mon imagination planait, comme l'aigle de ces lieux; au-dessus de **ces sites terribles**. Je m'arrêtais, **en frissonnant d'horreur**, au-dessus des **précipices qui présentaient d'épouvantables abîmes**, je franchissais des torrens écumeux; j'escaladais la **cime âpre** des plus hauts monts, et je venais avec une sorte de volupté me reposer près d'un ruisseau limpide, s'échappant du sein d'un rocher. Cependant je touchais au Mont-Jura, dont la tête orgueilleuse se perd dans les nues. Je traversai Saint-Claude, et je pris long-tems plaisir à contempler cette petite ville du haut des montagnes qui l'environnent. Je profitai du reste du jour pour m'enfoncer dans ces montagnes³³.

À mesure que j'avançois, ma vue s'égarait sur une file de **rochers entassés & rendus plus affreux** par l'épaisseur de leurs ombres. À l'aspect de **ces masses énormes**, dont quelques-unes étoient entr'ouvertes jusques dans les racines, d'autres courbées dans l'air & comme près de s'érouler, **je me croyais entouré des ruines de la nature, & je m'arrêtai pour jouir de cette scene effrayante**³⁴.

Tout ce qui frappait la vue dans cet endroit, faisait frissonner. Il seroit impossible de faire une description exacte des **objets superbes & terribles** qui nous entouroient [...]. **Tout y montrait le désordre & la confusion.** Devant nous, la riviere tomboit à travers des rochers pendantes dans une cavité si profonde & si couverte, que le soleil n'y pouvoit pénétrer, & qu'**on éprouvoit une sorte d'horreur** en la sondant de l'œil³⁵.

³³ P. Blanchard, *Félix et Pauline, ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, Paris, Le Prieur, 1795, t. I, p. 1-2-3.

³⁴ N.-G. Léonard, *Lettres de Sainville et de Sophie*, cit., p. 127-128.

³⁵ G. Grivel, *op. cit.*, t. I, p. 122-123.

Le Nant des Bordes était à la hauteur de douze cent toises, sous l'aiguille du Gouté du Mont-Blanc : il n'offrait qu'amas de glaces, que **débris de rochers entassés**, qui **présentaient partout l'image de la dévastation, et imprimaient la terreur et l'effroi**³⁶.

Cœlina, jusqu'alors intrépide, ressentit néanmoins **une vive émotion**, lorsqu'elle se trouve au milieu de **déserts affreux**, où **d'horribles précipices semblaient à chaque instant s'ouvrir sur ses pas**³⁷.

La survivance d'une relation stéréotypée entre les décors et la psychologie humaine, n'empêche pas l'amorce d'un changement, se réalisant au moment où

Le lieu d'horreur cesse d'être un paysage pathologique, marginal ou inhumain [...] pour devenir le lieu et l'occasion d'un agrément paradoxal, celui de la *belle horreur*, de la beauté de la grande nature sauvage. Ces anti-paysages que sont à l'origine les horreurs naturelles ou les déserts, deviennent des lieux de convenance et l'horreur se présente comme une composante essentielle du caractère mélancolique conçue non plus comme maladie de l'âme, mais comme délectation morose de l'homme sensible³⁸.

C'est dans les parties consacrées à la nature alpestre de *La Nouvelle Héloïse*, qui reprend pourtant le *locus horribilis* de la rhétorique, que s'accomplit cette révolution pour la première fois :

Chez Rousseau la nature horribilis au sens classique du terme perd sa valeur fonctionnelle, qui la constitue en lieu commun, elle « inspire » plus qu'elle ne « convient » et, qui plus est, devient un objet de jouissance esthétique. Elle rejoint par là le sublime terrifiant des Romantiques³⁹.

La différence entre la représentation du traditionnel *locus horribilis* et une description qui rend compte d'une nature et d'un sentiment de la nature sublimes procède essentiellement du passage d'un lieu commun, ayant une origine rhétorique et un emploi ornemental à l'intérieur du récit (donc facilement reconnaissable par une série de constantes concernant les éléments du paysage et les qualificatifs utilisés pour les décrire), à une topique toute à fait nouvelle, se fondant sur le lien entre subjectivité et espace, déterminant ainsi une mise en scène des décors en fonction de la caractérisation psychologique des personnages :

Loin d'être de simples décors, qui participeraient à la construction d'un support spatial minimal de la narration, ils jouent un rôle non négligeable dans la construction des personnages, qui ne sont pas définis uniquement par

³⁶ F.-G. Ducray-Duminil, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. II, p. 206.

³⁷ *Ibid.*, t. II, p. 265-266.

³⁸ Y. Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p.15.

³⁹ L. Omacini, *Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Champion, 2003, p. 102.

leurs portraits et leurs actions, mais aussi dans leur relation émotive aux environnements naturels qu'ils rencontrent⁴⁰.

Le paysage sublime est en effet un espace qui agit comme un miroir du moi et comme tel il représentera un des points forts de l'esthétique romantique donnant lieu, non à une topique de lieux communs, mais à une vraie poésie du paysage. L'opération de la projection, permettant au sujet d'établir un rapport d'identité entre l'intériorité et le décor externe, ne constitue pas en fait une nouveauté absolue, comme nous l'avons vu :

Le phénomène fait en vérité partie de la mécanique romanesque ordinaire : voir de la « tendresse » dans un décor qui l'« inspire », c'est-à-dire doter le monde inanimé d'une certaine charge de subjectivité, cela fait « roman » depuis longtemps. Mais vient un point où cet effet ordinaire du romanesque prend suffisamment d'importance pour qu'on puisse dire qu'un autre modèle d'objet se manifeste⁴¹.

Ce qu'on appelle communément « paysage-état d'âme » n'est pas fondé sur une proximité entre extérieur et intérieur fixée par un *topos*, mais sur un rapport de ressemblance individualisé entre un sujet et un lieu naturel se chargeant d'une valeur emblématique au moment où ce sujet y projette l'image de soi et de ce qu'il ressent, comme l'explique encore Henri Lafon :

Le rapport perçu entre espace et moi-personnage a pris depuis longtemps les formes modestes, ponctuelles, et topiques qui se sont nouées autour de la notion de « convenance » ou de « conformité ». Mais elles peuvent signifier aussi bien la conscience d'une analogie, que celle de la convention⁴².

Le roman d'Armande Roland, tout au début du XIX^e siècle, trahit encore un asservissement à une image stéréotypée (malgré un cadre répondant au goût de l'époque, comme les territoires écossais rendus célèbres par la mode ossianique, et l'emploi du terme « romantique »), car il recourt à un décor qui « convient » plus qu'il n'indique un véritable rapport analogique entre le paysage et les personnages :

Au fond d'une province d'Angleterre, sur les frontières d'Écosse, se trouve un village, dont la situation triste et romantique peut convenir à l'ame tendre et malheureuse qui cherche un asile contre la perversité des hommes.

⁴⁰ J.-L. Haquette, « Espaces sensibles: réflexions sur les paysages dans les romans au XVIII^e siècle », dans *Espaces, objets du roman au XVIII^e siècle : hommage à Henri Lafon*, édité par Jacques Berchtold, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 90.

⁴¹ H. Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992, p. 374.

⁴² H. Lafon, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle : de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997, p. 109.

Des rochers escarpés semblent l'isoler du reste du monde. Un bois de sapins adoucit un peu l'aridité d'un tel aspect aux habitans d'Heurtal⁴³.

La même observation pourrait s'appliquer au passage suivant, tiré du *Chalet des hautes Alpes* :

Elle nous conduisit lentement aux bords romantiques du petit lac, qui forme un ovale irrégulier ; ses eaux sont limpides, mais le reflet des bois de sapins dont il est entouré, lui donne une teinte mélancolique qui n'est pas sans charme, et qui convient au reste de la scène et à la disposition de l'ame⁴⁴.

En revanche, Amélie Mansfiel⁴⁵ semble plutôt mettre en lumière un rapport de ressemblance avec le décor dans lequel elle voit un reflet de sa propre mélancolie :

Je priai donc mon frère de m'emmenner avec lui dans une terre qu'il possède en Bohême, et dont la position sombre et sauvage s'accordait parfaitement avec la mélancolie qui m'oppressait⁴⁶.

Amélie, réfugiée dans une petite ville suisse, non loin de la frontière italienne et du lac Majeur, s'ouvrira d'ailleurs aux émotions inspirées par la nature et éprouvera un véritable sentiment pour le paysage alpestre. Les pages d'*Amélie*, surtout dans la première partie, nous montrent l'épanouissement d'un sentiment de la nature qui ouvre une brèche dans la sensibilité de la protagoniste à travers des impressions esthétiques et qui ensuite change et enrichit ces premières sensations à travers le développement d'un rapport lyrique au paysage.

3.4. *Entre la rhétorique des lieux communs et des sentiments nouveaux*

Quand l'analyse porte sur les romans de la fin du XVIII^e siècle, il n'est pas toujours facile de faire des distinctions nettes : tout en signalant des ouvertures vers le paysage-état d'âme romantique, on remarque que la plupart des décors restent prisonniers de certains *topoi* traditionnels. D'autre part le mécanisme de projection donnant forme à un rapport de ressemblance entre un espace et un sujet n'entraîne pas nécessairement un dépassement de l'écriture héritée du classicisme, riche en procédés stéréotypés et répétitifs et pauvre en réalisme et en précision, comme nous le verrons par la suite. Comme l'écrit encore Henri Lafon, « d'une façon générale, lorsque

⁴³ A. Roland, *Palmira*, Paris, Maradan, 1801, t. I, p. 1.

⁴⁴ I. de Montolieu, *Le Chalet des hautes Alpes* [Paris, Bertrand, 1804], Paris, Bertrand, 1814, t. I, p. 45-46.

⁴⁵ C'est l'héroïne du roman homonyme publié par Sophie Cottin en 1803 que nous considérons comme l'une des œuvres les plus représentatives de l'émergence du thème alpestre dans le domaine romanesque.

⁴⁶ S. Cottin, *Amélie Mansfiel* [Paris, Maradan, 1802], Paris, Ménard et Desenne, 1824, t. I, p. 56.

s'établit un rapport d'analogie entre les choses et le personnage, le souci de marquer l'intensité l'emporte sur celui de figurer, de faire voir⁴⁷ ».

Quelques exemples significatifs peuvent illustrer les postures ambivalentes des romans de notre corpus dans leur manière de représenter certaines réalités naturelles. Parmi les romans écrits à la suite de *Werther* et qui prolifèrent à l'époque, l'œuvre de Gourbillon nous livre plusieurs passages consacrés à un décor de montagne, parcouru par un personnage passionné, hardi mais aussi inquiet, animé par le souffle de se laisser pénétrer par la nature, pressé de jouir des émotions les plus violentes qu'elle lui offre, d'y retrouver une ambiance qui soit en consonance avec son âme et de remédier à ses souffrances par le contact avec un espace sauvage et extrême :

Je suis resté tout le jour dans les bois, comme un enfant qu'on enfermeroit dans la boutique d'un marchand de *joujous* ; je voulois tout voir, tout vivifier, tout connoître, & dans le même moment ! – Je courois à perdre haleine ; je gravissois les rochers les plus escarpés, dans l'espoir de découvrir à leurs sommets un nouvel aliment à l'insatiable avidité de mon âme ! Je sautois sans effroi de larges torrens ; je franchissois légèrement, & sans y songer, des abymes dont le seul aspect m'eût fait tremuler dans tout autre moment ! Dans un clin d'œil, j'étois sur la cîme la plus élevée des montagnes ; & dans un autre, je me trouvois à cent pieds au dessous de leurs bases effroyables ; je marchois avec peine sur les ravines sabloneuses ; je m'enfonçois sans crainte dans les excavations souterraines & profondes que le tems & l'eau y ont creusés ; je m'asseyois ensuite sur une pelouse parsemée de fleurs, au pied d'un cédre antique, dont le feuillage, battu par les vents de la colline, qui souffloient & se précipitoient en sifflant, du haut du roc escarpé, se mêloit au bruit sourd & confus d'un torrent qui s'échappoit à quelques pas de moi ; & par-tout, O mon ami ! par-tout je goûtois un plaisir indicible, & qui m'avoit été jusqu'alors inconnu⁴⁸.

En réalité, ce passage ne peut pas être considéré comme une description de paysage, mais plutôt comme un compte rendu des déplacements et des actions accomplis par le héros au cours d'une journée entièrement passée au milieu des montagnes. Ce récit enthousiaste met au premier plan un sujet en proie à un désir intense, insatiable et sans une direction précise, avide d'émotions, à la poursuite d'une satisfaction des sens partout recherchée, enivré par une réalité environnante qui, pourtant, occupe moins d'espace à l'intérieur du discours que ce « je » encombrant, constamment nommé. La suite des phrases à l'imparfait de l'indicatif et les exclamatives traduisent cette "fureur" de parcourir un vaste espace en long et en large. Elles laissent aussi transparaître un cadre contenant les composantes essentielles du *locus horribilis* mais qui ne constitue pas un décor purement ornemental puisqu'il concourt à l'exaltation du sujet.

Dans un autre passage, Stellino raconte sa marche solitaire parmi les montagnes et livre à son correspondant une description, non d'un espace circonscrit, mais des aspects caractéristiques du

⁴⁷ H. Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, cit., p. 403.

⁴⁸ J.-A. de Gourbillon, *Stellino, ou Le Nouveau Werther*, Paris, De Bure et Valade, 1791, t. II, p. 212-213.

paysage, ce qui entraîne facilement le récit à retomber dans le *topos*. Quoique la nature soit au premier plan, elle est soumise à une représentation assez conventionnelle, aussi bien dans la forme (comme témoignent la banalité et la pauvreté de l'adjectivation et du lexique en général et le recours à des procédés habituels comme la référence mythologique et la personnification) que dans le contenu (présentant les traits principaux du *locus terribilis*, comme la sauvagerie, l'aridité, la grandeur, l'obscurité) :

Je suis encore allé m'ensevelir dans la solitude des montagnes qui entourent le Lac. Là, mon cher *Fabius*, on ne peut faire un pas sans être frappé par un spectacle nouveau ! Ici, c'est un rocher immense qui s'avance jusques dans ses eaux même, & y forme une isle aride & pittoresque ; toute sa surface est coupée par d'effroyables ravines ; des débris énormes de roc sont dispersés ça & là : & l'on croit voir encore *Ossa* sur *Pélon*, lorsque les Titans les eurent accumulés l'un sur l'autre, pour parvenir jusqu'au séjour de Jupiter, qui les écrasa sous leurs ruines ? Ici, c'est un torrent qui s'échappe avec bruit d'une des excavations de la montagne ; l'ancre d'où il sort est profond, & noirci par le tems qui semble l'avoir creusé ; quelques arbustes sauvages en ombragent l'entrée, & charment un peu l'aspect effrayant du gouffre autour duquel ils rampent & s'unissent : un arbre abattu par le redoutable Aquilon, penche sa tête jadis superbe, mais aujourd'hui nue & desséchée, sur le roc aride & verdâtre. Presqu'entièrement détaché de sa racine, son tronc énorme, qu'entoure une lierre sauvage, sert encore d'abri aux bergers de ces montagnes, qui viennent s'y réfugier, lorsque les nuages noirâtres, & le vent humide du Couchant leur annoncent un orage prochain⁴⁹.

Une dernière citation tirée de ce roman nous montre encore une description assujettie à un style et à des images marqués à la fois par l'empreinte d'une écriture figée et par une note subjective. Le texte semble transmettre l'anxiété de tout saisir, presque la hâte de tout posséder d'un seul regard à travers une description sous forme d'une liste dont les composantes dépendent en dernière instance du verbe « voir » placé au début. L'émotion que le personnage attribue au paysage est éclairée par la proclamation finale, qui révèle le vrai motif de son exaltation, à savoir le choix d'un lieu idéal pour se donner la mort. La consonance entre sujet et espace est scellée par le désir de l'individu de s'unir idéalement au paysage qui devient sa dernière demeure et son tombeau :

Son aspect est charmant ! quel ravissant spectacle ; O *Fabius* ! voir les rocs arides & escarpés, couverts d'un tapis de neige, dont la blancheur contraste d'une manière sublime avec l'épaisse noirceur de leurs excavations ! le torrent qui s'en échappe avec bruit, se précipiter dans le gouffre qu'il s'est creusé au milieu des glaçons qui couvrent la surface du Lac ; les rayons du soleil, répétés dans les eaux bouillonnantes, qu'ils teignent de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel ; cette vapeur humide & légère, qui s'en échappe par la violence de sa chute, & remonte avec impétuosité à une hauteur prodigieuse, se disperse dans l'air en mille globules différents, & retombe ensuite plus doucement, & en formant autant d'étoiles brillantes, par l'effet admirable de la

⁴⁹ *Ibid.*, t. II, p. 215-216.

réflexibilité des rayons de la lumière qu'ils divisent ; & cette masse énorme, immense, qui élève jusqu'aux Cieux sa tête superbe ; cette nappe de neige qui la couvre ; ce sentier noirâtre & étroit, qu'on y a pratiqué presque perpendiculairement, & qui va aboutir au pied de la petite chapelle ; ces arbres abattus & jettés ça & là, de distance en distance, sur les ravines larges & profondes ; cette tour antique, dont le fait noirci par le tems, est habité par des corbeaux qui s'y blotissent, & s'en élèvent en croassant, pour chercher leur nourriture ; tandis que le chien fidele du berger, observe attentivement leur vol rapide, & rassemble prudemment son troupeau, dont les chèvres dispersées ça & là, sur la montagne, paroissent suspendues au roc incliné, qu'elles gravissent avec peine, pour y trouver quelques plantes séchés, & sans saveur, que les frimats n'ont point encore tout-à-fait arrachées. O *Fabius* ! je te le dis ; c'est là, ce n'est que dans ces lieux sauvages, où je trouverai la fin de tous mes maux⁵⁰ !

Un désir de solitude anime de plus en plus les personnages des romans, tout comme le besoin d'une retraite au sein des paysages les plus sauvages et les plus isolés, la recherche d'espaces propres à entretenir leur penchant mélancolique ou à alimenter leur rêveries, aptes à favoriser la méditation solitaire, à accueillir une âme tourmentée ; et c'est souvent dans les lieux les plus âpres que cette âme trouve des endroits conformes à son état. Ainsi, dans *Amélie Mansfield* nous reconnaissons déjà les traits d'un lyrisme préromantique qui s'exprime dans l'épanchement d'Amélie au sein de la nature :

J'habite un pays si enchanteur, que c'est une jouissance bien vive pour moi de pouvoir le parcourir en liberté. Je me plais à errer dans ces routes solitaires et sauvages où on croit être seul au monde ; à parcourir ces prairies si vertes et si fraîches, qu'il semble que jamais pied d'homme ne les ait foulées ; à voir couler ces eaux limpides qui, toujours les mêmes par leur pureté, toujours différentes par leurs accidens, nourrissent ces longues rêveries auxquelles tu sais que j'aime tant à me livrer⁵¹.

L'héroïne de ce roman et son pendant masculin Ernest appartiennent à une lignée de personnages qui reproduisent les attitudes et le profil psychologique de Saint-Preux (mais aussi du protagoniste de *René* de Chateaubriand), en révélant ainsi l'influence souveraine de Rousseau qui marque de son empreinte une partie considérable d'œuvres centrées sur le décor de montagne. Nous reconnaissons une ressemblance dans l'attitude des deux protagonistes face à un paysage de montagne qui les enchante par sa sauvagerie, les attire par sa solitude et qui rapproche l'âme de la dimension divine. Ernest semble poussé par l'envie de découvrir la « sauvage solitude » des montagnes et de se laisser guider par le hasard : il est pareil en cela à Stellino ou à d'autres héros qui, comme lui, entreprennent des parcours qui les portent au cœur des montagnes mais qui les ramènent également à eux-mêmes, comme si le contact direct avec ces lieux avait le pouvoir de les

⁵⁰ *Ibid.*, t. II, p. 229-231.

⁵¹ S. Cottin, *Amélie Mansfield*, cit., t. I, p. 127-128.

mettre en contact avec leur intériorité. L'expression de cette disposition spirituelle est sans doute ternie par une description qui ne dépasse pas les modalités traditionnelles mais nous reconnaissons quand même, dans la déclaration initiale qui annonce le but de la promenade, l'attitude que nous venons de mettre en évidence :

J'étais bien aise de me promener seul, afin de méditer sur ma situation et de me raffermir dans mes projets.

A peine M. Grandson a-t-il été parti, que **je me suis mis à errer à l'aventure**. Le temps était si doux, et le pays est si enchanteur, que, **sans m'en apercevoir, j'ai prolongé beaucoup ma promenade**. Je suis arrivé sur le bord du lac étroit, serré entre des roches nues, escarpées et couvertes d'une neige éternelle. Je voyais les montagnards descendre par des sentiers étroits en côtoyant le bord des précipices. **Encouragé par leur hardiesse, je me suis avancé vers cette sauvage solitude**, et là, traversant les torrens, **m'enfonçant dans les antres profonds, gravissant la montagne par les plus âpres chemins**, je suis parvenu, au bout de deux heures, à une hauteur considérable, d'où j'embrassais une vaste étendue de pays ⁵².

Il n'y a presque aucun romancier qui arrive à se débarrasser complètement d'une représentation traditionnelle de l'horreur associée au contexte de montagne. Ronden n'y arrive pas non plus, quoiqu'il amorce une description du Saint-Gothard, développée à travers l'indication des mouvements accomplis par le « promeneur solitaire » Blésincourt, et qu'il prête à ce personnage la conscience d'une correspondance entre son âme et la nature environnante. Mais, comme nous l'avons constaté dans d'autres romans, entre les deux pôles de la relation c'est le je qui occupe le devant de la scène par rapport à un décor à peine esquissé, parce que le sujet fait ressortir d'avantage l'effet provoqué sur son esprit par une nature effrayante que le paysage en soi :

Pendant le jour, les lieux que j'ai parcourus, ne m'ont fait voir dans le désordre de la nature, que le tableau du désordre qui règne dans mon cœur. [...] J'ai gravi par les sentiers les plus escarpés : d'autres montagnes de glaces bornaient mon étroit horizon : je marchais sur des neiges à moitié fondues, qui de moment à autre, cédant sous le poids de mon corps, semblaient vouloir m'engloutir : tantôt d'affreux précipices bordaient, à côté de moi, l'espace qui suffisait à peine pour assurer mon pied : tantôt d'énormes morceaux de roches, presque détachés, menaçaient de m'écraser par leur chute, ou de m'entraîner dans l'abîme : la sueur tombait de mon front, tandis que le verglas couvrait mes vêtements : je venais de quitter des campagnes richement couvertes des productions du printemps, et si pour un instant, je voulais reprendre haleine, le froid de l'hiver arrêta jusqu'à la circulation de mon sang. L'horreur du lieu ; l'âpreté de la bise ; l'épuisement de mes forces, m'avaient réduit à une espèce d'insensibilité totale : je n'éprouvais plus, ni crainte, ni desirs, ni douleur : l'espace qui me restait à franchir pour arriver à l'anéantissement, était si peu de chose, que je le voyais avec indifférence⁵³.

⁵² *Ibid.*, t. I, p. 258-259.

⁵³ J.-R. Ronden, *op. cit.*, t. I, p. 2-3.

Dans un autre roman, inspiré comme *Stellino* par le modèle de *Werther*, nous retrouvons encore une combinaison d'éléments où se mêlent des schémas habituels et une vision subjective. Comme l'explique Lucia Omacini, « c'est surtout dans la solitude, dans l'aspérité d'une nature qui garde intacte sa simplicité primitive que Werthérie aime à retrouver les impressions de son adolescence, sans que son imaginaire spatial, encore trop tributaire du cliché du *locus horribilis*, parvienne toutefois à la définir en tant que sujet unique⁵⁴ » :

Avec quel plaisir, avec quelle ardeur je contemplois autrefois les merveilles de la nature. Avec quelle ame de feu, avec quel sentiment délicieux je goûtois le bonheur qui se puise dans toutes ses productions. Déjà, de notre couvent, tu t'en souviens sans doute, quels délices ne goûtois-je pas, lorsque, dans nos promenades du matin, nous nous égarions dans ces valons solitaires, dans ces retraites romantiques, dont les tableaux exaltent l'imagination: ces sombres forêts de sapins, dont les échos répètent les cris des aigles ; ces énormes troncs desséchés que la foudre frappe cent fois et renverse en poussière; le fracas des cascades écumantes qui roulent des blocs de rochers dans les abîmes, des cimes enveloppées d'une glace éternelle, des lacs tranquilles qui doublent l'image des énormes sommets entassés à l'entour: tout est beau, tout est grand et majestueux, et rien ne se ressemble. C'est le temple de la nature, et sa variété imposante atteste la puissance qui le créa⁵⁵.

Ces exemples nous fournissent des représentations de la nature parfois tâtonnantes mêlant des éléments contradictoires et porteuses dans les mêmes textes d'instances traditionnelles et novatrices. Les romans présentent en effet des interférences entre différents modèles culturels et littéraires, ce qui constitue la particularité de cette époque de transition où les romanciers continuent à se servir de stéréotypes figés, en les renouvelant et en les mêlant à des catégories plus modernes. Ce ne sont pas seulement les contenus ou la nomenclature, à savoir les typologies paysagères, qui déterminent la vraie révolution dans l'acte représentatif mais les modalités descriptives, puisque ce n'est pas « un renouvellement éventuel des thèmes de la description qui peut en modifier la nature, mais l'appréhension de ces mêmes thèmes par une conscience réfléchissante⁵⁶ ». Si la libre nature constitue le type de paysage le plus neuf (celui qui introduit l'espace de la montagne et qui va concurrencer des *topoi* plus anciens), ce qui signale véritablement le passage de l'ancien au moderne dans le champ descriptif c'est plutôt le dépassement d'une modalité ornementale qui peut encore être employée parallèlement à la présence d'un paysage nouveau comme la montagne. Cela entraîne, comme nous l'avons exposé, des réductions constantes : ce qui appartiendrait à la catégorie de la libre nature finit par être représenté selon les critères du *locus horribilis*, au détriment d'une nouvelle modalité expressive.

⁵⁴ L. Omacini, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁵ P. Perrin, *Werthérie, roman sentimental*, Paris, Louis, 1792, t. I, p. 145-146.

⁵⁶ L. Omacini, *op. cit.*, p. 109.

On pourrait considérer cette dernière comme le produit d'un changement dans le système des valeurs d'où émergera l'esthétique romantique : la notion d'imitation chère aux classiques sera remplacée par l'exaltation de l'imagination et de l'originalité individuelles. Si la description ornementale a une fonction décorative ou accessoire, car elle se borne à reproduire un *topos* sans que le paysage n'entre en relation avec les personnages ou contribue à l'évolution de leur personnalité et de leur destinée, la description expressive, en revanche, par la valorisation de la subjectivité et de l'imaginaire (qui bouleverse le rapport avec le monde inanimé de plus en plus intégré à la psychologie et à l'histoire intime du sujet), renvoie à une conscience qui fait du paysage une traduction de la réalité intérieure. La description expressive procède donc de la vision individuelle « d'un sujet qui assume à la première personne l'acte de voir et de représenter⁵⁷ » ; en effet, selon Adam « *expressive* la description l'est d'abord parce qu'elle se présente comme le dépositaire d'un *point de vue*, qu'il soit celui de l'auteur ou celui du personnage, qui surdétermine la description⁵⁸ ».

4. La force du modèle pastoral : loci amœni et variété du paysage

4.1. Lieux pastoraux et scènes idylliques au sein des montagnes

Dans la reprise des *topoi* anciens que l'on peut souvent rencontrer dans les représentations de la montagne, le *locus horribilis* n'est pas le seul qui attire notre attention, car le *locus amœnus* n'est pas moins fréquent que son pendant dysphorique. Si certains paysages pourraient apparemment appartenir à des sous-genres déterminés (comme le paysage de l'horreur généralement associé à des romans noirs ou le paysage bucolique au genre de la pastorale), il n'est pas rare à l'époque de constater la présence d'une nature idyllique dans des romans qui appelleraient un autre type de décor.

L'exemple le plus frappant nous vient du roman qui, parmi tous ceux que nous avons analysés, présente les descriptions les plus étendues de la haute montagne et un grand nombre de décors effrayants se rangeant dans la catégorie du *locus horribilis* : les six volumes de *Cælina* semblent offrir au lecteur un bréviaire de scènes propres au roman noir, mêlées à des passages, des décors et des situations stéréotypées que nous pourrions facilement adapter à d'autres histoires fondées sur les ressources de la pastorale. Ce roman ne contient pas de véritables descriptions d'un *locus amœnus*, mais il évoque souvent une atmosphère pastorale en relation avec des moments

⁵⁷ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁸ J.-M. Adam, A. Petitjean, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989, p. 18.

d'harmonie entre les personnages. Lorsque la protagoniste entreprend la visite des territoires qu'elle a hérités, le narrateur s'arrête avec complaisance sur de petits tableaux de bonheur champêtre, où il nous montre Coelina travestie en bergère, participant à des repas et à des danses rustiques :

Le berger remit à Coelina un chapeau de paille et une houlette enrichie de bandelettes et de chiffres amoureux. Coelina fit la bergère pendant quelques momens ; et, dans cet habit, elle retraça aux yeux de ses amis tout ce que la merveilleuse vallée de Tempé a pu offrir de plus intéressant. Notre petite caravane quitta bientôt cette vallée, et fut voir la ferme Ronde, située sur les magnifiques côteaux de Passy. On la nommait la ferme Ronde, parce que le bâtiment du fermier était en effet rond comme une tour, et flanqué de contre-forts comme une forteresse : c'était un ancien monument des Romains. Sous un bosquet de châtaigniers, notre compagnie trouva un déjeuner champêtre tout préparé. Le fermier, ses enfans et ses domestiques, habillés tous en bergers galans, servirent eux-mêmes nos amis ; et les guides se mirent à danser au son d'un Rebec, sur lequel un paysan Suisse jouait l'air si chéri des Suisses, intitulé le Ranz-des-Vaches. Ce déjeuner champêtre, fait au son d'un instrument, à côté d'une danse rustique, fut très agréable à Coelina : elle vit, dans tout cela, l'ouvrage de son ami, et l'en remercia avec une grâce, une sensibilité qui le dédommagèrent bien des soins qu'il avait pris la veille pour préparer toutes ses surprises⁵⁹.

La nature paisible du *locus amœnus* est utile dans ce roman pour créer un contraste entre des périodes ou de brefs intervalles de temps, où les personnages conservent leur sérénité, et les points culminants de l'histoire, dominés par des sentiments de peur ou d'affliction. Ces passages ne fournissent pas de vraies descriptions : ils suggèrent une atmosphère qui reflète un état de paix, de tranquillité, tant dans l'histoire que dans l'intériorité des personnages, avant le déchaînement des événements, souvent terribles ou négatifs, qui constituent le centre de l'action et le nœud de l'intrigue.

Pierre Blanchard situe son roman pastoral inspiré de *Paul et Virginie* « au pied du mont Jura » : ici la nature âpre, sauvage, effrayante, est évoquée comme le fond d'un tableau qui présente des traits se rapprochant d'un paysage idyllique. Le rocher, qui devient le lieu de la rencontre entre deux enfants et le symbole de leur amour, est entouré par une nature agréable, conforme aux images de gaieté et de bonheur pastoral que le roman nous offre au début. Ce rocher est « propre à servir d'asyle à l'amour innocent » :

C'est une roche qui, en se détachant du sein de la montagne, forme une esplanade avancée sur son penchant à tout ce que la nature offre de plus beau et de plus agréable dans ces lieux, semble y être rassemblé pour le plaisir de deux jeunes gens dont les cœurs, animés par l'amour, ne cherchent que les lieux solitaires qui par leurs beautés pittoresques inspirent une douce mélancolie ; tout y est plein de ces agrémens sauvages qui élèvent l'ame, et de ces objets rians, qui attachent et recréent l'homme sensible. Les inégalités du rocher

⁵⁹ F.-G. Ducray-Duminil, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. II, p. 202-204.

forment des anfractuosités tapissées de fleurs et de verdure ; il s'en échappe de longues traînasses d'herbes rampantes, et la pervenche couronne les pointes de roche de guirlandes vertes ornées de petites fleurs rouges. Les sombres sapins et les chênes majestueux s'élèvent aux environs. Une multitude d'arbres fruitiers au printemps, et chargées de fruits riches et rafraîchissants en automne. Un torrent tombe et roule avec un grand bruit à vingt pas de là, et répand sur tout le paysage le charme d'un silence interrompu, mais toujours tranquille. On respire dans ce séjour enchanté un air frais et par fumé qui ajoute au sentiment moral inspiré par la vue de cette décoration magnifique et sauvage⁶⁰.

Ce n'est pas le seul cas où prédomine une atmosphère idyllique dans la description de lieux qui, par leur nature, pourraient se prêter à un autre traitement :

Il nous conduisit au lac par des routes délicieuses, tracées dans la forêt, en suivant avec un goût infini les indications de la nature : tantôt un groupe d'épais sapins ou d'élégantes mélèzes nous couvraient de leur ombrage ; tantôt nous traversions une petite plaine parsemée de bosquets ; ici une pierre mousseuse, un tronc d'arbre, taillé en forme de siège vous invitaient au repos ; ils étaient toujours placés devant des trouées ouvertes sur quelque point de vue remarquable : l'un de ces bancs naturels laissait voir à travers les arbres une cascade s'échappant entre deux rochers, et déroulant ses eaux argentées, qui se jetaient ensuite dans le lac⁶¹.

Ces exemples nous renseignent sur la force du modèle pastoral encore très en vogue à la fin du XVIII^e siècle, et confirment notre constat : malgré l'intérêt pour de nouveaux paysages comme la montagne, le goût et sa traduction littéraire continuent à être largement tributaires des scénarios appréciés et représentés depuis toujours et dont on a du mal à se défaire, même lorsqu'il s'agit de décrire des décors inconnus qui contreviennent aux canons de la beauté traditionnelle.

Dans un passage tiré de *L'Amour et la philosophie*, la description est préparée par un éloge anticipé des lieux qui seront représentés par la suite et par l'attribution d'une valeur sentimentale à ceux que le narrateur considère comme les « lieux chéris » de l'enfance. Une motivation encore plus forte que la donnée affective ou esthétique vient pourtant d'un désir de combler un manque de représentations de ces lieux méconnus. Le narrateur voudrait leur conférer une renommée à travers une écriture apparemment soumise à une déclaration de modestie mais en réalité considérée comme digne d'attirer l'attention d'autres écrivains intéressés par le paysage et capable de susciter de l'intérêt pour les lieux qu'elle est censée reproduire. Les noms cités révèlent les modèles littéraires de l'auteur qui prend comme référence les œuvres de la poésie pastorale, classique et contemporaine :

⁶⁰ P. Blanchard, *Félix et Pauline, ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, cit., t. I, p. 74-75.

⁶¹ I. de Montolieu, *op. cit.*, t. I, p. 44-45.

Lieux chéris de mon enfance, où ma jeunesse se partagea entre les charmes de l'étude, de la méditation, des affections pures d'un cœur sensible et la contemplation de vos aspects aussi variés qu'étonnants, si jamais ma plume acquiert quelque énergie, vous ne resterez plus dans l'obscurité ; et des Virgiles, des Pétrarques, des Thompsons, des Delilles, attirés peut-être par les éloges qu'elle ne cessera de vous prodiguer, viendront vous admirer et vous chanter à leur tour⁶².

La description ne commencera d'ailleurs qu'après un hommage à Virgile, suite à une citation tirée de l'*Énéide*.

4.2. Un mélange de nature sauvage et de nature cultivée

Une attitude qui semble privilégier les manifestations d'une nature paisible, fertile, agréable à l'œil et à l'esprit et la campagne en tant que modèle de paysage idéal est visible dans certains romans qui décrivent des panoramas comprenant une variété de paysages et semblent révéler une attention majeure pour les aspects les plus doux et les plus pacifiques de la scène contemplée. Souvent des endroits idylliques apparaissent aussi dans des contextes où domine la sauvagerie naturelle, comme pour rassurer le personnage (et le lecteur) qui s'est aventuré dans la découverte de la haute montagne. Dans un passage déjà cité de *Stellino* nous voyons le protagoniste parcourir un lieu sauvage mais non dépourvu de quelques endroits plus « rassurants » :

Je m'enfonçois sans crainte dans les excavations souterraines & profondes que le tems & l'eau y ont creusés ; je m'asseyois ensuite sur une pelouse parsemée de fleurs, au pied d'un cédre antique⁶³.

Le héros d'*Amélie Mansfield* va, lui aussi, à la découverte de la haute montagne mais il ne renonce pas à apprécier une nature plus paisible représentée par le tapis de fleurs et il est agréablement surpris de découvrir un coin de nature idyllique :

Enfin, arrivé vers le milieu, j'ai trouvé une petite plaine découverte et parsemée de fleurs d'une beauté et d'une vigueur surprenantes⁶⁴.

Dans un passage tiré d'*Orfeuïl et Juliette*, l'auteur emploie deux termes très actuels à l'époque, « pittoresques et sauvages », mais qui restent sans développement descriptif. En outre, l'image suivante semble presque contredire ces deux termes, car le narrateur nous propose un aperçu sur un lieu qui rappelle plutôt le *locus amoenus* habituel. Les adjectifs utilisés sont eux aussi tout à fait stéréotypés, tout comme la réalité qu'ils désignent, et le seul élément qui ressort de la

⁶² Berriat de Saint-Prix, *op. cit.*, t. III, p. 227-228.

⁶³ J.-A. de Gourbillon, *op. cit.*, t. II, p. 212-213.

⁶⁴ S. Cottin, *Amélie Mansfield*, cit., t. I, p. 259-260.

description est la référence à des plantes concrètes, caractéristiques de la région pyrénéenne. Le motif du repas consommé au milieu de la nature complète ce cadre idyllique :

Juliette poussa un profond soupir, et continua à promener ses regards sur les campagnes pittoresques et sauvages à travers lesquelles la voiture se frayait une route. À trois heures après-midi, elle entra dans un vallon délicieux, entremêlé de plusieurs ruisseaux, dont les eaux limpides coulaient sur un gazon velouté, et réfléchissaient l'image de divers groupes d'oliviers et de chênes noirs, assez communs dans cette partie des Pyrénées. La chaleur excessive qui se faisait sentir alors, engagea Mme Dumont à faire arrêter la voiture ; elle prit un panier contenant les provisions du voyage, et accompagnée de Juliette, elle alla s'asseoir au bord d'un ruisseau où plusieurs gros arbres formaient un dôme impénétrable aux rayons du soleil⁶⁵.

Dans *Les Deux Solitaires des Alpes*, l'attrait pour des aspects agréables du paysage tempère l'allusion au décor alpestre avec ses hautes montagnes et ses glaciers :

J'arrive enfin au pied des Alpes ; j'entre dans un agréable vallon ; d'un côté la pointe de diamant sembloit le menacer de sa cime glacée ; des trois autres il étoit ceint de montagnes moins élevées, & couronnées des plus beaux pins ; une petite riviere arrosoit ce canton⁶⁶.

La variété de la nature et des conformations géographiques d'un territoire semble d'ailleurs s'imposer dans les descriptions des romans qui mettent en exergue les contrastes animant les paysages qui sont d'autant plus frappants et admirables lorsqu'il s'agit de lieux de montagne. Parfois ces alternances émergent dans de larges panoramas, non sans provoquer le plaisir et l'étonnement de la part de l'observateur :

D'un côté, Célinie apercevait une chaîne de collines dont le terrain disparaissait sous les oliviers qui y croissaient. Des milliers de bastides se faisaient remarquer sur ces côteaux qui s'élevaient en amphithéâtre jusqu'au pied des hautes montagnes. L'aridité et la sécheresse de celles-ci formait un contraste singulier avec la fertilité des collines⁶⁷.

Depuis les rives du Lac Majeur, Blesincour souligne la coprésence de terrains verts et cultivés et de rochers arides et imposants :

Dans quelques endroits de ces heureux bords, l'œil n'aperçoit à un certain éloignement qu'un tapis de verdure qui couvre les côtes depuis le pied jusqu'à la cime. Vu de plus près, ce riche tapis prend la forme d'un amphithéâtre, dont chaque étage irrégulièrement surmonté d'un autre est couvert de différentes moissons. La

⁶⁵ Mme Brayer de Saint-Léon, *op. cit.*, t. I, p. 177-178.

⁶⁶ L.-A. Liomin, *Les Deux Solitaires des Alpes, ou histoire des malheurs du Comte et du Chevalier de Malmore*, Lausanne, Lacombe, 1791, p. 5.

⁶⁷ C. Cissey, *Amelina et Florello, histoire portugaise*, Paris, Ouvrier, 1801. t. II., p. 229.

terre y est ensemencée de divers grains, ou produit d'elle-même la pâture des bestiaux [...]. Dans d'autres endroits, d'énormes masses de rochers font passer l'imagination d'une surprise à l'autre ; ici sortant de la profondeur du lac, elles s'élèvent perpendiculairement jusqu'à une hauteur effrayante que l'œil peut à peine atteindre : là, l'une sur l'autre entassées, elles sont le tableau d'un éboulement dont le globe a dû être ébranlé⁶⁸.

Dans nos romans se multiplient les cas de descriptions enthousiastes concernant de vastes étendues de paysage où des vallons cultivés et fertiles sont encadrés par la sauvagerie majestueuse des hautes montagnes. Citons quelques exemples significatifs :

Qu'on se représente, si on le peut, une étendue immense de pays embelli par les cultures les plus variées, coupé de lacs et de rivières, animé par une quantité de villages, de bourgs, et de quelques villes assez considérables ; et ce délicieux paysage, qui donne l'idée de l'aisance, de la paix, du repos, et d'une utile activité, encadré par les majestueuses Alpes, dont les sommets découpés en mille formes bizarres, et couverts d'une neige éternelle, semblent défendre ce beau pays de toute invasion étrangère⁶⁹.

Figure-toi, à une hauteur déjà considérable, un vallon d'une centaine d'arpens, au plus, encadré, de trois côtés, par des cimes de monts ; au milieu, une prairie ; au tour, en commencement d'amphithéâtre, des champs que garnissent actuellement le sarrasin, la pomme de terre en fleurs, et sur lesquels sont jetées, çà et là, quelques masses d'arbres fruitiers, qui environnent autant de cabannes ; un peu plus haut, d'épaisses forêts de châtaigniers ; au-dessus encore, de plus épaisses forêts de sapins, de mélèzes ; et sur les dernières cimes, la neige de tous les siècles, à travers laquelle on voit percer, par intervalles, des pointes grisâtres de rocs, la plupart brisés et sillonnés par la foudre⁷⁰.

Le vallon, rétréci par plusieurs saillies de roches couvertes d'arbrisseaux, se dessinait au loin sur un tapis de gazon ; à l'extrémité une énorme masse de granit joignait les deux collines, et formait une espèce de portique à travers lequel on distinguait des prairies, des vergers, des bois, et enfin le château de Florange. L'horizon était borné par l'immense chaîne des Pyrénées⁷¹.

Enfin, il arriva dans le Kandel-Steg. Quoique fortement préoccupé, il fut saisi à la vue de cette charmante vallée. L'aspect en est vraiment enchanteur. Tout annonce la paix et l'abondance. Les maisons ne sont point réunies en villages. Elles sont éparées çà et là dans des vastes prairies. L'église paroissiale s'élève au milieu d'elles. La rivière de la Kandel arrose cette contrée; son cours est paisible ; des bocages ombragent ses bords ; de hautes montagnes boisées, d'où s'échappent une infinité de cascades, la dominent; vis-à-vis sont les glaciers du Grindelwald. La vallée est terminée par le Gemmi, montagne très-haute qu'il faut traverser pour se rendre aux bains de Leuch⁷².

⁶⁸ J.-R. Ronden, *op. cit.*, t. I, p. 109-110-111.

⁶⁹ I. de Montolieu, *op. cit.*, t. I, p. 22.

⁷⁰ J.-Cl. Gorjy, *op. cit.*, t. I, p. 137-138.

⁷¹ Mme Brayer de Saint-Léon, *op. cit.*, t. II, p. 5.

⁷² J.-F. Polier de Bottens, *Mémoires et voyages d'une famille émigrée*, Paris, Maradan, 1801, t. II, p. 205-206.

Sur la sommité de ce chemin dangereux, elle aperçut, dans un fond, à ses pieds, toute la vallée de Chamouny, si riche, si merveilleuse dans ses contrastes ; et, malgré sa douleur, tout, dans ce site magnifique, lui parut neuf et pittoresque. Quelle belle opposition entre la tendre verdure qui tapisse la vallée, et les monts argentés par les glaces, dont les formes sont si fières, les hauteurs si imposantes ! La pureté de l'air, sa fraîcheur, tout charme, tout frappe l'œil enchanté de la beauté des prairies, que relève encore le vert foncé des ifs et des sapins⁷³.

La profondeur de ce tableau lui donne des effets d'optique singuliers : l'on y voit des compartimens de la plus belle verdure, et des touffes de bois qui enseignent les villages et les bourgs. Plus près, de superbes montagnes cultivées jusqu'à leur sommet, des torrens qui les divisent et les découpent, des reflets de lumières opposées aux masses d'ombres, enfin le Rhône qui parcourt la vallée de la droite à la gauche ; tous ces sites divers offrent les plus grandes beautés. Combien ces objets ravissent, comparés aux aspects sauvages des monts de glace qui dominant encore ce tableau ! Quel contraste entre les sombres forêts du Trient et cette belle vallée⁷⁴ !

C'est aussi au sein des montagnes, découvertes de l'intérieur, que les personnages des romans ont l'occasion de s'émerveiller face à un mélange de nature sauvage et de nature cultivée. Sans réellement le décrire, le narrateur de *Félix et Pauline* exprime son admiration pour la variété d'un lieu qui est en même temps « riant et sauvage » :

Il restait encore assez de jour pour que je pusse fixer mon attention sur ce qui nous environnait. Nous montions par de petits sentiers qui, tantôt tournant autour des rochers, tantôt adoucissant une hauteur trop rapide, offraient une pente insensible et agréable. Au milieu des grands et superbes objets qui étaient sous nos yeux, les moindres, ceux que nous foulions à nos pieds, attiraient encore d'avidés regards; un aspect riant et sauvage attachait de tout côté. La nature en même tems étonnait et réjouissait l'ame. A la bonne odeur répandue dans les airs, je soupçonnais que les fleurs embellissait ces lieux, e au bruit sourd et continu des eaux qui se précipitaient du sommet des montagnes, je croyais toujours arriver près d'un torrent⁷⁵.

La variété frappe encore plus Saint-Alme ; le protagoniste du roman homonyme y voit le motif principal de son intérêt et sa curiosité ne peut s'exprimer qu'en découvrant la montagne de près, comme nous l'avons vu auparavant :

A chaque instant de nouveaux sites et de nouveaux objets. Ici, la nature déploie ses richesses, là, ses horreurs. Quelques pas suffisent pour varier la scène, pour passer d'un contraste à l'autre. Une prairie charmante est sur le bord d'un précipice, et celui-ci domine un riche verger. De la cime d'un roc, d'où l'on a pu contempler un immense tableau, on se trouve tout à coup dans le creux d'un vallon, où l'on n'a que le ciel pour témoin de son

⁷³ F.-G. Ducray-Duminil, *Cælina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. III, p. 14-15.

⁷⁴ *Ibid.*, t. V, p. 35-36.

⁷⁵ P. Blanchard, *Félix et Pauline, ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, cit., t. I, p. 8-9.

existence. Tout à coup encore, dans l'instant où l'on se croit le plus isolé, on n'était séparé d'une habitation que par le branchage touffu de quelques arbres⁷⁶.

Sainville, en visite dans son pays d'origine, écrit à Sophie en remarquant aussi bien les aspects les plus grandioses et les plus effrayants du paysage que le contraste qui l'anime :

En descendant, je trouvois ici des fleuves qui se précipitoient en cascades bruyantes jusques dans le fond des abysmes, là des forêts qui s'élevoient en amphithéâtre, plus loin des plantations & des bourgs : la mer terminoit le paysage. Je n'ai rien vu de si beau que ce mélange de la nature sauvage & cultivée, & des ouvrages des hommes avec ses productions antiques⁷⁷.

Dans les pages finales de *Cælina* l'attention d'un groupe de personnages est attirée par le contraste entre la « sécheresse » de l'espace environnant et un rocher qui, par son nom aussi (il s'appelle « Jardin »), semble ramener la vie dans un lieu désertique, en créant une nature plus agréable et plus proche de l'homme. Ce rocher paraît d'ailleurs avoir une fonction symbolique, c'est-à-dire qu'il anticipe le cadre sur lequel se clôt le roman, car les personnages choisiront, pour vivre, un lieu champêtre à l'image de la paix retrouvée :

Quoique nos voyageurs fussent absolument enfermés par des neiges, des glaçons et des rochers stériles, où ils ne devaient pas s'attendre à trouver le moindre vestige de végétation, ils aperçurent cependant un rocher triangulaire revêtu de verdure et de plantes alpines, qui s'élevait, de même qu'une île fertile et solitaire, au milieu d'un océan sans bornes ; ce rocher est connu sous le nom de *Jardin*, et contraste admirablement avec la sécheresse des objets qui l'environnent⁷⁸.

5. L'influence de Rousseau et l'idéalisation du paysage

5.1. L'éloge de Jean-Jacques : un modèle à suivre

Dans le traitement assidu de ce thème fréquemment associé à la représentation du paysage de montagne, nous reconnaissons les tendances esthétiques du goût contemporain mais également l'empreinte laissée par *La Nouvelle Héloïse*. Malgré la prédilection de Rousseau pour le paysage de montagne et bien qu'il annonce l'apparition de l'esthétique du sublime sur la scène littéraire, nous constatons qu'il évite de représenter en détail certains éléments, comme par exemple les glaciers et la neige sur les hauts sommets, et qu'il accorde sa préférence au paysage des zones moyennes des

⁷⁶ J.-Cl. Gorjy, *op. cit.*, t. I, p. 21-22.

⁷⁷ N.-G. Léonard, *Lettres de Sainville et de Sophie*, cit., p. 128.

⁷⁸ F.-G. Ducray-Duminil, *Cælina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. VI, p. 273-274.

Alpes, caractérisées par l'union d'une nature sauvage et d'une nature cultivée et maîtrisée par l'homme. Tout en gardant son intérêt pour le paysage alpestre, Rousseau semble pencher pour une nature qui lui permet de goûter la solitude mais qui reste à la mesure de l'homme, une nature riante, qui lui offre des images et des sensations paisibles, caractérisée par une végétation qui offre un mélange de bois, de terrains cultivés, de gazons fleuris et de prairies :

Tantôt d'immenses roches pendoient en ruines au dessus de ma tête. Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondoient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvroit à mes côtés un abîme dont les yeux n'osoient sonder la profondeur. Quelquefois, je me perdois dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois, en sortant d'un gouffre, une agréable prairie réjouissoit tout à coup mes regards. Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée montrait partout la main des hommes, où l'on eût cru qu'ils n'avoient jamais pénétré : à côté d'une caverne on trouvoit des maisons ; on voyoit des pampres secs où l'on n'eût cherché que des ronces, des vignes dans des terres éboulées, d'excellens fruits sur des rochers, et des champs dans des précipices.

Ce n'étoit pas seulement le travail des hommes qui rendoit ces pays étranges si bizarrement contrastés ; la nature sembloit encore prendre plaisir à s'y mettre en opposition avec elle-même, tant on la trouvoit différente en un même lieu sous divers aspects ! Au levant les fleurs du printemps, au midi les fruits de l'automne, au nord les glaces de l'hiver : elle réunissoit toutes les saisons dans le même instant, tous les climats dans le même lieu, des terrains contraires sur le même sol, et formoit l'accord inconnu partout ailleurs des productions des plaines et de celles des Alpes⁷⁹.

L'œuvre de Rousseau constitue d'ailleurs une référence presque obligée pour les romanciers de la fin du XVIII^e siècle, qui ne se limitent pas seulement à citer ses textes, ou à en emprunter les passages les plus célèbres, à imiter la construction des personnages et des histoires, ou à copier son style : l'adhésion au modèle passe aussi par l'allusion explicite à l'écrivain, par son éloge direct de la part des personnages et par le commentaire de ses idées. Dans les *Mémoires d'une famille émigrée* la référence à Rousseau n'est pas explicite mais la romancière admet indirectement qu'elle a cédé à la mode qu'il a lancée :

Si son âme avoit pu se livrer à d'autres sentimens que celui qui l'agitoit, il se seroit abandonné à l'admiration que les grandes beautés de la nature doivent faire naître. Nulle part, elles ne brillent avec autant d'éclat que dans l'heureuse Helvétie. Depuis long-tems, les voyages dans ces contrées, sont devenus une mode, et même une manie ; chacun veut admirer ces hautes Alpes qui semblent les soutiens de cette partie du monde ; chacun veut connoître ces vallons paisibles, qui devroient être la retraite de la vertu et du bonheur. On veut voir les différentes sources des grands fleuves qui arrosent l'Europe. On veut parcourir ces plaines victorieuses, où les suisses reconquirent leur liberté. On veut frémir à l'aspect de ces glaciers inaccessibles, et jouir de la vue de

⁷⁹ J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, texte établi par H. Coulet et annoté par B. Guyon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1961, p. 77.

ces lacs enchanteurs qui les réfléchissent ; enfin on veut connoître des peuples que la corruption et le luxe n'ont pas encore énervés⁸⁰.

Cet auteur est conscient d'une carence dans la représentation des nouveaux scénarios alpestres et ressent la nécessité d'une innovation, comme il l'explique dans un autre roman intitulé *Félicie et Florestine*. C'est en suivant le chemin tracé par Rousseau que l'écriture romanesque pourrait parvenir à se forger une langue appropriée à l'évocation des paysages helvétiques :

J'ai toujours été surprise, qu'il y eût aussi peu de romans dont la scène se passât dans notre pays. Rousseau a été le premier, et presque le seul auteur, qui aît tiré parti de nos sites enchanteurs. Il est vrai qu'il est bien difficile de traiter après lui, un sujet que sa plume sublime a si fort embelli. Comme il n'a peint qu'une partie des bords de notre beau lac, il reste encore de grandes beautés à décrire. Les romanciers Anglois en feroient la scène de plusieurs romans ; mais il faut convenir que notre caractère national ne prête point aux détails romanesques, comme le caractère Anglois, et qu'à cet égard-là, nous ne sommes pas en mesure avec notre belle nature. Il nous faudroit un Delisle pour la chanter; et ce n'est pas assez que de savoir jouir de ses beautés, il faudroit aussi savoir les décrire. Les derniers rayons du soleil, en dorant la cime des arbres, nous ont donné le signal du départ; jamais aucun pinceau ne pourra rendre la beauté du coucher du soleil dans notre pays ; il se projette dans le lac comme une colonne de feu, d'où jaillissent des rayons enflammés ; l'œil est ébloui et l'ame charmée⁸¹.

Dans le contexte d'une escalade à la Dent de Vaulion, les personnages de ce roman entretiennent une conversation qui porte sur l'opération d'embellissement du paysage de montagne menée par Rousseau :

On peut aller en chariot jusqu'au demi-plan de la montagne, où l'on trouve un chalet, dans lequel on s'arrête pour prendre quelques rafraîchissemens : l'idée d'un chalet a enchanté la Marquise. Quoi je verrois un chalet, s'est-elle écriée, j'entrerois dans ce lieu que St.Preux appelle le sanctuaire du plus tendre amour ? J'ai toujours cru qu'il n'en existoit que dans le roman de la Nouvelle Héloïse. – Vous serez peut-être bien surprise, a répondu Mr de Valbreuse, que Rousseau aît imaginé d'en faire le lieu des rendez-vous de ses amans ; je dois vous avertir qu'il les a peints tels qu'ils devroient être ; mais non pas tels qu'ils sont. – S'il faut se défier, a repris la Marquise, des descriptions enchanteresses de Rousseau, il faut aussi se tenir en garde contre votre sang-froid, et cette raison qui n'accorde presque rien aux prestiges de l'imagination ; puisque les chalets sont si communs dans les montagnes, vous en aurez peut-être trouvé de laids; mais je persiste à croire qu'ils sont charmans, et je ne regrette point les pas que je fais pour en voir un: en avez-vous vu, Mlle de Silviante ? – Oui, sans doute, j'en ai vu ; mais je ne suis pas un juge impartial, j'aime à la folie tout ce qui tient au pays de montagnes, et je m'estimerois heureuse de passer deux mois, tous les étés, dans une de ces demeures agrestes, aux quelles il manque, je l'avoue, quelques aisances ; je pense un peu comme Rousseau, et si je n'en faisais

⁸⁰ J.-F. Polier de Bottens, *Mémoires et voyages d'une famille émigrée*, cit., t. II, p. 200-201.

⁸¹ J.-F. Polier de Bottens, *Félicie et Florestine*, Genève, Paschoud, 1803, t. I, p. 233-234.

pas le sanctuaire de l'amour, je voudrais en faire celui de l'amitié, et y venir demeurer avec mon amie. – Un St. Preux n'y gâteroit rien, ma chère, a repris en riant la Marquise. – Mlle. De Silvine pense, a dit Mr de Valbreuse, qu'il est bien plus facile de trouver une Claire, qu'un St. Preux ; mais il seroit doux de lui prouver qu'elle peut aisément trouver l'un et l'autre⁸².

Au milieu d'un long passage descriptif d'un paysage alpestre, le narrateur de *L'Amour et la philosophe* intercale un passage poétique où il fait l'éloge de Rousseau et loue ses multiples et passionnées approches de la nature en qualité de philosophe, de botaniste et de romancier :

Ami de la nature et de la vérité, immortel Jean-Jacques ! tu promenas souvent tes pas débiles au milieu de ces bocages : souvent, tu essayas par la contemplation de ces fleurs riantes, d'adoucir l'amertume de ton cœur abreuvé du fiel de l'injustice des hommes. Souvent tu les cueillis pour accroître les conquêtes de Linnæus sur le règne végétal, ou pour en parer peut-être le sein de quelque nouvelle Julie que les chagrins de ta malheureuse vieillesse ne te permirent pas d'offrir aux amans idolâtres des fruits de ta brûlante plume⁸³.

5.2. *Thèmes rousseauistes à la mode*

La reprise des motifs rousseauistes concernant la représentation de la montagne atteste l'enracinement du modèle dans la littérature postérieure à *Julie*, mais elle ne constitue pas nécessairement un facteur décisif pour ranger ces textes du côté de la modernité descriptive. Si *La Nouvelle Héloïse* devient un nouveau mythe littéraire dont les traits constituent un procédé à la mode, l'imitation répétitive risque de banaliser la source et de transformer les thèmes les plus modernes en clichés. L'originalité descriptive est aussi compromise car la plupart des écrivains ont substitué en partie le modèle de la poésie latine par une œuvre contemporaine (car les épigones de Rousseau voient et décrivent la montagne à travers le regard et l'expérience de Saint-Preux sur le Valais), mais sans adopter une technique descriptive originale, capable de se démarquer de l'imitation servile. Lucia Omacini observe à juste titre que « si le modèle descriptif ancien sait se renouveler, tout en drainant après lui les scories d'un système de valeurs qui se révèle persistant, on peut constater inversement que le vieillissement menace certaines formules somme toute relativement récentes, et néanmoins exposées à l'usure d'un réemploi inconditionné, telles les descriptions de la "libre nature"⁸⁴ ».

En examinant de plus près les thèmes principaux que le roman de Rousseau a contribué à répandre et que ses successeurs ont invariablement repris à leur compte, il faut ajouter au motif de l'opposition entre nature sauvage et nature cultivée celui des bienfaits physiques et moraux dérivés

⁸² *Ibid.*, t. II, p. 47-49.

⁸³ Berriat de Saint-Prix, *op. cit.*, t. III, p. 203.

⁸⁴ L. Omacini, *op. cit.*, p. 122.

du paysage de la haute montagne. Dans la lettre que Saint-Preux écrit lorsqu'il se trouve dans le Valais, nous lisons une réflexion assez longue sur le pouvoir du paysage de montagne et surtout sur le changement significatif de l'état d'âme qui se produit dans un paysage en altitude. Saint-Preux se rend compte que le spectacle et la pureté des sommets ont sur lui des effets curatifs. Ses désirs sont apaisés, ses douleurs émoussées, ses sentiments purifiés et il éprouve une impression de sérénité, de calme et de légèreté :

J'attribuai, durant la première journée, aux agrémens de cette variété le calme que je sentois renaître en moi. J'admirois l'empire qu'ont sur nos passions les plus vives les êtres les plus insensibles, et je méprisois la philosophie de ne pouvoir pas même autant sur l'âme qu'une suite d'objets inanimés. Mais cet état paisible ayant duré la nuit et augmenté le lendemain, je ne tardai pas de juger qu'il avoit encore quelque autre cause qui ne m'étoit pas connue. J'arrivai ce jour-là sur des montagnes les moins élevées, et, parcourant ensuite leurs inégalités, sur celles des plus hautes qui étoient à ma portée. Après m'être promené dans les nuages, j'atteignois un séjour plus serein, d'où l'on voit dans la saison le tonnerre et l'orage se former au-dessous de soi ; image trop vaine de l'âme du sage, dont l'exemple n'exista jamais, ou n'existe qu'aux mêmes lieux d'où l'on en a tiré l'emblème.

Ce fut là que je démêlai sensiblement dans la pureté de l'air où je me trouvois la véritable cause du changement de mon humeur, et du retour de cette paix intérieure que j'avois perdue depuis si longtemps. En effet, c'est une impression générale qu'éprouvent tous les hommes, quoiqu'ils ne l'observent pas tous, que sur les hautes montagnes, où l'air est pur et subtil, on se sent plus de facilité dans la respiration, plus de légèreté dans le corps, plus de sérénité dans l'esprit ; les plaisirs y sont moins ardents, les passions plus modérées. Les méditations y prennent je ne sais quel caractère grand et 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 sentimens bas et terrestres, et qu'à mesure qu'on approche des régions éthérées, l'âme contracte quelque chose de leur inaltérable pureté. On y est grave sans mélancolie, paisible sans indolence, content d'être et de penser : tous les désirs trop vifs s'émoussent, ils perdent cette pointe aigue qui les rend douloureux ; ils ne laissent au fond du cœur qu'une émotion légère et douce ; et c'est ainsi qu'un heureux climat fait servir à la félicité de l'homme les passions qui font ailleurs son tourment. Je doute qu'aucune agitation violente, aucune maladie de vapeurs put tenir contre un pareil séjour prolongé, et je suis surpris que des bains de l'air salubre et bienfaisant des montagnes ne soient pas un des grands rémedes de la médecine et de la morale⁸⁵.

Le thème est reproduit dans les romans postérieurs à *La Nouvelle Héloïse*, sans être développé comme dans le texte source, mais en complément d'épisodes qui relatent des escalades sur le modèle de la lettre valaisanne. Nous le trouvons à peine esquissé dans les *Lettres de Sainville*

⁸⁵ J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 78-79.

et de Sophie : « je sentois mon ame s'agrandir avec les cieux que je mesurois ; je respirois un air libre et pur ; et je me trouvois comme isolé dans l'univers⁸⁶ ».

La purification que l'on ressent sur les hauts sommets acquiert toujours une signification morale et s'exprime souvent dans une tonalité spirituelle, indiquant une élévation vers la divinité. C'est le sentiment qu'éprouve Amélie Mansfield lorsqu'elle gravit les rochers pour atteindre les cimes enneigées :

Au milieu de ce silence si profond, si majestueux, si universel, auprès duquel le silence d'une nuit d'été semblerait un joyeux concert, l'âme s'élève, s'agrandit, interroge son créateur, aspire à l'entendre, sent toute sa puissance, espère tout de sa bonté, et se livre avec transport au sentiment d'adoration et de reconnaissance qu'inspire cet être infini de qui émanent tous les biens⁸⁷.

La description se concentre sur le spectacle du coucher du soleil que la protagoniste définit « beau », tout en corrigeant son jugement par l'adjectif « sublime », dont l'emploi semble être de rigueur dans les représentations de la haute montagne. Ici le terme n'a rien à voir avec l'enchantement provoqué par l'horreur mais semble plutôt suggérer l'élévation spirituelle que la protagoniste vit au contact de la nature alpestre : deux motifs récurrents et souvent entrelacés apparaissent en effet dans ce texte, à savoir la raréfaction et la pureté de l'air qui contribue, avec le silence et la majesté de ces lieux, à rapprocher l'âme de Dieu et à susciter un sentiment de profonde gratitude pour l'œuvre de sa création. L'ampleur des espaces reflète la grandeur de l'action divine, visible jusque dans le modelage des rocs, « découpés avec tant de hardiesse » comme s'ils avaient été fabriqués directement par la main de Dieu, et célébrée dans un style grandiloquent.

La vision de la nature, surtout face à ses manifestations les plus frappantes, inspire à Werthérie la pensée de la divinité car la nature devient un reflet de la grandeur de Dieu. En se souvenant des émotions éprouvées autrefois au contact du paysage alpestre et partagées avec sa correspondante, l'héroïne évoque également le ranz des vaches et les prières des montagnards qui lui ont transmis une sensation encore plus nette d'une présence divine en ces lieux :

Tout est beau, tout est grand et majestueux, et rien ne se ressemble. C'est le temple de la nature, et sa variété imposante atteste la puissance qui le créa. Et le laitage onctueux qui étoit le prix de nos courses, je le regretterai toute ma vie. Celui de la ville ne vaut pas cela; celui de Sainte-Sophie ne le vaut pas non plus, et je crois en deviner la cause : c'est que le plaisir qu'on appelle, ne vaut pas le plaisir que l'on va chercher. C'est dans ces valons solitaires que j'entendis, pour la première fois, l'air du ranz des vaches ; tu te souviens quelle impression il me fit, et combien, dès lors, je m'occupai de la musique. Que DIEU me parut grand, ce soir que,

⁸⁶ N.-G. Léonard, *Lettres de Sainville et de Sophie*, cit., p. 131-132.

⁸⁷ S. Cottin, *Amélie Mansfield*, cit., t. I, p. 152-153.

nous étant égarées, nous vîmes un montagnard sortir de sa cabane, et, avec une espèce de porte-voix, exhorter ses camarades à la prière! tu entendis le nom de DIEU se répéter à l'infini dans toutes les cabanes, et puis un religieux silence régna sur toute la montagne⁸⁸.

Le chant traditionnel des bergers suisses, popularisé par Rousseau dans son *Dictionnaire de la musique*, propage le mythe, très en vogue à l'époque, de l'homme libre face à la nature alpestre et, selon une légende, il exprime le « mal du retour », compris comme nostalgie du pays natal. Dans ce deuxième extrait de *Werthérie* la protagoniste compare indirectement sa situation avec celle des soldats suisses à l'étranger qui désertaient le champ de bataille lorsqu'ils entendaient ce chant agissant comme un « signe mémoratif », c'est-à-dire comme un appel à revoir leur pays d'origine :

Hélas! combien de tems ai-je encore à passer dans cet exil. La maladie du pays me gagne, et je suis sûre que si j'entendois actuellement dans le lointain jouer le ranz des vaches, je désérerois⁸⁹.

Cet élément de la culture populaire est aussi présent lors d'un déjeuner champêtre auquel participe la protagoniste de *Cœlina*, dont l'auteur, qui ne se limite pas à y faire allusion, ajoute en note une explication sur son origine et renvoie explicitement à la source rousseauiste de ses informations :

Air célèbre parmi les Suisses, et que leurs jeunes bouviers jouent sur la cornemuse, en gardant le bétail dans les montagnes. Cet air fut si chéri des Suisses dans le tems de leur révolution, que par la suite il fut défendu de le jouer dans leurs troupes, parce qu'il faisait fondre en larmes, désertier ou mourir ceux qui l'entendaient, tant il excitait en eux l'ardent amour de leur pays. Depuis quelque tems, et même avant la dernière révolution helvétique, il ne produisait plus le même effet. Cet air est noté dans le dictionnaire de musique de Rousseau ; et on l'entend, au théâtre italien de Paris, dans l'ouverture de *Guillaume-Tell*, dont la musique est de Gétry⁹⁰.

De Rousseau dérivent également les proclamations contre « l'insipide uniformité des plaines⁹¹ » :

Ajoutez à tout cela les illusions de l'optique, les pointes des monts différemment éclairées, le clair obscur du soleil et des ombres, et tous les accidens de lumière qui en résultoient le matin et le soir ; vous aurez quelque idée des scènes continuelles qui ne cesseront d'attirer mon admiration, et qui sembloient m'être offertes en un vrai théâtre ; car la perspective des monts, étant verticale, frappe les yeux tout à la fois et bien plus

⁸⁸ P. Perrin, *op. cit.*, t. I, p. 146-147.

⁸⁹ *Ibid.*, t. II, p. 34.

⁹⁰ F.-G. Ducray-Duminil, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. II, p. 203-204.

⁹¹ J.-Cl. Gorjy, *op. cit.*, t. I, p. 136.

puissamment que celle des plaines qui ne se voit qu'obliquement, en fuyant, et dont chaque objet vous en cache un autre⁹².

Il y a une signification morale dans l'opposition entre la montagne d'un côté et la plaine ou la ville de l'autre : l'absence de l'air pur que l'on peut par respirer sur les sommets (ou à la campagne qui, en tant que paysage "moralisé", symboliquement associé à des valeurs d'innocence et de bonté naturelle, se situe du même côté de la montagne) indique la corruption qui a gagné ces lieux. Dans le passage suivant c'est le contraste entre l'obscurité et la lumière qui renvoie explicitement à la séparation éthique de deux mondes, élevés au rang de symboles du vice et de la vertu :

À l'instant où j'écris, déjà il faut, dans les villes, recourir à la fatigante clarté des flambeaux, et le jour ne finira pour moi, que dans une demi-heure. Il en est de même à sa naissance. On dirait que le soleil craint d'éclairer trop longtemps des lieux d'où les vertues sont bannies. Jusqu'à l'air qui, là, n'est qu'une masse épaisse, viciée et sans ressort, tandis qu'ici, pur et léger, il semble être l'emblème comme le véhicule de l'indépendance⁹³.

5.3. *L'éloge des montagnards*

Blésincour, le héros de *Henriette et Sophie*, a conscience d'un allègement de ses propres souffrances lorsqu'il se trouve sur les sommets et, en revanche, de leur intensification au fur et à mesure qu'il redescend vers la plaine. Par des exemples de bonheur et de vertu qu'il a pu rencontrer auprès des habitants de la montagne et des religieux, réfugiés sur les hauteurs et délivrés de toute passion, il réfléchit sur l'influence du milieu et sur les effets physiques et moraux de bien-être produits par le climat :

Arrivé sur le sommet de la montagne, la rencontre d'une habitation a réveillé chez moi le sentiment de l'existence. Des hommes consacrés au culte de la religion, se sont imposés d'y vivre, sans communication, pour ainsi dire, avec le reste de leurs semblables [...]. Le climat qu'ils habitent, influe sans doute sur leur caractère, et transportés dans d'autres lieux, ces froids solitaires peut-être éprouveraient autant que moi, le choc impétueux de ces passions tumultueuses, dont ils ne se font même pas une idée [...]. Le tems que j'ai passé sur la cime de cette montagne avait ramené quelque calme dans mon cœur ; mais à mesure que j'ai regagné la plaine, j'ai senti mieux que jamais ce que mon sort a de pénible [...]. Droiture, amour, constance, fidélité ; voilà ce qui par-tout s'est offert à mes yeux...Je craignais d'être chassé de ces salubres asiles, comme on

⁹² J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 77.

⁹³ *Ibid.*, t. I, p. 145.

éloigne d'un air pur, l'homme qui sort d'un air contagieux : j'admira la vertueuse simplicité de ces paisibles populations et les plaies de mon cœur se rouvraient avec de nouveaux déchirements⁹⁴.

Bien que cet épisode se déroule sur les montagnes près du Lac Majeur, il nous rappelle l'admiration de Saint-Preux pour la communauté valaisanne dont Rousseau fait l'apologie. Au cours de son voyage, Saint-Preux découvre l'existence d'une société heureuse où tout semble revêtir un caractère exemplaire : les traits saillants de ce peuple sont en effet la simplicité et la sobriété de la vie quotidienne, la bienveillance, qui s'exprime dans la politesse et dans l'hospitalité, l'esprit d'égalité et le comportement vertueux. C'est le cadre de la montagne qui exerce sur lui un effet bénéfique et contribue à préserver la pureté de ses mœurs :

J'aurois passé tout le tems de mon voyage dans le seul enchantement du paysage, si je n'en eusse éprouvé un plus doux encore dans le commerce des habitans. Vous trouverez dans ma description un léger crayon de leurs mœurs, de leur simplicité, de leur égalité d'ame, et de cette paisible tranquillité qui les rend heureux par l'exemption des peines plutôt que par le goût des plaisirs. Mais ce que je n'ai pu vous peindre et qu'on ne peut guere imaginer, c'est leur humanité desintéressée, et leur zele hospitalier pour tous les étrangers que le hazard ou la curiosité conduisent parmi eux [...].

Tout me rappeloit à vous dans ce séjour paisible ; et les touchans attraits de la nature, et l'inaltérable pureté de l'air, et les mœurs simples des habitans, et leur sagesse égale et sûre, et l'aimable pudeur du sexe, et ses innocents graces, et tout ce qui frapoit agréablement mes yeux et mon cœur leur peignoit celle qu'ils cherchent.

O ma Julie ! disois-je avec attendrissement, que ne puis-je goûter mes jours avec toi dans ces lieux ignorés, heureux de notre bonheur et non du regard des hommes ! Que ne puis-je ici rassembler toute mon ame en toi seule ; et devenir à mon tour l'univers pour toi ! Charmes adorés, vous jouiriez alors des hommages qui vous sont dûs ! Délices de l'amour, c'est alors que nos cœurs vous savoureroient sans cesse ! Une longue et douce ivresse nous laisseroit ignorer le cours des ans : et quand enfin l'age auroit calmé nos premiers feux, l'habitude de penser et sentir ensemble feroit succéder à leurs transports une amitié non moins tendre. Tous les sentimens honnêtes, nourris dans la jeunesse avec ceux de l'amour, en rempliroient un jour le vuide immense ; nous pratiquerions au sein de cet heureux peuple, et à son exemple, tous les devoirs de l'humanité : sans cesse nous nous unirions pour bien faire, et nous ne mourrions point sans avoir vécu⁹⁵.

En faisant l'éloge des montagnards, Rousseau développe sa thèse sur la possibilité de conserver le bonheur et l'innocence uniquement dans un cadre de vie primitif qui rappelle les temps de l'âge d'or. En reprenant les éléments d'un mythe ancien, Rousseau contribue à créer un nouveau mythe, car après lui la Suisse deviendra le référent géographique et humain d'une idéalisation qui en fera la région de l'idylle pastorale, d'une nouvelle Arcadie attestant la survivance de la vie

⁹⁴ J.-R. Ronden, *op. cit.*, t. I, p. 3-6.

⁹⁵ J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 79, 83.

simple et heureuse d'une époque révolue. Aussi pour les romanciers de la fin du XVIII^e siècle, les sentiments inspirés par les paysages vont-ils de pair avec la sympathie pour les montagnards : le mythe helvétique naît de l'alliance entre le sublime de la nature alpestre et l'admiration pour les mœurs pastorales de ses habitants. Rousseau reprenait à son compte, pour l'adapter à un cadre de montagne, une attitude assez commune à l'époque, présente chez les voyageurs ou chez ceux qui s'apprêtaient à représenter des réalités inconnues et exotiques et qui ne disposaient que d'un répertoire d'images conventionnelles : « la descrizione di luoghi incantevoli aveva quasi sempre uno scopo preciso, quello di ricreare per il lettore l'immagine di un Eden primitivo, di rinnovare in certo qual modo il mito dell'età dell'oro ; di qui l'immagine invariabilmente idilliaca che è data delle più disparate regioni, poichè unico è il punto di riferimento : la tradizione classica⁹⁶ ».

Le narrateur de *Félix et Pauline*, roman largement inspiré de la tradition pastorale et qui dès le début se propose de montrer l'équivalence entre nature, vertu et bonheur selon la morale de *Paul et Virginie* mais aussi sur les traces de Rousseau, fait une considération élogieuse sur les gens de montagne :

Je me proposai de chercher, le soir, une petite auberge peu connue, dans quelque hameau voisin, pour y passer la nuit. C'est dans ces lieux que l'on trouve de bonnes gens qui vous reçoivent avec une cordialité touchante; éloignés des routes que fréquentent ceux qui courent à la fortune, leur cœur n'est point corrompu, leurs maisons ne servent d'asyles qu'aux pauvres, aux voyageurs égarés, ou à ceux qui, comme moi, aiment à se détourner pour mieux retrouver la nature⁹⁷.

5.4. Des lieux mythiques

L'impression que l'on retient des populations de montagne ne concerne pas seulement la Suisse mais va toucher également les représentations d'autres régions, exprimant ainsi l'idée qu'il est possible de rencontrer des exemples de sociétés idylliques aussi bien parmi les montagnes que sur des îles sauvages et paradisiaques.

À plusieurs reprises Stellino évoque l'image positive des habitants des montagnes italiennes :

Presqu'entièrement détaché de sa racine, son tronc énorme, qu'entoure une lière sauvage, sert encore d'abri aux bergers de ces montagnes, qui viennent s'y réfugier, lorsque les nuages noirâtres, & le vent humide du Couchant leur annoncent un orage prochain. Je les ai vus, O *Fabius*, eux, leurs femmes, leurs enfans & leurs

⁹⁶ A. Castoldi, *Il fascino del colibrì. Aspetti della letteratura di viaggio esotico nel Settecento francese*, Firenze, La nuova Italia, 1972, p. 26.

⁹⁷ P. Blanchard, *Félix et Pauline, ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, cit., t. I, p. 3-4.

chiens fideles, dans le creux de cet arbre, & y faire un repas rustique, qu'ils assaisoient par leurs chants simples & joyeux comme eux-mêmes⁹⁸.

Tous les bons habitans de ces montagnes m'aiment beaucoup, parce que, dans la belle saison, je me plaisois à partager leurs jeux, & leurs repas champêtres. L'hiver seul est venu rompre ce commerce agréable & paisible; que des causes différentes rompent à tout moment celui des hommes du Monde! – Cependant nous nous rassemblons encore tous les Dimanches, auprès d'une petite chapelle qu'un vieux hermite a élevée au sommet du rocher le plus haut & le plus avancé sur le Lac, & où il nous dit la messe⁹⁹.

L'allusion à la Guadeloupe complète le tableau d'une île idyllique où Sainville voudrait réaliser ses rêves de bonheur avec son aimée :

Si les yeux sont satisfaits ici, le cœur ne l'est pas moins. J'étois touché de l'accueil que je recevois des habitans dans les lieux où je m'arrêtois. Je leur dois cet éloge qu'ils donnent l'hospitalité de la façon la plus noble. Leur bonté franche, & l'air de liberté que je respirois chez eux, me rappelloient les anciennes mœurs¹⁰⁰.

Cette évocation est précédée par l'annonce d'une description de l'île et de ses habitans qui ne peut que susciter une réaction d'émerveillement de la part de la destinataire : « tu vas croire que j'habite le pays des Fées¹⁰¹ » dit Sainville à Sophie. Le héros vise à transmettre une image élogieuse d'un lieu qui a tous les traits d'un endroit idyllique et qui devrait convaincre Sophie à rejoindre son aimé. Un autre terme de comparaison mythique sert à renforcer l'idée que le protagoniste se trouve dans un pays enchanteur : « tout ce que les Poètes ont dit de la belle vallée de Tempé n'ont rien d'égal à ce lieu de délices¹⁰² ». Bien que la référence ici soit une plaine, nous citons ce passage parce qu'il témoigne du recours à un motif qui apparaît souvent dans nos romans : lorsque les écrivains veulent donner une allure mythique aux paysages de montagne, ils prennent appui sur l'évocation d'images tirées de la pastorale, conformes en cela au processus d'idéalisation que nous avons exposé à propos du mythe alpestre.

L'allusion à la vallée de Tempé, célébrée dans l'antiquité pour la tranquillité de l'eau, l'opulence de la végétation et la beauté que l'on pourrait définir de pittoresque, revient dans *Cœlina*, à un moment de bonheur idyllique, où le texte semble se rapprocher plus du roman pastoral que du roman noir : en visite à la « belle vallée de Grise », faisant partie de l'héritage de Cœlina, celle-ci « fit la bergère pendant quelques momens ; et, dans cet habit, elle retraça aux yeux de ses amis tout

⁹⁸ J.-A. de Gourbillon, *op. cit.*, t. II, p. 216.

⁹⁹ *Ibid.*, t. II, p. 229.

¹⁰⁰ N.-G. Léonard, *Lettres de Sainville et de Sophie*, cit., p. 129.

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Ibidem.*

ce que la merveilleuse vallée de Tempé a pu offrir de plus intéressant¹⁰³ ». Dans ce roman nous retrouvons également des comparaisons avec les lieux enchantés décrits par les poètes, toujours dans l'intention de faire ressortir l'aspect magique ou la beauté extraordinaire d'un spectacle alpestre ou d'une vallée :

Au pied de la montagne de glace vive, couronnée de pics transparens inclinés, soutenue d'un large mur de granit, le long duquel pendaient des filets d'eau et de glace, était une magnifique voûte de glace aussi, d'un bleu tirant sur le vert céladon, au fond de laquelle murmurait un torrent écumant. Des crevasses embellissaient cette voûte, qui rappelait à l'imagination ces peintures charmantes de grottes de fées, ces palais de déesses, dont l'or, l'argent et les pierres précieuses étaient la matière¹⁰⁴.

Combien ces objets ravissent, comparés aux aspects sauvages des monts de glace qui dominent encore ce tableau ! Quel contraste entre les sombres forêts du Trient et cette belle vallée ! La scène qu'elle présente rappelle à l'imagination ces pays enchantés que décrivent les poètes, séjour des grâces et de la beauté, où tout est d'un fini précieux¹⁰⁵.

Celle de la « grotte de fées » est d'ailleurs une image assez répandue, « que les voyageurs utilisent communément pour décrire la caverne glacée de l'Arveron et qui sera popularisée plus tard par les écrivains romantiques¹⁰⁶ ». Dans *La Tribu indienne*, c'est l'explication de la légende attachée au nom du mont le plus important de l'île de Ceylan qui, dès le départ, connote ce lieu comme une terre édénique, primitive et idyllique :

Les pitons sourcilleux et blanchâtres du pic d'Adam frappaient sur-tout les regards du jeune homme, peu accoutumés à ce sublime spectacle...Le pic d'Adam, la plus élevée des montagnes des Indes, qui s'élance du milieu de Ceylan jusqu'aux nues, semble d'une part dominer la mer indienne, et de l'autre le golfe du Bengale. « C'est là, dit le vieux Rinéald, qui riait de sa surprise ; c'est sur ce mont que les Indiens prétendent qu'était le paradis terrestre, et on y montre encore avec respect les traces des pieds d'Adam »¹⁰⁷.

D'autres figures mythiques peuvent être employées pour mettre en évidence le rapport d'union intime que les habitants des montagnes entretiennent avec leur environnement mais surtout pour souligner leurs vertus qui dérivent d'un contact rapproché avec la nature. Félix et Pauline sont comparés à Vertumne, dieu des jardins et des vergers, et à Flore, divinité du printemps, ce qui rentre

¹⁰³ F.-G. Ducray-Duminil, *Caelina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. II, p. 201-203.

¹⁰⁴ *Ibid.*, t. II, p. 215.

¹⁰⁵ *Ibid.*, t. V, p. 36.

¹⁰⁶ A. Guyot, « La ville dans la montagne, la montagne comme une ville : analogies architecturales et urbaines dans la représentation des Alpes chez les écrivains voyageurs au XVIII^e et au XIX^e siècles », *Revue de géographie alpine*, t. LXXXVII, n° 1, 1999, p. 53.

¹⁰⁷ L. Bonaparte, *La Tribu indienne, ou Édouard et Stellina*, Paris, Honnert, 1799, t. I, p. 13-14.

évidemment dans les procédés habituels de la pastorale mais veut surtout signifier que les deux protagonistes sont des êtres proches de la nature primitive :

Du bas de la montagne nos chaumières ressemblaient à des temples de fleurs : on eût dit que c'était dans ce séjour que l'on adorait la divinité qui préside au printemps ; le berceau qui en était le portique, était soutenu par quatre arbres qui représentaient quatre colonnes ; Félix avait fait monter autour, en forme de vis, de superbes pieds de jasmins, et rien n'était plus agréable à la vue. Quand Pauline se promenait sous cette galerie de verdure, on l'eût prise pour Flore. Félix était aussi beau que Vertumne¹⁰⁸.

Dans *Le Chalet des hautes Alpes* l'assimilation des trois jeunes filles rencontrées par le protagoniste à trois figures mythiques, sert à souligner non seulement la perfection morale des bergères mais aussi leur beauté qui, comme la beauté des lieux non contaminés qui les entourent et dont elles sont le reflet, acquiert quelque chose de surhumain. D'ailleurs, l'auteur met en scène une sorte de bergerie alpestre, car, comme beaucoup d'autres écrivains encore au début du XIX^e siècle, il « n'a pas complètement échappé à la sensibilité de l'idylle dans le style du XVIII^e siècle ; c'est l'attendrissement devant le bonheur d'une famille qui vit unie au sein de la nature, au milieu des troupeaux¹⁰⁹ » :

J'étais dans l'enchantement ; mais combien il s'augmenta plus encore, lorsque je vis accourir de notre côté un groupe qui rappelait les idées plus gracieuses de la fable ! trois jeunes filles charmantes, ou plutôt trois nymphes, avec les bras entrelacés ; un petit garçon de sept à huit ans, beau et blond, comme on peint l'Amour, folâtrant autour d'elles ; leur costume simple de toile blanche dessinant leurs tailles élégantes, leurs cheveux de teintes différentes, bouclés sans art autour de leur tête, leur démarche légère, leurs mouvements, leur petit compagnon avec son sourire malin, ses jolis yeux bleus et ses joues rosées ; tout réalisait la fable allégorique des trois Grâces, conduisant le fils de Vénus ; et la belle maman, Mme de R*** aurait presque pu compléter l'illusion¹¹⁰.

La référence aux mythes, à des entités appartenant à une époque primordiale, peut servir à mettre l'accent sur une impression fréquente que l'on retient face aux montagnes, à savoir l'idée d'un contact avec une nature primordiale, témoin des premiers âges et des premiers bouleversements de la terre, comme le montre ce passage de *Stellino* :

¹⁰⁸ P. Blanchard, *Félix et Pauline, ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, cit., t. I, p. 41-42.

¹⁰⁹ C. Lacoste-Veysseyre, *Les Alpes romantiques: le thème des Alpes dans la littérature française de 1800 à 1850*, Genève, Moncalieri, Slatkine, CIRVI, 1981, p. 124.

¹¹⁰ I. de Montolieu, *op. cit.*, t. I, p. 26-27.

Des débris énormes de roc sont dispersés ça & là : & l'on croit voir encore *Ossa* sur *Pélon*, lorsque les Titans les eurent accumulés l'un sur l'autre, pour parvenir jusqu'au séjour de Jupiter, qui les écrasa sous leurs ruines¹¹¹.

D'autres textes contiennent des allusions, plus ou moins étendues, à cette nature ancestrale, sans avoir nécessairement recours à la référence mythique :

L'aspect le plus important de ces lieux extraordinaires, c'est celui qui termine la gorge du côté de l'Italie : on y voit des rochers qui semblent sortir du chaos : quelques-uns sont isolés et dressés debout comme des huttes ; leurs formes étranges découpées ; les neiges qui s'amoncellent dans leurs rayures, leur donnent une physionomie de vieillese extrême¹¹².

Quelle scène magnifique que celle des sommités qui encadrent cette riche vallée ! A droite, c'est le Charmos ; à gauche, le Dru ; en face, le grand Jorasse et le Géant ; et ces montagnes ont leurs bases en Italie ! Quelles formes plus majestueuses que celles de ces monts sourcilleux ! Leur nature est de granit : la main de l'homme n'y est nulle part empreinte ; c'est la nature dans sa première origine, une médaille de la première création, ou, si l'on veut, c'est l'image, du chaos ou de la vétusté même : tout y paraît bouleversé, et l'on croit voir la nature décrépète et expirante¹¹³.

Nous gravissons les roches nues et pyramidales qui entourent le château, et dont les flancs chevelus sont rayés de neige : dans leurs profondes cavités, nous découvrons parfois quelques mousses échappées à la destruction universelle, et ce reste de verdure me rend à lui seul tout le printemps¹¹⁴.

Dans ce dernier passage, sur le plan stylistique il n'y a rien de remarquable si ce n'est le recours à des procédés usuels, tels que la personnification des roches, « nues » avec les « flancs chevelus », et l'emploi de termes empruntés à d'autres domaines lexicaux, comme celui de l'architecture qui entraîne la comparaison des roches avec des pyramides. L'adjectif « pyramidales » évoque aussi une idée de nature ancestrale ou ancienne. La sensation dysphorique de « destruction universelle », renvoyant à une perception assez commune parmi les personnages des romans étudiés, est atténuée par la vue des résidus de végétation qui n'ont pas été couverts par la neige. L'impression de respirer un air printanier grâce aux « miracles » de verdure qui ont survécu aux intempéries et aux rigidités du climat de montagne ne fait qu'augmenter la surprise de la découverte et révéler en même temps la recherche toujours sous-jacente d'une nature paisible et rassurante, ce qui nous rappelle une attitude fréquemment détectée au cours de notre analyse.

¹¹¹ J.-A. de Gourbillon, *op. cit.*, t. II, p. 215.

¹¹² F.-G. Ducray-Duminil, *Caelina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. V, p. 48.

¹¹³ *Ibid.*, t. III, p. 22.

¹¹⁴ S. Cottin, *Amélie Mansfield*, cit., t. I, p. 151-152.

À l'intérieur de ce même roman le protagoniste masculin Ernest découvre une chapelle gothique dans laquelle il reconnaît un signe laissé par l'homme au milieu d'une nature solitaire, une rencontre entre l'humain et le naturel où ce dernier semble l'avoir emporté :

En me rapprochant de la forêt, j'ai découvert, sous ces arbres vieux comme le monde, une chapelle tombant en ruine, d'un goût gothique, et dont les vitraux, magnifiquement coloriés, représentaient différentes histoires de l'Ancien Testament¹¹⁵.

Cette rencontre fortuite produit en lui une émotion commune aux âmes préromantiques face aux ruines¹¹⁶ et qui anticipe la surprise qu'Ernest va éprouver peu après, quand il voit Amélie dans la chapelle. Les arbres et la ruine, leur équivalent artificiel, monuments d'une époque révolue et du temps qui passe, tous deux s'élevant verticalement vers le ciel, évoquent une atmosphère ancestrale et semblent s'élever vers Dieu, dont la présence est perceptible dans la nature de la montagne, originaire et virgine comme la neige qui la recouvre.

L'étude de l'influence combinée de Rousseau et de la littérature pastorale a permis de mettre en lumière un aspect apparemment contradictoire de la représentation de la montagne : si l'imitation de Rousseau fournit aux romanciers un réservoir d'images et de thèmes par lesquels ils construisent leur vision du paysage de montagne, la force du modèle pastoral (dont Rousseau ressent aussi l'influence), du type de paysage qu'il propose et surtout du langage descriptif qu'il emploie les retient du côté de la tradition tant sur le plan du contenu, où ils ne dédaignent pas d'avoir recours au *topos* du *locus amœnus*, qu'au niveau du style, redevable en large mesure à un vocabulaire restreint de termes et d'expressions stéréotypés. Mais ces deux modèles contribuent aussi à nourrir une image idyllique de la montagne qui est visible dans les descriptions lorsque l'idéalisation du paysage prend le pas sur la représentation réaliste des espaces. Si l'image de la montagne que ces romans nous offrent dépend en grande partie de l'influence exercée par plusieurs sources d'inspiration, celles que nous venons d'examiner n'ont pas déterminé une progression significative de la technique descriptive vers un plus grand souci du détail, vers l'objectivité et vers la précision. Rousseau est pourtant responsable d'avoir donné un modèle à suivre dans l'expression des sentiments et des sensations provoqués par le paysage de montagne. C'est en suivant son exemple que les romanciers ont essayé aussi d'enrichir la représentation du paysage d'une réflexion qui va au-delà du visible et qui concerne le milieu de montagne en tant qu'incarnation d'un rêve utopique et d'une aspiration au bonheur qui hante l'homme depuis temps immémoriaux.

¹¹⁵ *Ibid.*, t. I, p. 260.

¹¹⁶ Pour une étude approfondie de la thématique des ruines dans la littérature française, voir l'ouvrage fondamental de Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France*, Genève, Droz, 1974.

6. *L'esprit de découverte et la curiosité scientifique*

6.1. *L'interaction entre science et littérature*

L'effort de mise en contexte, nécessaire à l'identification des facteurs qui ont eu une incidence sur la mise en scène romanesque de la montagne, nous rappelle que celle-ci est en grande partie redevable à Rousseau, tout en laissant transparaître d'autres genres d'influences. Les écrivains n'ont pas uniquement subi cette influence littéraire, car l'« invention » de la montagne en tant qu'objet d'appréciation, d'étude et de représentation, d'où s'engendre une multiplicité de pratiques et de discours, résulte d'une opération conjointe entre enjeux scientifiques et intérêts esthétiques. En effet, les causes de la vogue suscitée par la réalité alpestre résident aussi bien dans une complexification de la sensibilité avide de sensations nouvelles que dans l'esprit de découverte, le goût de l'aventure et la curiosité scientifique des voyageurs et des savants. Les textes les plus significatifs dans la représentation de la montagne pendant les trente dernières années du XVIII^e siècle ne procèdent pas des œuvres des romanciers – témoignages et transpositions fictives, donc soumises aux contraintes du genre d'appartenance, d'une connaissance imparfaite, incomplète et souvent indirecte de la montagne – mais de l'abondante production écrite qui, dans une hétérogénéité de formes mélangeant le traité scientifique, la guide touristique et le journal de voyage à mi-chemin entre science et littérature, relate, avec un souci d'exactitude et de véridicité, les expéditions des pionniers et « les impressions neuves qu'un auteur, si talentueux soit-il ne peut inventer dans le silence de son cabinet¹¹⁷ ».

Cette prétention à l'exhaustivité et à la précision des informations procède de la volonté scientifique qui est à la base de la pratique de l'exploration, car les montagnes constituent avant tout un vaste champ d'investigation et les relations de voyage, qui communiquent les résultats des observations menées par les voyageurs, attestent la recherche et l'acquisition d'un savoir et ont souvent un but de vulgarisation. L'élargissement des horizons géographiques aux montagnes suivant une démarche et des présupposés scientifiques s'explique par un désir d'approfondissement dans le domaine de l'histoire naturelle. C'est pour cette raison que les explorateurs s'aventurent dans l'ascension des hauts sommets, des pics et des glaciers, alors que la première approche de la montagne n'avait concerné que les zones basses ou de moyenne altitude. L'esprit encyclopédique qui anime ces entreprises et le désir d'accroître un savoir hétéroclite sont d'ailleurs l'image d'un siècle qui voit les sciences se développer et se spécialiser et qui fait de la Nature la clé de voûte de tout son système de pensée. Il ne faut pas oublier non plus que dans les premières décennies de la seconde moitié du siècle paraissent l'*Encyclopédie* et l'*Histoire naturelle* de Buffon.

¹¹⁷ C. Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, cit., p. 23.

Quelques années plus tard, la découverte de la montagne suscite la publication d'une riche littérature de voyage à caractère scientifique, où se côtoient des observations géographiques et d'histoire naturelle. Elle a un écho et un succès remarquables auprès du public et peut donc avoir joué une partie non négligeable dans les descriptions des romans. Dans les années 1770, des savants genevois comme les frères Deluc et Marc-Théodore de Bourrit connaissent une certaine renommée. Les premiers, naturalistes, grands coureurs de la montagne, précurseurs de l'alpinisme et amis de Rousseau (qu'ils influencèrent), publient en 1772 un ouvrage intitulé *Recherches sur les modifications de l'atmosphère*¹¹⁸ qui est en même temps un traité de météorologie et un récit d'excursion en haute montagne. L'année suivante Bourrit, considéré lui aussi comme un pionnier de l'alpinisme et l'un des fondateurs de la littérature sur les Alpes, fait paraître sa *Description des glaciers de Savoie*¹¹⁹. Mais les ouvrages les plus intéressants qui ont pu apporter une contribution majeure au développement de la littérature alpine ou concernant la montagne plus en général sont postérieurs à 1780. Même si le chef-d'œuvre de Ramond de Carbonnières¹²⁰ est tardif par rapport à notre arc chronologique, ce découvreur d'une nouvelle réalité géographique commence à faire autorité à partir de la fin des années 1780, quand, en 1789, il publie ses *Observations faites dans les Pyrénées*¹²¹. Mais les critiques estiment unanimement que nul n'égale Horace-Bénédicte de Saussure, dont le prestige et la réputation de premier plan, obtenus à la fin du siècle grâce à ses *Voyages dans les alpes*¹²² (publiés en quatre volumes entre 1779 et 1796) et conservés tout au long du siècle suivant, font de lui le plus important connaisseur du Mont Blanc et le naturaliste le plus moderne du XVIII^e siècle.

Nous avons cité ces auteurs célèbres comme promoteurs d'une approche scientifique qui, pour la première fois dans l'histoire des rapports entre l'homme et la nature, commence à être appliquée de façon systématique à la découverte des montagnes ; toutefois, ce qui les rend dignes d'intérêt et susceptibles d'exercer une suggestion sur le public et sur les écrivains qui vont donner leur vision romanesque des montagnes, c'est l'imbrication de leurs idées scientifiques et de la littérature, de l'observation et de l'attitude esthétique. Cette pluralité d'aspects dépend de la nature complexe du récit de voyage qui conjugue visée scientifique et compte rendu d'une expérience personnelle, avec tout le bagage de sensations, de rapports émotionnels tissés entre la nature et le

¹¹⁸ Jean André de Luc, *Recherches sur les modifications de l'atmosphère : contenant l'histoire critique du baromètre et du thermomètre, un traité sur la construction de ces instrumens, des expériences relatives à leurs usages, et principalement à la mesure des hauteurs et à la correction des réfractions moyennes*, Genève, 1772.

¹¹⁹ Marc-Théodore Bourrit, *Description des glaciers, glaciers et amas de glace du duché de Savoie*, Genève, Bonnant au Molard, 1773.

¹²⁰ Louis Ramond de Carbonnières, *Voyage au Mont-Perdu et dans les parties adjacentes des Hautes-Pyrénées*, Paris, Belin, 1801.

¹²¹ Louis Ramond de Carbonnières, *Observations faites dans les Pyrénées*, Paris, Belin, 1789.

¹²² Horace Bénédicte de Saussure, *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, Neuchâtel, Samuel Fauche, 1779-1796.

sujet percevant que cette expérience comporte. Elle dépend du fait que les paysages, en particulier ceux des montagnes, « sont à la fois témoins des évolutions géologiques et sources des plaisirs esthétiques¹²³ ».

Si les voyageurs ne restent pas étrangers au sentiment de la nature, on pourrait affirmer à l'inverse que les auteurs de représentations romanesques et poétiques de la montagne ne renoncent pas à l'aborder de manière plus scientifique : il suffit de penser que Haller, devenu célèbre grâce à son poème *Les Alpes*, était avant tout un naturaliste qui a voulu mettre « à profit sa connaissance approfondie de la nature alpine pour tenter d'inventer une forme poétique susceptible de transmettre un message de nature didactique et philosophique¹²⁴ ». Chez Rousseau, bien que la nature soit surtout une source d'émotions et de suggestions, on trouve également une perception de la montagne propre à l'homme de science, « tantôt d'un physicien reconnaissant les lois de l'optique à l'œuvre dans des jeux de lumière, tantôt d'un géologue sensible aux bouleversements de la nature, parfois d'un géographe, mettant en valeur la variété climatique de la montagne et ses effets¹²⁵ ».

Les savants et les naturalistes ont à leur tour une dette à l'égard des écrivains auxquels ils sont redevables de l'aspect le plus sentimental de leur attitude vis-à-vis des montagnes. Chez Ramond de Carbonnières, les critiques reconnaissent une forme de préromantisme imprégné tout à la fois d'une influence werthérienne et rousseauiste qui fait de lui un poète de la montagne malgré l'approche scientifique dont il ne se répartit jamais. Ses commentaires à la traduction de Coxe mettent en évidence la transition entre ses ouvrages littéraires et les récits scientifiques qu'il écrit après ses excursions sur les Pyrénées :

Que n'ai-je rapporté de ce monde nouveau le pouvoir de le peindre à l'imagination, comme il s'est peint devant mes yeux ; de retracer les sentimens qu'il m'a donnés, les idées qu'il m'a créés ! Que l'on ne juge point de ses solitudes par les solitudes de nos plaines. Ici-bas, tout vit, tout a une ame. Dans la retraite la plus écartée, dans les déserts où je ne rencontre point les traces d'un homme, je trouve une famille d'oiseaux qui me rappelle nos familles, une république d'insectes qui me retrace nos nations & leur industrie, leurs rapports & leurs querelles. Le frémissement d'un arbre, l'agitation d'un buisson, la course rapide & le murmure d'un ruisseau, tout me ramene au sentiment de l'existence en me donnant l'idée du mouvement, la plus douce de toutes les idées, parce qu'elle éloigne celle du néant. Qu'ils sont différents, les immenses déserts des Alpes ! Un tapis uniforme couvre leurs dédales glacés depuis les sommets les plus fiers jusqu'aux profondeurs les plus inabordables ; c'est la livrée des hivers éternels du pole, c'est un linceul qui enveloppe la terre expirante ; la mort qui subjugue ici des être dignes de la combattre, la jonche de leurs débris formidable. Un éternel silence regne sur

¹²³ C. Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, cit., p. 60.

¹²⁴ A. Guyot, « Le récit de voyage en montagne au tournant des Lumières. Hétérogénéité des sources », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 21, 2006, p. 120.

¹²⁵ N. Behbahani, *Paysages rêvés, paysages vécus dans La Nouvelle Héloïse de J. J. Rousseau*, Oxford, The Voltaire Foundation, n° 271, 1989, p. 52.

cette région isolée. Si, de loin en loin, une lavange tombe dans ses précipices, si un rocher roule sur ses glaces, ce bruit sera isolé ; nulle créature vivante ne lui répondra par un cri de terreur, des oiseaux timides ne fuiront point en tumulte ; les tortueux labyrinthes de ces monts, tapissés d'une neige qui les assourdit, recevront en silence ce son que nul autre ne suivra¹²⁶.

Ramond ne renonce pas à ses observations précises de savant et son attitude de géologue et botaniste s'exprime surtout dans ses travaux sur les Pyrénées. Dans le même temps, ce qui détermine son originalité c'est l'expression pénétrante des émotions inspirées par la montagne et du sentiment sublime qu'elle lui procure, et le mélange de sensations et d'impressions morales et philosophiques dérivées des nouveaux spectacles contemplés par cette âme déjà romantique. Chez Saussure aussi, doué d'un plus grand pouvoir d'évocation dans la peinture de la haute montagne et d'une écriture dépourvue de la grandiloquence et du style déclamatoire qui caractérisent souvent Ramond, « le savant est doublé d'un poète. S'il est naturaliste, avec passion, c'est d'abord parce qu'il est sensible aux beautés de la nature alpestre. Certes, il ne se départ jamais d'une certaine retenue dans le style, mais sous cette retenue, on sent vibrer sa sensibilité¹²⁷ ». C'est avec un transport lyrique qu'il évoque les émotions éprouvées par tout voyageur et observateur de la nature :

L'espérance du grand spectacle dont il va jouir, et des vérités nouvelles qui en seront les fruits, ranime ses forces et son courage. Il arrive : ses yeux éblouis et attirés également de tous côtés, ne savent d'abord où se fixer ; peu à peu il s'accoutume à cette grande lumière ; il fait un choix des objets qui doivent principalement l'occuper, et il détermine l'ordre qu'il doit suivre en les observant. Mais quelles expressions pourraient susciter les sensations, et peindre les idées, dont ces grands spectacles remplissent l'âme du philosophe ! Il semble que dominant au-dessus de ce globe, il découvre les ressorts qui le font mouvoir, et qu'il reconnaisse au moins les principaux agents qui opèrent ces révolutions¹²⁸.

Ces pionniers partagent enfin la même vision de la montagne en tant que laboratoire et archive de phénomènes naturels mais ils considèrent surtout le récit de voyage comme le témoignage « d'un rapport à la fois scientifique et émotionnel à la montagne¹²⁹ ». Pour résumer, on peut citer Claude Reichler qui s'est interrogé sur les liens entre la conscience esthétique et la

¹²⁶ L.-F. Ramond de Carbonnières, *Lettres de M. William Coxe à M. W. Melmouthe sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse, traduites de l'anglais, et augmentées des observations faites dans le même pays, par le traducteur*, Paris, Belin, 1781, t. II, XXIII, « Observations du traducteur sur les glacières et les glaciers », p. 127-128, cité par A. Guyot, « Le laboratoire montagnard : la littérature au service de la connaissance. L'exemple de Deluc et de Ramond de Carbonnières », dans *Relations savantes, voyage et discours scientifiques*, Actes du colloque du CRLV - La Napoule, juin 2003, édité par Sophie Linon-Chipon et Daniela Vaj, Paris, PUPS, 2006, p. 294-295.

¹²⁷ C. Lacoste-Veysseyre, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁸ H. B. de Saussure, *op. cit.*, p. IV, cité par A. Guyot, « Le récit de voyage en montagne au tournant des Lumières. Hétérogénéité des sources », *cit.*, p. 124-125.

¹²⁹ A. Guyot, « Le laboratoire montagnard : la littérature au service de la connaissance. L'exemple de Deluc et de Ramond de Carbonnières », *cit.*, p. 294.

poursuite de l'objectivation scientifique chez le peintre Caspar Wolf et le voyageur Saussure et sur la fusion des différentes manières de sa rapporter à la montagne de la part des savants, des peintres et des écrivains par le biais du « sublime ». Le critique affirme que « cette convergence des approches est un phénomène fondamental de la découverte des Alpes. Loin de constituer des compréhensions séparées de leur objet, le savant, le poète et le peintre travaillent à donner accès à un monde unifié¹³⁰ ».

6.2. *Personnages voyageurs*

Les romanciers subissent la fascination des voyages et d'une approche scientifique de la montagne, qui fait de celle-ci un objet d'étude, d'exploration, de discussions savantes et pas seulement une source de plaisir esthétique. Dans *Félicie et Florestine* un groupe de personnages se rend à la Dent du Vaulion, un sommet du Jura vaudois, qui offre l'occasion de découvrir « des curiosités naturelles », de « faire des dissertations » sur la base des observations directes. La protagoniste qui raconte cette expérience préfère pourtant épargner à son correspondant les détails de ces conversations et lui communiquer ses impressions personnelles :

Après dîné nous avons fait une course sur l'eau, pour aller voir des curiosités naturelles ; je vous en fais grâce, elles ont donné lieu au Marquis et à Mr de Valbreuse de faire des dissertations, sur lesquelles ils n'ont point été d'accord. Ce pays me plairoit assez s'il ne manquoit d'arbres ; il y a un bois de sapin mais on n'y voit autour des maisons et dans les prairies, que quelques cerisiers ou pruniers peu élevés¹³¹.

Le Chalet des hautes Alpes débute par le récit à la première personne d'un voyage que le narrateur a entrepris avec son ami Eugène (on découvrira par la suite le nom de l'accompagnateur mais l'emploi des pronoms révèle déjà le sujet pluriel de cette expérience), où sont mis en évidence le désir d'apprendre qui anime ces promeneurs (la « vivacité de curiosité ») et l'intérêt botanique qui guide leurs pas :

Pendant les trois jours que nous avons passés à l'abbaye de E***, nous avons repris des forces pour continuer notre course ; nous avons retrouvé cette ardeur et cette vivacité de curiosité, que l'on a toujours dans le commencement d'un voyage : la fatigue de plusieurs jours de marche pénible l'avait un peu abattue ; le repos nous la rendit, et nous recommençâmes avec courage notre pèlerinage pédestre et nos recherches botaniques¹³².

¹³⁰ M. C. Reichler, « Science et sublime dans la découverte des Alpes », *Revue de géographie alpine*, vol. 82, n° 3, 1994, p. 15.

¹³¹ J.-F. Polier de Bottens, *Félicie et Florestine*, cit., t. II, p. 55-56.

¹³² I. de Montolieu, *op. cit.*, t. I, p. 1.

Le premier narrateur de *Félix et Pauline*, qui rapportera l'histoire racontée par un second narrateur, protagoniste et témoin de cette histoire, se qualifie lui-même de voyageur : il commence son récit en indiquant approximativement la région où s'effectuent ses déplacements (« je voyageais du côté des Alpes ») et met au premier plan l'expression des sensations et des sentiments que le paysage lui procure au fur et à mesure qu'il s'en approche et y pénètre, tout en étant déjà préparé en partie, à cause de la renommée dont ces lieux jouissent à l'époque :

j'approchais de ces fameuses montagnes avec l'impatience de jouir de ce spectacle ; je sentais d'avance que l'âme de l'homme doit s'agrandir [...]. Déjà mon imagination planait, comme l'aigle de ces lieux ; au-dessus de ces sites terribles [...]. Je m'arrêtais, en frissonnant d'horreur [...]. Je venais avec une sorte de volupté me reposer près d'un ruisseau limpide [...]. Je pris long-tems plaisir à contempler [...]¹³³.

Après ce passage introductif, proche de l'élan poétique et nous montrant l'image d'un individu qui établit un rapport émotionnel avec le paysage, le narrateur explique son comportement de voyageur, en se comparant aux « anciens philosophes », ce qui fournit déjà un indice sur sa propension à examiner la réalité. En particulier, il met l'accent sur son intérêt pour la nature mais en même temps il exprime le désir de l'observer avec exactitude, toujours dans un but didactique :

J'aime à voyager à pied, ainsi que les anciens philosophes ; je mets comme eux mes amusemens à profit : quand un site me plaît, je m'arrête pour le considérer. Je serais bien fâché de laisser derrière moi une fleur qui auroit attiré mes regards. J'examine ici un rocher, là un arbuste: rien ne m'échappe, tout contribue à mon plaisir et à mon instruction. La nature est dans tout digne des regards de l'homme¹³⁴.

La curiosité qui pousse le narrateur des *Deux Solitaires des Alpes* à s'éloigner de Paris pour rejoindre les montagnes suisses ne semble pas être d'ordre scientifique, mais procède plutôt du souhait de rejoindre un milieu qui a échappé à la dégénérescence de la ville. Le parcours qu'il va entreprendre vers les Alpes est alimenté par ce désir de découverte et par des connaissances livresques. Se profile ainsi la double figure du narrateur en tant que voyageur et lecteur de récits de voyage :

Entraîné par cette curiosité si naturelle aux Français, je quittai sans regret cette capitale de notre royaume, Paris, auquel le citadin qui l'habite, attribue exclusivement les plaisirs & le bonheur. Bientôt, pensai-je, je verrai la nature dans sa première simplicité...Flatté de cette idée, je pars pour la Suisse, que je ne connoissois que par des relations¹³⁵.

¹³³ P. Blanchard, *Félix et Pauline, ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, cit., p. 1-2.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 2-3.

¹³⁵ L.-A. Liomin, *Les Deux Solitaires des Alpes*, cit., p. 2.

Cœlina se prédispose en revanche à observer un paysage qu'elle a déjà vu, car la première fois la douleur l'a empêché de jouir des beautés naturelles. C'est qu'un état d'âme excessivement bouleversé, semble nous dire le narrateur, est incapable de jouir de la nature car le sujet est plus concentré sur lui-même que sur ce qui l'entoure. C'est un état d'âme apaisé qui permet d'adopter une attitude différente face à la nature, la seule attitude possible pour la saisir dans son aspect réel et pour en tirer satisfaction. Il s'agit plus précisément de l'attitude de l'« artiste » et de l'« observateur de la nature », de celui qui met au premier plan la perception visuelle pour obtenir un double effet, le même que celui que le spectateur d'une œuvre de théâtre recherche : « jouir et s'instruire ». Cœlina se prépare à contempler le spectacle de la nature, dont elle attend à la fois un enseignement et une source de plaisir :

Aujourd'hui, c'est en artiste, c'est en observateur de la nature qu'elle veut faire ce voyage. Tout ce qu'elle voit, tout ce qu'elle va voir, prend maintenant une nouvelle forme à ses regards fixés uniquement sur les merveilles de ces sites admirables. Elle n'est plus distraite par aucun objet douloureux ; elle ne pense plus qu'à jouir et s'instruire¹³⁶.

Nous retrouvons ici les propos didactiques du narrateur de *Félix et Pauline* qui ne sont pas séparés de la jouissance purement esthétique du paysage de montagne. Cœlina prend au sérieux son projet de mener une observation en bonne et due forme en se dotant d'un outil nécessaire comme la lunette d'approche qui lui permet de distinguer avec émerveillement toute une série d'aspects qu'elle ignorait auparavant :

Si, au premier coup-d'œil, la vue de la vallée paraît bornée, on ne tarde pas à remarquer combien elle est étendue, lorsqu'on porte ses regards sur les hauteurs. Qu'elle est vaste alors ! que de chemin vous faites avec la lunette d'approche ! Que de changemens de scènes, de lieux et de sites !¹³⁷

7. Vers l'objectivité descriptive : thèmes et techniques empruntés au récit de voyage et à la relation savante

7.1. Lexique sectoriel et toponymie

L'assimilation de la figure de l'homme de science et de celle du voyageur n'entraîne pas seulement l'imitation d'une attitude de la part des personnages : les romans se rapprochent de leurs

¹³⁶ F.-G. Ducray-Duminil, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. VI, p. 257-258.

¹³⁷ *Ibid.*, t. VI, p. 262.

modèles par quelques tentatives timides d'évolution vers la description concrète qui adapte l'expression au contenu représenté. On reconnaît aux naturalistes et aux auteurs de récits de voyages le mérite d'avoir formé un vocabulaire descriptif approprié à la reproduction écrite d'une réalité inconnue pour laquelle l'invention d'un langage nouveau était nécessaire. Cette carence lexicale et stylistique est plus difficile à combler dans la représentation romanesque de la montagne qui, faute d'un langage conforme à la description d'une réalité jamais décrite auparavant, risque d'être plus étroitement soumise aux contraintes poétiques et stylistiques du code littéraire et de trouver refuge dans le terrain des normes classiques, conventionnelles mais rassurantes. Les écrivains s'ouvrent pourtant à l'enrichissement de la langue littéraire, jusque là assez pauvre en termes précis et manquant d'attention pour la perspective référentielle. Les deux moyens les plus fréquemment utilisés pour garantir, sinon une vraie détermination de l'objet décrit, du moins l'impression d'un effort en direction d'une plus grande exactitude, sont l'emploi de termes techniques ou de mots identifiant des espèces animales et végétales et surtout le recours à la toponymie et à l'indication des coordonnées spatiales.

Citons à titre d'exemple un passage du *Chalet des hautes Alpes*, où la voix narrative n'appartient pas au protagoniste mais à son hôte, Monsieur de R., dont on rapporte le discours direct. À l'intérieur d'un récit concernant la chasse qu'il aimait pratiquer en compagnie de son père et le lieu privilégié pour cette activité, Monsieur de R. raconte son projet d'escalader des rochers pour atteindre une étendue de terrain apparemment inaccessible. Il décrit la forêt qu'il découvre et ses environs, nous fournissant un tableau assez précis de son entreprise, grâce aux nombreux organisateurs spatiaux entremêlés au discours, qui brisent la monotonie d'un encadrement schématique. Il fournit des indications qui permettent de tracer les contours d'un tableau d'ensemble et donne aussi des informations sur l'extension des parties qui le composent. La mention de la végétation et des animaux permet une particularisation minimale de ce lieu :

Sur un plan un peu plus incliné vers le midi, était une forêt de sapins et de mélèzes, d'une lieue de tour, abondamment peuplée de perdrix rouges, de gélinottes, de coqs de bruyère, etc. C'était celle où j'étais entré pour la première fois ; elle était bordée par un second banc de rochers, qui s'élevait brusquement du côté du nord ; à l'orient et au midi, un escarpement pareil à celui par lequel j'étais monté à l'occident, la séparait d'une autre vallée, qui, en contournant cette espèce d'île de rochers, vient joindre le vallon où nous sommes : dans le milieu de la forêt était un lac d'environ un bon quart de lieue de circonférence, formé par des sources qui sortent du pied des rochers qui s'élèvent vers le nord¹³⁸.

¹³⁸ I. de Montolieu, *op. cit.*, t. I, p. 16-17.

Le narrateur de *La Tribu indienne* mentionne un usage local relatif au surnom attribué à un vallon et l'explication qu'il en donne met en relation le vallon avec l'élément dominant du paysage, la montagne. Suit la description d'un lac de montagne et de ses environs, encadrée par la référence sommaire à des toponymes réels :

Ils arrivent enfin sur le vallon de Ganao, que l'on nomme l'épaule du pic, et qui soutient le sommet de la montagne. Les vents ne quittent jamais ce vallon : les remparts de glace qui l'entourent ne s'abaissent qu'auprès des gorges ; le lac de Valgam en est couvert, et on ne saurait de quel côté il se trouve, sans le mugissement de la rivière de Mawelongue qui naît dans son sein, se précipite en cascade vers le midi, et poursuit sa course majestueuse jusqu'à la baie de Trinquemale, où elle marie ses flots aux vagues de l'Océan¹³⁹.

Dans un passage de *Caelina*, on constate la prédominance d'un ton objectif, voire impersonnel, qui se veut la traduction d'une observation rigoureuse : les verbes liés à la perception subjective de la protagoniste et les temps passés laissent la place à des formes verbales conjuguées au présent et concernant directement les objets contemplés. Ce passage montre une transition à l'intérieur de la description, de la vue qui s'étale dans un moment précis devant le personnage à l'aspect habituel et à la conformation générale du Mont-Blanc. Étant donné la fréquence avec laquelle l'auteur semble faire abstraction de l'histoire pour fournir à ses lecteurs l'image la plus exacte possible de la montagne hic et nunc, en adoptant un style qui se rapproche de l'écriture scientifique ou vise à une certaine exactitude référentielle, on pourrait déduire qu'il s'agit d'une stratégie pour donner de la crédibilité à l'œuvre romanesque, par l'utilisation d'un modèle représentatif faisant autorité en matière de description réaliste et objective de sites nouveaux, inconnus du grand public et plus difficiles à décrire à cause du manque de paramètres. La citation de l'explorateur Deluc et l'allusion à ses études sur l'atmosphère font partie de cette technique qui vise à assurer la véridicité du texte et à augmenter le crédit de l'auteur vis-à-vis de ses lecteurs.

La description est articulée en fonction de nombreux organisateurs spatiaux et de connecteurs qui relient les différentes parties du discours mais c'est surtout l'insistance sur les noms propres qui saute aux yeux : le narrateur dessine les contours de la montagne avec précision, en indiquant soigneusement les noms attribués à ses parties, révélant une attention constante portée à la toponymie en tant qu'instrument qui concourt à la transmission d'une image réaliste. Ce ne sont pas seulement les indications toponymiques, mais aussi les noms relatifs aux usages des habitants de cette région qui font autorité et qui attestent une profonde connaissance des traditions linguistiques du pays en complément du savoir géographique :

¹³⁹ L. Bonaparte, *op. cit.*, t. I, p. 67-68.

Elle découvrit, d'un côté, une partie du Valais, le grand et le petit Saint-Bernard ; et, dans le lointain, les montagnes du canton d'Underwald et de celui de Berne : l'autre côté, à gauche, lui offrit le Mont-Blanc et les hauteurs qui l'environnent. De là elle observa le *Point de Mousson*, la *Mortine*, au sommet de laquelle est le glacier du *Buet*, et où M. de Luc fit ses célèbres expériences pour fixer l'état de l'atmosphère ; le *Pont de la Tour*, les aiguilles d'*Argentière*, l'*aiguille du Midi*, rocher à pic qui sort d'une grande masse de neige, et enfin le *Mont-Blanc* lui-même. Le plus haut Point de cette montagne gigantesque, la plus élevée de toutes celles qui sont sur la terre, lui parut avoir la forme d'une demi-sphère comprimée, et elle comprit que c'était là sans doute ce qui lui avait fait donner le nom de *Bosse de Dromadère*. De ce point, cette moitié de sphère s'enfoncé par degrés, et offre une surface concave de neige, du milieu de laquelle sort une petite pyramide de glace : ensuite la montagne s'élève en une autre moitié de sphère, appelée par quelques-uns le *petit Mont-Blanc* ; mais mieux nommée par d'autres, le *Dôme du Milieu*. De là elle descend en une autre surface concave, qui se termine par une pointe appelée indifféremment par les naturels du pays, *Aiguille du Gouté*, *Point du Gouté*, et *Dôme du Gouté*. De ce dôme, la montagne va en se dégradant tout-à-coup, et se perd dans les montagnes qui bordent la vallée de Chamouny¹⁴⁰.

La deuxième partie de ce passage est consacrée aux particularités du Mont Blanc et à l'origine du nom de la montagne. Le narrateur examine ensuite les différents points de vue qui permettent de jouir de perspectives variées sur ce mont et les impressions changeantes qu'il suscite. Ces constatations sur la variation de la perception optique selon l'angle d'observation et la position géographique se mêlent aussi à l'opinion d'autres observateurs. Bien que le narrateur exprime des réactions subjectives, il réussit quand même à affirmer le caractère scientifique des considérations précédentes en se référant à des expériences communes et partagées qui donnent de la valeur à ses affirmations :

Le Mont-Blanc se reconnaît parmi toutes les autres montagnes, à son sommet et ses flancs couverts de neige à une profondeur considérable, sans que, pour ainsi dire, aucun roc intermédiaire vienne effacer la lueur éclatante que cause cette blancheur apparente qui lui donne son nom. Cette circonstance fait que l'œil est souvent trompé, s'il n'est accoutumé à la vue de ces objets, et le fait paraître, en plusieurs situations, moins élevé qu'il ne l'est en effet. C'est seulement du côté du col de Balme et de la vallée de Chamouny, que le Mont-Blanc produit cet effet. Ceux qui l'ont vu du Val-d'Aost, assurent que, de ce point, il ne paraît pas couvert de neige, mais qu'il surpasse, en horreur et âpreté, le *Schreck-horn* ou *Pic de Terreur*, situé dans les glaciers de Grindelwald, en Suisse¹⁴¹.

¹⁴⁰ F.-G. Ducray-Duminil, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. II, p. 209-211.

¹⁴¹ *Ibid.*, t. II, p. 212.

7.2. *La variété climatique et naturelle de la montagne*

La variété des paysages de montagne et l'association des climats, des espèces végétales, des productions agricoles, des types de terrains constituent des thèmes fréquents aussi bien dans le poème de Haller que chez les pionniers de la littérature alpestre comme Carbonnières ou Saussure. C'est encore le roman de Ducray-Duminil qui nous offre un exemple de transposition romanesque de ce sujet concernant la montagne :

Quelle scène différente ils eurent sous les yeux ! Ils s'aperçurent qu'ils passaient de la culture et de l'aspect des bois, à la nudité la plus absolue, à la région de l'hiver. Il leur fallut surmonter des rochers, et passer sur des murs de neige. La route n'est pas absolument rapide : cependant elle fatigue par sa longueur et le froid, qui augmente avec la vivacité de l'air. Plus de Sapins, plus d'Ifs, plus de Chênes, de Mélèses, plus de Génépis, de Lichens, de Rododendron, de Thalictrum, de Saxifrages, de ces belles plantes alpines en un mot qui avaient jusqu'alors fixé leurs regards émerveillés. Des glaces, par-tout des glaces, des avalanches, des aiguilles suspendues, des masses de rocher qui projettent sur la tête et surplombent des précipices¹⁴².

Le narrateur traduit, par une phrase exclamative, l'étonnement des personnages face à un changement progressif dans le paysage qu'ils découvrent au cours de leur déplacement. Leur perception semble négative, à cause de la « nudité la plus absolue » qui caractérise ce lieu, et la description est en effet marquée par un ton dysphorique. Du point de vue textuel, cette tonalité se manifeste par l'emploi d'une construction adversative et par une phrase nominale introduite par l'anaphore de « plus de » qui permet de nommer ce qui manque dans ce paysage, plus que de dire ce qu'il y a effectivement. Elle permet aussi d'insister sur la différence, énoncée au début du passage, entre ce paysage et celui qui a été contemplé jusqu'ici. Le cadre d'une « nature mourante » (car c'est la vie qui manque ici) est représenté par les arbres et par les cultures qui renvoient à la présence humaine. Une autre structure nominale de sens contraire, scandée par la répétition de l'article indéfini « des », introduit la liste des éléments du territoire : l'idée de l'aspérité du lieu est transmise par le type d'éléments nommés et renforcée par la répétition du syntagme « des glaces » et par l'adverbe « partout ».

Après avoir franchi une montagne et observé les paysages qui s'offrent à sa vue depuis ce point d'observation, le protagoniste de *L'Amour et la philosophie* focalise son attention sur une partie du panorama. Les pics qui se présentent à lui sont à peine décrits mais ce qui retient le plus notre attention est sa tentative d'expliquer leur conformation en s'appuyant sur des données climatiques. Les pics sont « nus et arides » à cause de la raréfaction de l'atmosphère, contrairement aux glaciers qui sont « moins exposés à l'astre de la nature » :

¹⁴² *Ibid.*, t. V, p. 44-45.

Enfin la troisième et dernière frappe, étonne la vue par une foule prodigieuse de pics, disposés irrégulièrement sur toute l'étendue de la chaîne. Les flancs méridionaux de ces pics sont nus et arides, la grande raréfaction de l'atmosphère, à cette hauteur, ne leur permettant de produire aucuns corps organisés. Leurs revers, moins exposés à l'action de l'astre de la nature, sont couverts de glaciers dangereux ou de neiges qui ne se fondent jamais¹⁴³.

Dans un passage d'*Henriette et Sophie*, la variété du paysage est rendue par la réaction personnelle de l'observateur et par ses jugements de valeur, exprimés non pas à travers l'adjectivation¹⁴⁴ mais principalement par deux phrases. La première met en évidence le travail de l'imagination mis en œuvre par l'aspect varié, non uniforme du paysage, capable de procurer des surprises au spectateur et de renouveler son étonnement, contrairement au jardin visité auparavant, où « tout est vu d'un clin-d'œil, et l'imagination se trouve rassasiée¹⁴⁵ ». La seconde oppose un éloge de la montagne à la critique des parcs déjà amorcée dans les pages précédentes : Blesincourt affirme en effet que les cascades naturelles qu'il est en train d'observer sont « aussi supérieures à celles de nos plus beaux parcs, que la loi qui les entretient est au-dessus de notre intelligence ». Tout en étant un procédé traditionnel, la personnification de la nature est ici l'indice d'une perception subjective, rendue par l'attribution de caractéristiques morales aux éléments naturels (la gaieté des animaux, l'aspect méchant et hostile de la montagne qui devient un ennemi, etc.). D'autres facteurs donnent à la description un aspect plus objectif, comme par exemple l'expression neutre « l'œil peut à peine atteindre » et l'agencement du discours par des indicateurs spatiaux :

Dans d'autres endroits, d'énormes masses de rochers font passer l'imagination d'une surprise à l'autre ; ici sortant de la profondeur du lac, elles s'élèvent perpendiculairement jusqu'à une hauteur effrayante que l'œil peut à peine atteindre : là, l'une sur l'autre entassées, elles sont le tableau d'un éboulement dont le globe a dû être ébranlé. Plus loin recouvertes d'une poussière que les vents y apportent et dont le tems a durci les couches, de nombreux troupeaux s'y nourrissent, s'égayent à sauter d'une pointe sur l'autre, sans craindre la dent meurtrière de leur ennemi commun et se désaltèrent dans des sources limpides dont l'eau ne se réunit à celle du lac qu'après avoir formé des cascades argentées, aussi supérieures à celles de nos plus beaux parcs, que la loi qui les entretient est au-dessus de notre intelligence¹⁴⁶.

¹⁴³ Berriat de Saint-Prix, *op. cit.*, t. I, p. 34.

¹⁴⁴ Je ne prend pas en considération le syntagme « hauteur effrayante » car il transmet une perception émotive assumée par habitude, fixée par l'expérience commune et invariablement associée à certains types de décor.

¹⁴⁵ J.-R. Ronden, *op. cit.*, t. I, p. 103.

¹⁴⁶ *Ibid.*, t. I, p. 110-111.

7.3. *L'élément aquatique*

Une partie constitutive du paysage de montagne, qui introduit un élément d'animation et qui fascine les voyageurs par ses différentes manifestations est représentée par l'eau, principalement sous forme de torrent ou de cascade, sans compter les nombreuses occurrences d'un lieu très en vogue à l'époque comme le lac¹⁴⁷.

Cette sensation d'une animation constante de la nature est illustrée par un passage tiré de *Saint-Alme*, où le protagoniste décrit un vallon (« d'une centaine d'arpens, au plus, encadré, de trois côtés, par des cimes de monts¹⁴⁸ »), au centre duquel se trouvent « plusieurs ruisseaux ». Leur description et l'idée de répétitivité donnée par la locution adverbiale « sans cesse » impriment un mouvement à la scène décrite. Dans la description détaillée du parcours du ruisseau les nombreux verbes de mouvement et les adverbes de lieu confèrent cette impression de vivacité au tableau. En contraste avec l'eau paisible qui serpente à terre, le ruisseau suggère l'image d'une eau impétueuse, mais le fleuve formé par la confluence des autres cours d'eau offre une image traditionnelle d'une eau calme qui semble donner à l'observateur le temps de contempler et de suivre avec les yeux tous ses détours. La locution adverbiale « tout à coup » brise cette tranquillité et annonce une série d'éléments descriptifs qui, dans l'aménité de ce lieu paisible, évoquent plutôt une nature sublime, presque violente, et nous rappellent la présence des montagnes environnantes. Il s'agit donc, encore une fois, d'un paysage basé sur des contrastes où la variété attire l'attention de l'observateur, comme le confirme la phrase finale :

Au milieu du vallon se réunissent plusieurs ruisseaux. L'un est formé par une source qui sort de terre entre les racines noueuses d'un chêne antique. Un autre serpente dans les rochers et dans les touffes de genièvres, se montrant, se cachant, et se remontrant sans cesse. Une autre encore, tombant à pic d'une hauteur de plusieurs toises, déploie en l'air un ruban, sur lequel les rayons du soleil réfléchissent les couleurs de l'Iris. Ces divers ruisseaux viennent en former un seul, qui, dans sa course tranquille et sinueuse, arrose et fertilise la prairie. Tout à coup le terrain lui manque. Il se précipite en nappe, et va tomber, avec un fracas effrayant, dans un précipice qu'il remplit d'écume. De-là, il serpente dans le fond d'une gorge, que sans doute il a creusée ; et ses effets s'y varient à l'infini, suivant que la pente est plus ou moins forte, et qu'il rencontre des obstacles, ou qu'il peut courir librement. Ici, il se répand sur un lit de cailloux ; là, retenu par de vieux troncs que la dégradation du sol a fait tomber en travers, il forme un bassin, d'où il s'échappe, par cascades inégales, sur des

¹⁴⁷ L'élément du lac est très fréquent dans l'œuvre de Senancour (comme l'explique Béatrice Didier dans son article intitulé « Musique sur un lac nocturne », paru dans Emanuele Kanceff éd., *Goethe-Stendhal : mito e immagine del lago tra Settecento e Ottocento*, Genève, Slatkine, C.I.R.V.I, 1988) mais, en ce qui concerne sa représentation comme cadre romanesque, les images les plus célèbres de la fin du XVIII^e siècle se trouvent dans le roman de Rousseau : le lac Léman apparaît dans *La Nouvelle Héloïse*, en particulier dans la lettre XVII de la quatrième partie qui raconte la promenade sur le lac de Saint-Preux et de Julie, l'un des épisodes les plus significatifs de cette histoire. Dans la cinquième promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* Rousseau décrit les rives du lac de Bièvre et affirme qu'elles sont « plus sauvages et romantiques » que celles du lac de Genève, suggérant ainsi l'idée d'une association entre les manifestations de la nature sauvage et la nouvelle esthétique romantique.

¹⁴⁸ J.-Cl. Gorjy, *op. cit.*, t. I, p. 137.

rocs qui le divisent de nouveau. Plus loin, un talus rapide le porte avec impétuosité contre un quartier de rocher que lui-même a roulé jusques-là, dans ses momens de force. Le flot écume, mugit, se brise, et, après avoir bouillonné l'espace de quelques pas, va s'enfoncer dans un bois, au milieu duquel il reste perdu pour le spectateur placé où je suis. Ainsi un même coup-d'œil réunit l'utile et paisible ruisseau, le torrent bruyant et destructeur. Ainsi chaque pas peut offrir des aspects variés et des contrastes frappans¹⁴⁹.

L'eau représente sans doute ici l'élément de la vie qui se renouvelle incessamment dans un paysage qui semble remonter à des temps anciens, comme l'indique la présence d'un « chêne antique ». Il nous semble intéressant de remarquer les « touffes de genièvres » qui indiquent une réalité concrète et spécifique du lieu. Il s'agit d'ailleurs d'une description très précise sur le plan de la localisation et de l'exposé des différents mouvements suivis par les ruisseaux, mais pauvre encore dans la caractérisation de la réalité : il suffit de remarquer la manière dont le narrateur atténue la violence de l'eau se précipitant du rocher, à travers les images du ruban déployé en l'air et des couleurs de l'Iris reflétées par l'eau. La périphrase indiquant la gamme des couleurs (et contenant le nom d'Iris avec la majuscule pour se référer à la figure mythologique) n'est pas la seule expression hyperbolique que nous pouvons rencontrer ici : le complément « à l'infini » donne l'idée de la démesure tout en permettant au narrateur de couper court et de ne pas prolonger ultérieurement la description.

En poursuivant notre analyse formelle, nous constatons que le choix du présent sert à transmettre l'immédiateté de la vision et à donner au lecteur l'impression qu'elle se déroule sous les yeux de Saint-Alme. La présence d'un temps passé (« a roulé ») et l'alternance entre présent et passé (« écume...après avoir bouillonné ») sert à marquer le mouvement de l'eau qui se déploie dans le temps et à dynamiser la description par l'introduction du facteur temporel. Ici l'observateur est un sujet fixe qui regarde une nature en mouvement et qui prend en charge la description à la première personne même s'il n'y a aucune marque de subjectivité dans le passage. La remarque faite à propos du ruisseau qui se perd dans le bois en se soustrayant à la vue du « spectateur placé où je suis » souligne cette position stable du sujet mais, outre qu'elle met au second plan la subjectivité de l'observateur en impliquant idéalement un spectateur, elle a surtout la fonction de mettre un terme à la description impossible à poursuivre à cause d'un obstacle naturel qui empêche la vue.

Parmi les éléments aquatiques du paysage alpestre ou de montagne en général qui attirent et séduisent le plus les observateurs, qu'ils soient voyageurs ou romanciers, une place d'honneur est certainement réservée à la cascade. Phénomène qui sollicite une expérience presque synesthésique,

¹⁴⁹ *Ibid.*, t. I, p. 138-141.

par les jeux de lumière, les vapeurs et les bruits imposants qu'elle produit, la cascade étonne par sa verticalité et la nébulosité qu'elle produit constitue un véritable défi à la représentation.

Dans un passage de *Cœlina* la protagoniste, accompagnée par ses amis dans la visite de ses propriétés, arrive à une baronnie qui n'est toutefois pas décrite, contrairement aux environs, et plus précisément au bord de l'Arve et à la cascade qui se trouve tout près. Le narrateur met l'accent sur des manifestations naturelles qui diffèrent de la nature paisible contemplée par Cœlina et qui nous introduisent au type de paysage plus sauvage que les personnages vont connaître dans la suite de l'histoire. Malgré la constatation de l'aspect impétueux et bruyant de la cascade (dont le narrateur nous offre deux images : l'une se référant à son aspect habituel en hiver, l'autre à ce que les personnages voient effectivement), des images et des expressions assez banales atténuent le caractère violent de l'ensemble, mais les indications chromatiques rendent bien compte d'un phénomène qui fascine les voyageurs de l'époque :

Tout près de la baronnie était une cascade qui, dans l'hiver, se congelait, et devenait un glacier dangereux. Cette cascade, haute de cent toises, tombait avec fracas dans un précipice ; et en se plaçant de côté, entre l'eau et le soleil, on avait l'agrément de voir continuellement dans la nappe d'eau un superbe arc-en-ciel, dont les sept couleurs vives et brillantes charmaient la vue enchantée¹⁵⁰.

Dans un autre passage de ce roman, une brève description d'une cascade illustre un changement momentané dans l'état d'âme de Francisque, l'un des nombreux personnages de cette histoire. Le narrateur veut mettre en évidence le pouvoir qu'a la nature, sous forme d'une chute d'eau propre au paysage de montagne, de provoquer un effet bénéfique, bien qu'il s'agisse d'un apaisement passager, d'un bref moment de halte dans la rage que Francisque sentira se ranimer peu après. Au-delà de ce but strictement lié à un personnage et à ses sentiments, on remarque que la description ne porte pas d'empreinte subjective, puisqu'elle ne contient pas de jugement de valeur. Elle dénote au contraire une exactitude objective, limitée par une description ponctuelle et dépourvue de considérations extra-visuelles qui concernent la perception du sujet vis-à-vis de la chose observée :

La vue de cette cascade, qui se précipite d'un rocher dont la cime paraît suspendue dans les airs, fit quelque diversion à sa douleur. Pendant qu'il la considérait, le vent soufflait très-fort ; il repoussait cette cascade à l'endroit où elle venait de quitter le rocher, et la faisait tomber à cent pas au moins hors de sa direction perpendiculaire, où elle se divisait en filets d'eau presque imperceptibles. En jaillissant contre la montagne, ces

¹⁵⁰ F.-G. Ducray-Duminil, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. II, p. 205.

filets formaient mille petits ruisseaux qui venaient se réunir sur une berge, et se précipitaient ensuite, en faisant plusieurs cascades¹⁵¹.

Quand l'eau se solidifie, en devenant glace ou glacier, elle peut engendrer des spectacles qui attirent et captivent les regards des voyageurs d'autant plus qu'ils apparaissent à leurs yeux comme des phénomènes uniques et majestueux, que seule la montagne peut offrir dans la variété de ses manifestations. C'est encore le roman de Ducray-Duminil qui nous en donne un exemple : après avoir couru le risque d'être emportés dans une avalanche, les personnages jouissent d'un bref moment de halte et de repos et sont ravis par la vision d'un spectacle naturel qui produit, comme toujours, une source d'étonnement. L'objet au centre de la description, une magnifique voûte de glace, n'est énoncé qu'au centre du dispositif descriptif. On constate la présence d'une note de couleur, qui traite de traduire la teinte nuancée de cette voûte, et la tentative d'employer un langage qui puisse effectivement décrire ce scénario, quoique la description reste toujours assez pauvre en détails et que l'on continue à avoir recours à des procédés habituels, comme les parallèles avec l'architecture. Ici le parallèle se fait plus explicite parce qu'il ne se limite pas à l'usage du mot « voûte » : le narrateur établit explicitement une comparaison avec la peinture¹⁵². Tout dans ce lieu, même les sons que l'on entend, est tellement étonnant que le passage évoque plus l'imagination qu'une attitude descriptive objective, ce qui pourrait être une façon d'accentuer l'aspect magique qui frappe les personnages :

Au pied de la montagne de glace vive, couronnée de pics transparents inclinés, soutenue d'un large mur de granit, le long duquel pendaient des filets d'eau et de glace, était une magnifique voûte de glace aussi, d'un bleu tirant sur le vert céladon, au fond de laquelle murmurait un torrent écumant. Des crevasses embellissaient cette voûte, qui rappelait à l'imagination ces peintures charmantes de grottes de fées, ces palais de déesses, dont l'or, l'argent et les pierres précieuses étaient la matière. Les blocs de glaces et de rochers, qui roulaient avec le torrent, faisaient entendre des accens aigus, entrecoupés, qui paraissaient venir du fond même de la caverne : tout prêtait à l'imagination. Cœlina s'approcha des murs qui soutenaient la voûte : elle y vit des masses suspendues, que la moindre secousse pouvait abattre¹⁵³.

La mise en évidence de l'aspect magique de ce lieu, qui le rapproche des lieux imaginaires des contes de fées, est sans doute une façon de signaler sa fragilité, son caractère éphémère, ce que montre en toute évidence la suite, lorsque l'écroulement de cette structure de glace laisse Cœlina

¹⁵¹ *Ibid.*, t. VI, p. 186.

¹⁵² Ce mot pourrait avoir une double acception et être interprété non seulement dans le sens d'une « représentation picturale » mais aussi comme un synonyme de « représentation » ou de « description » littéraire que l'on peut trouver dans des textes de fantaisie ou mythologiques : les crevasses de cette voûte font penser en effet aux « grottes de fées » et aux « palais de déesses ».

¹⁵³ *Ibid.*, t. II, p. 215-216.

encore plus stupéfaite et pleine d'admiration pour les œuvres de la nature qu'auparavant. Ce moment vient briser la magie de la situation précédente, d'autant plus que l'événement catastrophique sera défini par le garde-chasse comme un phénomène fréquent, se répétant périodiquement (une explication qui ramènera un ton plus prosaïque, plus proche de l'aspect concret et matériel de la nature) :

En un instant, des crevasses déchirent le faite de la caverne : elle mugit, s'écroule et se ferme...Le torrent paraît remonter : il est suspendu ; puis, triomphant de tous les obstacles, il entraîne les blocs, les glaces accumulées : tout tremble, tout mugit, tout est en mouvement, c'est l'image de la dévastation ! Cependant un bruit affreux de tempête se fait entendre, et bientôt le torrent se frayant un chemin, nos amis en virent les débris se soulever, se mouvoir, rouler eux-mêmes, et se précipiter tous, en cascades, dans l'Avre, qui les reçut. La débâcle fut prompte, et la plaine se trouva bientôt inondée et submergée par le torrent¹⁵⁴.

Après ces passages assez conventionnels, où une scène de terreur précède une description idyllique, les glaciers et d'autres éléments aquatiques sont au centre de morceaux descriptifs plus étendus, où le narrateur semble adopter un ton tout à fait différent, visant à présenter le décor dans un style objectif, presque scientifique, et plus proche d'une relation de voyage exhaustive, comme s'il voulait entretenir le lecteur par une histoire captivante, riche en événements et lieux surprenants qui le feraient rêver et frémir avec les personnages, tout en essayant de l'instruire et de lui donner l'idée d'une réalité géographique déterminée. Le premier passage que nous citerons à ce propos commence apparemment par la description du spectacle qu'observent les personnages, mais la représentation du paysage apparaît tout de suite comme un exposé sur les caractéristiques du lieu qui révèle une visée informative et un but didactique évident : l'auteur fait allusion à un phénomène qui se répète avec une fréquence constante et fournit des données exactes sur les dimensions du bassin, tout en recourant à un ton impersonnel. Il cite en outre une source qui atteste la valeur de son discours suivant l'usage et l'expérience commune : le bassin est « nommé dans le pays la Gouille-à-Vassu ». La beauté du spectacle est justifiée pas tant par ses affirmation que par l'expérience des voyageurs qui le « préfèrent à celui de la chute du Rhin » :

Ils admirèrent de loin les glaciers de la Valsorey, qui descendent du mont Velan, l'une des sommités qui dominant ce passage. Ils remarquèrent, près de ces glaciers peu considérables, une espèce de bassin, nommé dans le pays la Gouille-à-Vassu, qui est vide en été, et qui se remplit en hiver, lorsque les ouvertures sous le glacier, par où l'eau s'écoulait, sont gelées. Tous les ans cette masse d'eau s'écoule presque subitement, au commencement de l'été, et cause des ravages plus ou moins grands, suivant la rapidité avec laquelle cet abîme se vide. L'eau, en se perdant sous les glaces qui bordent de deux côtés ce bassin, y laisse des cavernes très-

¹⁵⁴ *Ibid.*, t. II, p. 216-217.

belles. Ce bassin intermittent a dix-neuf toises de profondeur sur environ treize mille trois cent toises carrés. Saint-Pierre est encore remarquable par les crevasses des rochers où se précipite la Drance : ces antrès profonds semblent pénétrer jusqu'aux entrailles de la terre, et la rivière écumante augmente la beauté de ce spectacle que bien des voyageurs préfèrent à celui de la chute du Rhin¹⁵⁵.

En réalité les glaciers restent sur le fond du tableau et ne sont pas les vrais protagonistes du passage, d'autant plus qu'ils sont « peu considérables » : l'attention des voyageurs se concentre sur le fonctionnement du bassin et, ce qui est assez fréquent dans nos romans, sur la rapidité et l'impétuosité des chutes d'eau qui exercent un pouvoir de transformation sur le paysage environnant (elles provoquent des ravages et créent des cavernes). Dans la partie conclusive du roman, les glaciers constituent encore le point de départ d'une observation qui suit le mouvement et le parcours des petits ruisseaux se formant sur les sommets des montagnes pour arriver à la source d'un fleuve :

Les gouttes qui découlent des glaçons réunis sur le sommet des montagnes, frappées par les rayons du soleil, produisent une infinité de petits ruisseaux, qui offrent le coup-d'œil le plus curieux. Ces ruisseaux se creusent des lits, d'où ils se précipitent, par torrens, à travers les fentes du glacier, en faisant un bruit considérable. Ils viennent augmenter le bassin, formé par la fonte des surfaces intérieures, et percent ensuite une issue dans l'immense voûte de glace de la vallée de Chamouny, d'où l'Arveiron prend sa source. Ces eaux sont agréables à boire, et très rafraîchissantes¹⁵⁶.

Certaines expressions (« une infinité de petits ruisseaux », « le coup-d'œil le plus curieux », « un bruit considérable »), suggérant l'intérêt de ce paysage et l'idée de puissance tumultueuse qu'il transmet (sans donner lieu à une description en bonne et due forme), ainsi que la remarque sur la bonté des eaux qui semble sortir d'un guide touristique, cèdent la place à une tentative d'observation plus rigoureuse :

Les glaciers, qui les avaient jusqu'alors étonnés, devinrent plus merveilleux encore : la nature se faisait voir sous son aspect le plus terrible. Ils avaient devant les yeux une nappe de glace de vingt milles d'étendue, bornée de toutes parts par un glacier de neige, nommé le Tacul, dont le plan est circulaire, et qui conduit, en suivant la ligne droite, au pied même du Mont-Blanc. Ce glacier est environné de rochers de forme cônica, qui se terminent en pointes aiguës, comme les tours de nos anciens châteaux. A droite s'élève une chaîne de majestueuses montagnes à pic, dont les intervalles sont remplis par d'autres glaciers ; et le magnifique Mont-Blanc, qui porte, jusques dans les nues, sa tête blanchie, paraît commander à toutes les montagnes d'alentour.

¹⁵⁵ *Ibid.*, t. V, p. 42-43.

¹⁵⁶ *Ibid.*, t. VI, p. 266.

Sa hauteur est telle, qu'en le mesurant des yeux, les montagnes adjacentes, quoique très-hautes, ne paraissent plus être que des collines¹⁵⁷.

L'emploi de procédés usuels saute aux yeux : il suffit de remarquer la métaphore de la « nappe de glace » et la comparaison avec l'architecture, la personnification du Mont-Blanc et le recours à un lexique rebattu pour exprimer des jugements de valeur sur la scène contemplée, comme dans le cas des adjectifs « merveilleux », « terrible », « majestueuses » et « magnifique ». La description est cependant exacte et objective car elle donne des informations précises sur les dimensions et les formes de l'espace : l'esprit d'observation qui l'anime rend compte, par exemple, de la différence de hauteur entre le Mont Blanc et les montagnes voisines, selon une sorte de relativisme de la perception, commun à d'autres passages de ce roman où l'on veut mettre l'accent sur le changement de perspective par rapport à une partie ou à un élément du paysage, selon la distance ou la hauteur.

7.4. Volcans

Un dernier élément paysager ayant rapport avec l'imaginaire de la montagne est représenté par le volcan, qui, au siècle des Lumières, jouit de la même revalorisation esthétique que la montagne. Par son aspect chaotique manifestant le dynamisme et l'énergie de la nature, le volcan est considéré comme un symbole de la catégorie du sublime et ses éruptions se prêtent facilement à devenir une métaphore des passions, qu'elles soient amoureuses ou politiques à l'époque révolutionnaire. La première image qui nous vient à l'esprit est celle de René au sommet de l'Etna, dont les bouillonnements sont de toute évidence le symbole de ses tourments, tandis que l'abîme ouvert à ses côtés lui apparaît comme le reflet de son néant intérieur. Envisagé comme un lieu infernal et mystérieux depuis l'Antiquité, le volcan a continué pendant des siècles à marquer l'imaginaire en profondeur et à susciter des interprétations spirituelles ou sentimentales qui se renouvellent au XVIII^e siècle. En même temps, la démarche scientifique prend le relais des croyances et des mythes et va s'associer à l'approche sensible dans la tentative de décrire les phénomènes volcaniques. Le sublime de l'effroi et l'objectivité du savant vont de pair chez Saussure quand il évoque son ascension de l'Etna en 1773 et ses voyages à la découverte des volcans auvergnats en 1776, des expériences qui ont avant tout apporté une contribution à ses études géologiques.

Dans notre corpus le volcan n'est pas un élément du paysage aussi fréquent que la montagne, car il n'apparaît que dans deux romans et encore s'agit-il de brèves mentions. Bien que

¹⁵⁷ *Ibid.*, t. VI, p. 268-269.

ces représentations se situent dans un contexte insulaire et exotique, nous les prendrons en considération ici car les volcans appartiennent à un cadre naturel montagneux. Dans les *Lettres de Sainville et de Sophie*, nous rencontrons un premier cas de récit romanesque qui nous rend compte d'une ascension à un volcan. La vue de la Soufrière, le volcan qui va compléter le cadre de montagne, sauvage et inaccessible, est présenté par le protagoniste à sa correspondante afin de lui faire connaître la Guadeloupe, l'île dont il est originaire. Malgré des indications sur la conformation du terrain environnant le volcan, ce sont les impressions personnelles qui semblent prendre le pas et communiquer l'idée d'un lieu hostile, comme une femme qui résiste à toute tentative de conquête, ce qui trouve une confirmation dans l'emploi d'images comme celle « du sein des plus horribles précipices » ou dans l'expression « hérissée comme d'une chevelure épaisse ». La construction même du passage confirme son orientation subjective, car il s'agit d'une description en action, où l'appréhension du paysage dépend directement des mouvements entrepris par le personnage pour atteindre le sommet. Cette dépendance se manifeste sur le plan lexical, car la plupart des verbes sont des verbes de mouvement :

J'abrège mon récit pour te parler de la Soufriere que j'allai voir à mon retour. Elle est posée sur un amas de rochers pelés qui sortent du sein des plus horribles précipices. J'employai une demi-journée pour monter à sa cime. Je ne me soutenois souvent qu'à l'aide des broussailles dont elle est hérissée comme d'une chevelure épaisse. En avançant vers les hauteurs, je trouvois des défilés étroits bordés d'abymes, des vuides couverts d'une fougere haute, entrelacée, où je me plongeais tout entier, des masses de pierres brûlées, des lits de cendres, des crévasses qui fumoient. Mon pied en se posant sur les roches calcinées, en faisoit écrouler des quartiers qui l'entraînoient dans leur chute, & des sources distillant goutte à goutte du sommet, formoient un glacis sur les sentiers qui les rendoit impraticables. [...] En descendant je jettai la vue sur une des bouches du volcan : ses bordes étoient chargés de soufres : elle exhaloit sans cesse des tourbillons mêlés d'étincelles, & je n'osai m'en approcher¹⁵⁸.

Dans *L'Île inconnue* de Grivel, une prétérition introduit la description du volcan, précédemment aperçu à une certaine distance par le protagoniste et passé sous silence, mais qui est maintenant vu de près. La déclaration d'une intention non descriptive se fonde sur un manque d'originalité de ce lieu, pareil à d'autres que l'auditeur (représenté par le narrateur premier écoutant le récit du second narrateur et par les lecteurs) a certainement pu voir de ses yeux : une description détaillée n'ajouterait donc rien de nouveau aux connaissances que l'on possède déjà sur ce type de paysage naturel. Et pourtant le narrateur décrit le volcan en faisant semblant d'offrir une représentation bornée, limitée à l'essentiel. La description ne recouvre pas en effet une étendue considérable mais elle présente le référent de manière neutre, objective, en distinguant les

¹⁵⁸ N.-G. Léonard, *Lettres de Sainville et de Sophie*, cit., p. 129-130.

différentes parties de l'élément analysé et en essayant même de fournir des indications précises sur les distances et les mesures, tout en témoignant d'un doute du descripteur sur sa propre capacité de les discerner correctement, avec exactitude (« si j'en juge bien »). La conjonction adversative « mais » et la phrase restrictive suggèrent une connotation dysphorique qui sera précisée seulement après le morceau descriptif, dans un jugement de valeur exprimé par le narrateur qui considère ce terrain « en apparence si méprisable » :

Je ne vous en ferai point la description. Il ressemble à ceux que vous avez en Europe, & dont vous nous avez quelquefois entretenus. Je me contenterai de vous dire, qu'à plus de deux lieues de sa base, qui, si j'en juge bien, en a plus de quinze de circonférence, les vallons sont couverts de pierres poncees & de cendres. Il sort du bas de la montagne plusieurs ruisseaux qui y entretiennent un peu de verdure. Un peu plus haut nous trouvâmes de petits bois ; mais au dessus ce n'étoit qu'un pays brûlé, un terrain plein de crevasses & de ravines, couvert en quelques endroits à des profondeurs considérables de matieres, qui, sorties liquides en différens temps des flancs & de la bouche du volcan, étoient maintenant solides comme la pierre¹⁵⁹.

7.5. *Des intentions didactiques*

L'un des moments où nos textes se rapprochent le plus du ton scientifique, ou d'un style et d'un contenu qui résulteraient plus courants dans une relation de voyage que dans un roman, se produit quand les narrateurs font des observations sur la flore et la faune d'un lieu, en s'étendant parfois sur de longs détails descriptifs concernant les caractéristiques de la végétation ou l'aspect et le comportement des animaux. Nous ne reporterons pas ces nombreux passages car ils ne concernent qu'indirectement la représentation de la nature telle que nous l'étudions. Pourtant, ces observations s'appuient souvent sur un paysage vu (mais non nécessairement décrit) par un personnage explorateur ou voyageur et ne constituent pas toujours des morceaux de texte détachés du reste de la narration. En effet, les narrateurs livrent des données botaniques ou zoologiques ou fournissent de véritables explications scientifiques en utilisant comme prétexte le thème de la découverte d'un lieu inconnu exploré par un personnage, et essayent d'intégrer ces renseignements extra-littéraires à l'ensemble textuel.

Citons, à titre d'exemple, les *Lettres de Sainville et de Sophie* : on peut remarquer la teneur informative du passage conférée en premier lieu par la présence d'un guide qui donne des explications au protagoniste-promeneur sur les arbres qu'ils voient. Si la partie finale semble prendre une tonalité plus subjective, grâce aux verbes de perception à la 1^e personne et à l'expression de la stupeur, dans la première partie, en revanche, la description est plus objective parce qu'elle est filtrée par les gestes du guide qui remplit évidemment une fonction didactique. Le

¹⁵⁹ G. Grivel, *op. cit.*, t. IV, p. 99-100.

ton de ce passage est conféré aussi par le type d'informations sur les arbres qui sont décrits plus pour illustrer leur fonction ou leurs propriétés physiques que pour leur aspect extérieur :

En traversant les bois, j'étois sans cesse arrêté par la nouveauté des objets. Le guide que j'avois pris me montrait des arbres dont l'ombre même est mortelle, d'autres dont on a fait du pain. Il y en avoit dont les rameaux en touchant la terre y prenoient racine. Plusieurs n'étoient qu'un rouleau de larges feuilles, & mon guide m'apprit qu'on les coupoit par le pied pour en avoir le fruit. Nombre de ces arbres atteignent en peu de tems la hauteur des plus grands chênes, & le moindre vent les déracine. J'observai que certaines plantes paissent l'herbe qui croît autour d'elles. J'en vis d'autres qui avoient été animées, & dont les organes le prouvoient encore : mais mon étonnement s'accrut à l'aspect de quelques mouches qui avoient jetté des rameaux en terre, & dont les corps tenoient à leur tige¹⁶⁰.

Pour le protagoniste d'*Henriette et Sophie* qui fait le tour du lac Majeur pour la première fois, la présence d'un accompagnateur est fondamentale sous deux points de vue. Tout d'abord c'est un ami qui se propose de le distraire de ses peines amoureuses et qui recourt à la visite touristique comme instrument de cette distraction, ce qui est souligné au début et à la fin du passage contenant le récit de l'excursion¹⁶¹, comme si l'auteur avait voulu justifier l'insertion d'un long passage à teneur descriptive et bien marquer ses limites. Le guide a aussi la fonction d'instruire Blésincourt sur la géologie des lieux visités et, en second lieu, il dispose de l'autorité nécessaire à transmettre aux lecteurs des informations détaillées de nature scientifique sans que son discours apparaisse comme une pièce détachée par rapport à la séquence narrative. Les descriptions données par le protagoniste sont donc intercalées avec des considérations de son accompagnateur sur la conformation du territoire et sur les origines du lac. Nous remarquons le ton objectif, l'exactitude et la neutralité du discours rapporté de M. de Presley, qui détache avec précision les différentes parties du lieu, se limitant à fournir des informations tirées de l'observation directe, dépersonnalisée, sans aucune allusion à l'impression personnelle du sujet. Il fait aussi référence aux différents niveaux du paysage et il donne des indications spatiales géométriques. L'impression qui se dégage est celle d'une unité de ce paysage, d'un ordre dans le désordre apparent de la nature, où tout est là pour une raison, où l'on peut entrevoir le processus qui a porté à l'état actuel :

Une observation que m'a faite M. de Presley, c'est que ce lac, ainsi que tous ceux qui l'avoisinent, loin d'être entré dans le premier plan de la nature, n'en sont indubitablement que des accidens ; et sans que l'histoire des tems les plus reculés nous fournisse aucune époque à laquelle nous puissions faire remonter leur formation, à

¹⁶⁰ N.-G. Léonard, *Lettres de Sainville et de Sophie*, cit., p. 128.

¹⁶¹ « Pour essayer sans doute ce que produirait sur Henriette et sur moi, une journée de séparation, il me proposa l'autre soir pour le lendemain, une promenade sur le lac, et de visiter les îles Borromées » ; « c'est ainsi que M. de Presley, depuis notre départ des îles Borromées, a cherché à captiver mon imagination : son but était de me distraire » (J.-R. Ronden, *op. cit.*, t. I, p. 101 et p. 113-114).

moins que nous ne prenions pour cette époque celle du déluge universel ; toujours paraît-il certain qu'ils ne sont que le produit de quelque révolution considérable dans cette partie du globe. Il fonde son opinion sur ce que des deux côtés de ces lacs et au même degré d'élévation, se trouvent exactement les mêmes couches, soit de terre, soit de pierre : la comparaison fait reconnaître entr'elles la même couleur, la même dureté, la même nature. Les côteaux qui les avoisinent ont pour base des lits inclinés, qui de leurs sommets jusqu'au pied, sont dirigés vers un même centre, et dans les lieux où le lac plus étroit est bordé de rochers dont l'élévation est perpendiculaire à ses eaux, l'œil distingue facilement que la coupe de cette élévation n'est point unie ; qu'elle est pleine de concavités, d'où ont été arrachées des pierres énormes : que d'autres pierres qui sont resté saillantes, devaient être liées à d'autres qui s'en sont détachées ; que toute la hauteur du rocher en un mot, n'offre en grand que l'épaisseur d'une masse dont le centre s'est écroulé.

M. de Presley conclut de tout cela, que le sol du pays devait être primitivement à la plus grande hauteur des côtes dont ces lacs sont bordés : que les terres s'en sont plus ou moins affaissées, et que celles actuellement inondées, n'ont été couvertes par les eaux, qu'après s'être englouties dans des gouffres sur lesquels elles étaient comme suspendues. Ces gouffres étaient-ils des vides existant depuis la création, ou se sont-ils successivement creusés par des irrptions de volcans. C'est sur quoi M. de Presley n'ose rien avancer d'une manière trop positive, mais n'ayant encore trouvé dans les environs, aucune trace de laves, et ne reconnaissant dans les différentes couches de pierres aucun indice qu'elles aient été formées par des matières volcaniques, il croit plus volontiers que ces grands affaissemens, n'ont fait que remplir des vides immenses laissés par la nature même, dans le sein de la terre¹⁶².

Dans *Mémoires d'une famille émigrée* la vision du paysage n'est pas séparée de la transmission d'informations botaniques mais, dans le passage que nous allons citer, le ton didactique est absent. Nous avons affaire à un voyageur qui se lance à la découverte de la haute montagne, accompagné par la figure tutélaire d'un guide : celui-ci est pourtant à peine nommé et ne semble pas dispenser de renseignements. Tout ce que nous apprenons sur la zone visitée passe à travers les yeux du protagoniste qui en reçoit une impression d'horreur et de désolation, mise en évidence par un sens de mort qui parcourt la première partie du texte. Les notes et les termes scientifiques sont entremêlés avec les impressions personnelles du protagoniste :

Il quitta au point du jour la charmante vallée de la Kandel, et précédé d'un guide, il se disposa à gravir le Gemmi. Bientôt il se crut transporté dans un autre monde. Il ne vit plus que des rochers arides, entassés les uns sur les autres; une nature agreste et sauvage, qui fait croire au cahos. Si quelques végétations se font appercevoir, elles donnent l'idée de la mort. C'est l'*aconit* qui résiste à l'horreur du climat, et dont les troupeaux craignent la fatale influence. Il faut deux heures pour arriver au sommet du Gemmi. Un lac d'une couleur noirâtre s'offre aux regards. On le côtoie dans toute sa longueur. Un bruit sourd se fait presque toujours entendre. Il est produit par les avalanches qui se précipitent dans le lac. On découvre avec plaisir au milieu des rochers et de la neige qui les couvre, quelques buissons de la belle rose des Alpes, appelée par les naturalistes,

¹⁶² *Ibid.*, p. 111-113.

rhododendron. Ses fleurs, disposées en grappes d'un rouge vif, contrastent avec le vert foncé de ses feuilles, et plaisent aux yeux fatigués de l'aspect d'une nature aussi agreste. Cependant on y trouve quelques créatures humaines. Dans un petit enfoncement de la montagne, il y a un hameau de chevriers; ils participent à l'air sauvage de ce climat¹⁶³.

L'exigence qu'un auteur a de s'étendre sur des discours pseudo-scientifiques est plus évidente lorsque les informations migrent du corpus central du texte vers les notes en bas de page. Dans un passage de *Cœlina*, après une constatation sur la nature primordiale des montagnes, non touchées par la main de l'homme et vestiges en ruine d'un temps ancestral¹⁶⁴, le narrateur fait une réflexion sur le mouvement perpétuel de cette nature et sur les phénomènes naturels qui y ont lieu :

Mais l'observateur ne tarde pas à reconnaître un grand rôle à tous ces objets, à leur assigner des lois et un travail utile au monde. Il voit que, sur ces cimes échevelées, s'arrêtent les nuages ; qu'ils s'y condensent, et que, tombant en neige ou en pluie, ils entretiennent la succession de nos rivières : il voit encore que tout y est en mouvement, que les glaces anciennes font place aux nouvelles, et que les plus grands blocs de rochers, détachés des montagnes, s'avancent graduellement. C'est une navigation qu'ils font sur les glaces. Mais revenons à Cœlina¹⁶⁵.

Ensuite il poursuit ses considérations sur la formation et la fonte des glaces en adoptant un ton scientifique, dans un discours tout à fait détaché du récit qui pour cette raison a été rejeté dans une longue note qui n'est pas dans notre intérêt de citer. Par le déplacement qu'elle opère, la note contribue à alléger un type de commentaire qui aurait trop ralenti le rythme de la narration si certaines notions avaient été intégrées au texte principal. Celui-ci est quand même perçu comme une pause dans la narration, signalée par l'auteur qui invite le lecteur à reporter son attention sur la protagoniste. Et pourtant la digression n'est pas inutile : au contraire, elle contribue à parachever l'image que l'auteur veut donner de la montagne dans ce roman, qui ne dépend pas exclusivement d'un but lié à l'histoire (faire connaître à Cœlina ses propriétés et faire participer le lecteur à cette découverte, donc montrer la réalité de ces lieux, inconnus même pour la protagoniste) ou qui n'a pas seulement la fonction d'illustrer le scénario d'une intrigue. La fréquence des apparitions du décor sous forme descriptive, la manière de représenter la réalité, souvent assez détaillée et tendant à abandonner, en certains endroits, les formes les plus conventionnelles, enfin l'adoption d'un ton qui se veut, parfois, presque scientifique, révèlent une attention particulière envers un certain type de paysage. Cet intérêt n'a pas seulement une dimension esthétique puisqu'il concerne aussi la transmission d'un savoir : dans une intention didactique qui est souvent sous-jacente dans ses

¹⁶³ J.-F. Polier de Bottens, *Mémoires et voyages d'une famille émigrée*, cit., t. II, p. 207-208.

¹⁶⁴ Voir la note 112 de ce chapitre.

¹⁶⁵ F.-G. Ducray-Duminil, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. III, p. 22-23.

œuvres l'auteur se sert de ses personnages pour communiquer des connaissances extra-littéraires à ses lecteurs, en jouant sur la curiosité répandue à l'époque pour des réalités nouvelles comme la montagne.

Si Rousseau a fourni à ses épigones un modèle « poétique », où l'évocation de la montagne est plus soumise à l'expression des sensations en tant qu'effets du paysage qu'à la nécessité de décrire la réalité extérieure, c'est dans les textes des voyageurs et des savants que les romanciers puisent les ressources fondamentales pour donner forme à une représentation exacte de la nature. C'est par l'assimilation, la réélaboration et l'assemblage de plusieurs modèles que les romanciers parviennent à nourrir leur côté sentimental tout en satisfaisant leur esprit analytique. Les descriptions reflètent les facteurs multiples qui façonnent la manière complexe dont les écrivains conçoivent la montagne et dont ils arrivent à insérer sa représentation à l'intérieur du tissu romanesque.

8. *Réticences et justifications*

8.1. *Éviter la description ou la disculper : prétérations et aveux d'impuissance*

Les propos didactiques, qui s'insèrent souvent dans les descriptions ou dans d'autres passages romanesques concernant la montagne et qui visent à élargir le bagage de connaissances des lecteurs, dépendent en partie des modèles textuels que les auteurs de notre corpus choisissent lorsqu'il s'agit d'aborder un sujet neuf comme celui de la montagne. Au premier chef se trouve le récit de voyage (moins soumis que le récit fictif aux contraintes de la narration et plus facilement disposé à admettre en son sein une multiplicité de discours hétérogènes), où la description, « pièce essentielle du dispositif cognitif représenté par le récit de découverte et d'exploration traditionnelle », se trouve, au moins jusqu'aux approches du XIX^e siècle, « cantonnée par celui-ci à un rôle purement informatif¹⁶⁶ ». Il ne faut pas oublier non plus que *Les Alpes* de Haller, à l'origine de l'enthousiasme pour la montagne, ne sont pas exemptes d'un souci savant, philosophique et scientifique qui guide la rédaction de ce célèbre poème didactique, en se conjuguant avec les exigences imposées par la forme littéraire. Il est d'ailleurs assez fréquent, dans un siècle hostile et réticent envers la description comme l'est le XVIII^e siècle, qu'il existe des catégories descriptives acceptées pour leur contenu philosophique, moral ou politique et pour le rapport de nature pédagogique qu'elles instaurent entre le narrateur et ses lecteurs. Henri Lafon nous explique que cette typologie, dont le modèle ancien est à retracer dans les romans grecs, « fait appel à la curiosité

¹⁶⁶ A. Guyot, « Le paysage au miroir des genres. Pour une confrontation poétique et stylistique des descriptions de nature », *Comparaison, An International Journal of Comparative Literature*, n° 1, 1998, p. 68.

et au désir d'apprendre du lecteur, comme si le narrateur disait : instruisez-vous, vous n'avez encore jamais vu ça. Curiosité qui porte par exemple sur la géographie de pays plus ou moins lointains¹⁶⁷ ».

Le besoin de subordonner la description à des finalités plus élevées que la simple représentation de la nature, comme peut l'être une intention didactique, renvoie à une manière encore classique d'entendre la pratique descriptive et au malaise, difficile à vaincre, de son insertion dans le corpus narratif, qui déclenche souvent des mécanismes justificatifs et défensifs de la part des auteurs. Dans les textes où fait son apparition le paysage de montagne on trouve quelques exemples de réticence et même de négation, comme dans les *Mémoires et voyages d'une famille émigrée*, où l'auteur signale le caractère inapproprié de la description, parce qu'elle interromprait le flux de la narration (« ce n'est pas le moment de faire la description »). Le narrateur décide par conséquent de limiter les informations sur le lieu nommé (« il suffira de dire »), sur la base de ce qu'il considère comme essentiel et qui coïncide, non avec l'aspect du paysage, mais avec les impressions que celui-ci a produit sur Théodore, le protagoniste. Sous prétexte de fausse modestie, le narrateur se débarrasse enfin de la tâche d'étudier (et de représenter) les contrastes naturels pour l'assigner à d'autres plus capables et plus informés que lui :

On y voit les différentes productions des climats tempérés, et si les yeux ont été fatigués de l'aspect aride des montagnes, ils se reposent avec plaisir sur les plaines fertiles que côtoie le Rhône. **Ce n'est pas le moment de faire la description** de cette longue vallée, enfermée de tous côtés par la chaîne des Alpes, qui semblent lui servir de fortifications. **Il suffira de dire** que si Théodore fut charmé de la beauté de la nature végétale, il fut étonné et affligé de la dégradation de la nature animée. Elles offrent un contraste frappant. **C'est aux philosophes et aux naturalistes à en découvrir les causes, et le modeste historien, d'une aventure particulière, ne doit pas essayer de traiter ce sujet**¹⁶⁸.

Dans *Narcisse, ou Le Château d'Arabit* la difficulté de peindre la nature lorsqu'elle se manifeste sous son aspect le plus sublime est explicitement avouée et c'est l'analyse des sensations qui est censée prendre la place d'une description du paysage déclarée comme impossible :

J'essaierais difficilement de vous exprimer le charme que je goûtai dans cette route si pittoresque ni de peindre les scènes qui se déroulèrent devant moi : **mes faibles pinceaux ne pourraient rendre** ces traits hardis et sublimes qui caractérisent la nature dans les montagnes. On peut la peindre dans un vallon riant, dans une prairie émaillée, dans des bocages enchanteurs ; mais pour décrire ses jeux bizarres, ses caprices brillants, son horreur majestueuse, pour faire connaître les Pyrénées **il faut avoir reçu de cette belle nature le titre de son interprète. Je me borne donc ici à vous retracer les sensations que j'ai éprouvées**¹⁶⁹.

¹⁶⁷ H. Lafon, « Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle », *Poétique*, n° 50, 1982, p. 306.

¹⁶⁸ J.-F. Polier de Bottens, *Mémoires et voyages d'une famille émigrée*, cit., t. II, p. 220.

¹⁶⁹ D. Castéra, *Narcisse ou le Château d'Arabit*, Paris, Dentu, 1804, t. III, p. 123-124.

« Ce lieu est si pittoresque, qu'il mérite que j'en fasse la description¹⁷⁰ », annonce le narrateur des *Deux Solitaires des Alpes*, afin de légitimer son désir de parler d'un lieu qui ne peut qu'aller à la rencontre des goûts esthétiques contemporains pour son caractère « pittoresque », et qui peut donc accéder au statut d'objet digne de représentation. La plupart des formules introductives reflète pourtant la tendance des narrateurs à avouer d'avance leur incompetence descriptive ou leur incapacité à représenter efficacement la réalité observée. Ce n'est pas seulement la reprise d'un processus habituel se traduisant dans des formules stéréotypées, c'est aussi le symptôme d'une impréparation lexicale qui ressortit des romans et dont les voyageurs aussi ont conscience, car « si le voyageur du XVIII^e siècle finissant n'a souvent de regard que pour le spectacle naturel qui l'environne, il semble toutefois éprouver quelque peine à en rendre compte : combien de fausses prétérations qui sont autant de véritables aveux d'impuissance face à des réalités qui dépassent bien souvent l'entendement humain¹⁷¹ ! ».

Le narrateur de *L'Île inconnue* avertit son lecteur : « tout ce qui frappait la vue dans cet endroit faisoit frissonner. Il seroit impossible de faire une description exacte des objets superbes & terribles qui nous entouroient¹⁷² ». La réticence n'est en fait qu'un stratagème pour justifier la description d'un lieu effectivement effrayant¹⁷³ et, dans le même roman, le narrateur y aura encore recours sous forme de tournure négative pour annoncer qu'il va parler d'un volcan : « je ne vous en ferai point la description. Il ressemble à ceux que vous avez en Europe, & dont vous nous avez quelquefois entretenus¹⁷⁴ ». Après l'allusion à l'inutilité de trop s'étendre sur la représentation d'un objet qui prétendument ressemble à une réalité connue par le lecteur, la formule « je me contenterai de vous dire » impliquant une restriction introduit la description du volcan¹⁷⁵. La figure rhétorique de la prétération et le démenti des compétences descriptives sont présents aussi dans *Werthérie*, où la protagoniste et narratrice avertit sa correspondante, tout en affirmant son désir de lui rendre compte de ses observations : « Je ne sais pas décrire avec art ; mais n'importe, je te dirai ce que j'ai vu¹⁷⁶ ».

En faisant le récit d'une promenade entreprise en compagnie de son hôte, le narrateur et protagoniste du *Chalet des hautes Alpes* introduit la description du paysage par une allusion à la difficulté de pouvoir imaginer un tel spectacle de la part de ceux qui ne l'ont jamais vu. Cette mise

¹⁷⁰ L.-A. Liomin, *Les Deux Solitaires des Alpes*, cit., t. II, p. 31.

¹⁷¹ M. A. Guyot, « La ville dans la montagne, la montagne comme une ville : analogies architecturales et urbaines dans la représentation des Alpes chez les écrivains voyageurs au XVIII^e et au XIX^e siècles », cit., p. 51.

¹⁷² G. Grivel, *op. cit.*, t. I, p. 122.

¹⁷³ Voir la note 9 de ce chapitre pour la citation complète de cette description.

¹⁷⁴ *Ibid.*, t. IV, p. 99.

¹⁷⁵ Voir la note 159 de ce chapitre pour la citation complète de cette description.

¹⁷⁶ P. Perrin, *op. cit.*, t. I, p. 21.

en doute implicite des capacités du lecteur peut se considérer comme un moyen détourné du narrateur pour se justifier à l'avance de la gêne que lui-même peut éprouver face à la description. En même temps c'est un rempart contre l'accusation d'un manque de vraisemblance : comme la visite de ces lieux n'est pas une expérience commune aux lecteurs contemporains, le narrateur peut jouer avec une certaine marge de liberté donnée par un degré supérieur de connaissance ou d'expérience qui lui permet de l'emporter sur les lecteurs qui n'ont pas de compétences suffisantes pour pouvoir juger de la justesse de son discours. Le pronom « on » associé à un verbe au subjonctif exhortatif qui exprime une impression mentale plus qu'une perception physique est une invitation au lecteur, une façon de l'impliquer dans cette vision, tout en soulignant son infériorité dans la capacité de représentation : « M. de R*** nous fit asseoir sur un banc pour nous reposer de notre grimpe, et pour admirer une vue, dont ceux qui n'ont pas été en Suisse ne peuvent se former une idée. Qu'on se représente, si on le peut, une étendue [...] »¹⁷⁷.

8.2. *Narrativiser la description*

Les proclamations explicites de l'inadéquation ressentie par les narrateurs et d'une espèce de « honte » face au besoin de représenter en dépit de cette incapacité avouée, ainsi que les multiples tentatives de justifier la démarche descriptive ne constituent pas les seuls moyens d'éviter la description directe du paysage, de l'abréger ou, au contraire, de l'anticiper, donc de légitimer encore une fois sa présence. En effet, les romanciers mettent en œuvre des systèmes aptes à favoriser l'intégration de la description dans le tissu narratif. Ces procédés n'ont pas le seul but de « masquer » les passages descriptifs car ils aident aussi les écrivains à élaborer leur manière personnelle de représenter la montagne et ils finissent souvent par aboutir à la création de typologies descriptives nouvelles : soit les écrivains ont recours à des descriptions de parcours, où la représentation du paysage passe indirectement à travers celle des actions, soit ils détournent l'attention de l'aspect visible du paysage pour en donner une « image » qui tient compte de l'expérience sensorielle multiple que le paysage engendre.

Dans les romans qui choisissent comme décor la montagne, ces stratagèmes dont le but est de borner la description ou de la préparer peuvent être par exemple narrativisés, c'est-à-dire intégrés au récit des actions. Cela est évident lorsque un personnage va à la découverte d'un lieu nouveau : le parcours entrepris entraîne plus la représentation d'une vaste zone, de ce qui est rencontré pendant le déplacement, de paysages en mouvement que la véritable description d'un paysage entendu comme une vue limitée par le regard d'un sujet la contemplant d'un point d'observation statique. Tout cela est presque inévitable à cause de la nature même du décor : comme nous l'avons

¹⁷⁷ I. de Montolieu, *op. cit.*, t. I, p. 22.

affirmé au début de ce chapitre, la montagne nécessite un effort pour être connue et, dans les romans, cette exploration se traduit par le récit de brefs voyages ou de déplacements entrepris par les personnages. La description du paysage peut alors être reléguée à une place secondaire car le premier plan est occupé par le récit des itinéraires, mais une alternance entre les deux est plus fréquente, un jeu entre mouvement et fixité visant à mitiger le risque d'une pause dans la narration due à la description.

Dans un passage du *Chalet des hautes Alpes* qui précède celui que nous venons de citer (et qui donc prépare le terrain à l'introduction de la description), le protagoniste raconte le chemin entrepris avec son ami et la personne qui leur a offert l'hospitalité pour atteindre le chalet habité par la famille de ce dernier. Ce roman nous présentera l'histoire de Monsieur de R. qui a édifié sur un plateau d'accès difficile une maisonnette où sa femme est morte après être restée bloquée à cause de la neige et qui, pendant la belle saison, abrite sa famille composée de trois jeunes filles. Le jeune homme qui prend la parole dans l'extrait suivant a la fonction d'introduire l'histoire racontée à la première personne par Monsieur de R., selon un schéma de narration encadrée par un premier niveau narratif¹⁷⁸ : le narrateur premier incarne la figure du voyageur qui, au cours de ses errances, arrive au sein des montagnes, y rencontre par hasard des personnages et raconte leurs vicissitudes aux lecteurs. La découverte du paysage qui constitue le cadre de l'action va de pair avec la connaissance de l'histoire principale, ce qui permet au lecteur de se faire une idée plus précise du contexte naturel où se déroulent les événements du roman.

Ici le narrateur parle à la première personne du pluriel : cet emploi du pronom « nous » détourne l'attention de la subjectivité du narrateur, qui ne semble jouer aucun rôle dans la perception du paysage, ou mieux, elle est remplacée par une subjectivité collective. Cela confère une dimension chorale au discours et met au premier plan le paysage observé par rapport aux individus qui l'observent. En même temps le narrateur peut aborder la description d'un paysage inconnu tant pour les personnages que pour les lecteurs de l'époque en basant la validité de sa vision sur une expérience commune et partagée : en effet, tout ce qu'il dit pourrait trouver confirmation dans un compagnon de voyage qui était à son côté lors de la découverte de ces lieux.

Ce n'est pas un hasard si dans ce roman les seuls passages descriptifs pris en charge par un sujet individuel qui dit « je » sont celles qui se trouvent au début de l'histoire, fournis par Monsieur de R., le seul personnage qui ait une expérience directe de la réalité de montagne et qui peut donc

¹⁷⁸ Dans notre corpus nous trouvons un autre exemple de narration encadrée dans *Félix et Pauline, ou Le Tombeau aux pieds du mont Jura* de Blanchard. Cette œuvre a été écrite à l'imitation de *Paul et Virginie*, non seulement sur le plan du contenu (c'est l'histoire de deux enfants qui vivent et grandissent ensemble et tombent amoureux l'un de l'autre) mais aussi au niveau de la structure narrative : il y a un récit-cadre ou récit enchâssant (celui du voyage dans les Alpes entrepris par le narrateur premier) dans lequel est emboîté le récit d'un vieillard qui raconte l'histoire dont il a été témoin, celle de Pauline, sa fille, et de Félix.

parler en connaisseur, car il fait autorité en la matière. Le paysage est découvert au gré du mouvement des personnages et contemplé par des sujets mobiles et sa découverte dépend également du rôle de guide joué par Monsieur de R. Le texte est ainsi structuré sur la base des verbes de mouvement, suivis par des compléments de lieu, et des verbes qui expriment le rôle actif de Monsieur de R. dans le déclenchement des mouvements des personnages, suivis par des informations sur les éléments du paysage :

Nous fûmes bientôt au pied du rocher aux perdrix ; il était à peu près à pic, et l'on n'apercevait aucun moyen d'y grimper. M. de R*** nous fit tourner un fourré d'épaisses broussailles, et nous nous trouvâmes à l'entrée d'un sentier très étroit, taillé dans le roc, tantôt en zigzag, tantôt avec des espèces de marches irrégulières ; il nous conduisit à une hauteur si considérable, qu'il nous semblait que les aigles seuls y pouvaient atteindre : nous parvînmes enfin à un grand plateau couvert de gazon, entouré de bois, au bord desquels était l'habitation de notre hôte¹⁷⁹.

C'est plus un chemin qu'un paysage qui est décrit, dans le but de mettre en évidence l'isolement du chalet (les bois qui l'entourent symbolisent cette séparation du reste du monde) et de souligner sa position presque inaccessible, à cause de l'irrégularité du parcours entrepris et de l'altitude de plus en plus élevée (soulignée par une considération du narrateur sur les aigles qui fait de ce lieu le partage du ciel tout en suggérant son caractère sauvage).

Dans *Amélie Mansfield* la protagoniste écrit une lettre à son frère où elle met en évidence les conditions climatiques défavorables dans lesquelles elle découvre les environs du château de son oncle qui l'héberge. Les premières lignes de ce passage montrent la protagoniste face à un certain type de décor sauvage et nous révèlent que les obstacles posés par la nature n'arrêtent pas sa ténacité, car elle est attirée par les manifestations naturelles les plus âpres et par le paysage de haute montagne, d'autant plus rude et apparemment inaccessible qu'il est couvert de neige. La description rend compte très brièvement de ce qui est observé par les personnages par le filtre de leurs mouvements : c'est le prétexte de la promenade qui nous donne accès à l'expérience partagée par Amélie et son oncle et c'est à travers la perception du sujet narrant que le lecteur participe à cette expérience du paysage. C'est donc parce que ce « nous » gravit la montagne que nous connaissons la forme des roches autour du château ; c'est enfin grâce à l'exploration des personnages que nous découvrons ce qu'il y a dans les « profondes cavités » de ces montagnes :

Quelquefois, en dépit de la bise qui souffle avec violence, nous allons, mon oncle et moi, à la découverte, à travers la neige durcie, et il est enchanté de me trouver autant de force avec un air si délicat. Nous gravissons les roches nues et pyramidales qui entourent le château, et dont les flancs chevelus sont rayés de neige : dans

¹⁷⁹ *Ibid.*, t. I, p. 21.

leurs profondes cavités, nous découvrons parfois quelques mousses échappées à la destruction universelle, et ce reste de verdure me rend à lui seul tout le printemps¹⁸⁰.

Les verbes au présent de l'indicatif contribuent à impliquer le lecteur dans la description car ils actualisent les actions, les rendant plus proches de lui, comme si on lui donnait la possibilité de suivre en temps réel ce parcours. Mais l'emploi des temps verbaux a également une autre fonction : celle de traduire plus une expérience du paysage qui se répète avec une certaine fréquence (les adverbes « quelquefois » et « parfois » le confirment) que la contemplation d'un lieu *hic et nunc*. De plus, la narratrice ne nous présente pas l'image d'un espace circonscrit mais repère les caractéristiques les plus remarquables d'une zone étendue.

Dans un autre passage de ce roman épistolaire¹⁸¹, Ernest écrit à son ami Adolphe pour lui raconter l'épisode d'une promenade solitaire :

A peine M. Grandson a-t-il été parti, que je me suis mis à errer à l'aventure. Le temps était si doux, et le pays est si enchanteur, que, sans m'en apercevoir, j'ai prolongé beaucoup ma promenade. Je suis arrivé sur le bord du lac étroit, serré entre des roches nues, escarpées et couvertes d'une neige éternelle. Je voyais les montagnards descendre par des sentiers étroits en côtoyant le bord des précipices. Encouragé par leur hardiesse, je me suis avancé vers cette sauvage solitude, et là, traversant les torrens, m'enfonçant dans les antres profonds, gravissant la montagne par les plus âpres chemins, je suis parvenu, au bout de deux heures, à une hauteur considérable, d'où j'embrassais une vaste étendue de pays. Les flancs des rochers étaient couverts, de la base au sommet, par une immense forêt de sapins et de mélèzes : il fallait la traverser pour retourner directement au château de M. Grandson, que j'apercevais à mes pieds ; mais la pente était si roide, que j'en fusse difficilement venu à bout, si je ne m'étais accroché aux diverses plantes qui commencent à couvrir la terre ; enfin, arrivé vers le milieu, j'ai trouvé une petite plaine découverte et parsemée de fleurs d'une beauté et d'une vigueur surprenantes. En me rapprochant de la forêt, j'ai découvert, sous ces arbres vieux comme le monde, une chapelle tombant en ruine, d'un goût gothique, et dont les vitraux, magnifiquement coloriés, représentaient différentes histoires de l'Ancien Testament¹⁸².

Les conditions climatiques et atmosphériques dans lesquelles se déroule cette excursion sont exposées au début, avant la description, en guise d'introduction : contrairement au passage précédent la situation dans laquelle a lieu l'observation du paysage est favorable, car Ernest sent le besoin d'informer son correspondant sur la bonté du climat et sur la beauté du territoire qui ont permis de prolonger la promenade. Ernest dit qu'il l'a entreprise tout seul (car il a attendu le départ

¹⁸⁰ S. Cottin, *Amélie Mansfield*, cit., t. I, p. 151-152.

¹⁸¹ Ce passage a déjà été partiellement cité à la note 52 pour mettre en évidence la ressemblance entre l'attitude d'Ernest et celle d'autres héros préromantiques face à la découverte de la montagne. Nous estimons nécessaire de le proposer à nouveau pour illustrer comment la description des mouvements prend souvent le relais de la description directe du paysage ou alterne avec elle.

¹⁸² *Ibid.*, t. I. p. 258-260.

de M. Grandson pour pouvoir se mettre en marche), sans but apparent, sans suivre un parcours préétabli, uniquement guidé par un esprit de découverte, par le désir de s'en remettre au hasard. Le lecteur est donc prévenu qu'il va lire une description conduite par un sujet en mouvement, responsable d'une vision non ordonnée de l'espace traversé. L'accent mis sur la perte de la notion du temps permet de justifier la réaction de surprise du personnage (ce qui avait été déjà souligné par l'adjectif « enchanteur » attribué au paysage) mais aussi d'insister sur son manque de repères, et sur son attitude d'abandon. Il s'agit à la fois d'un portrait d'Ernest et de sa façon de réagir face au paysage et d'une anticipation du style qui caractérisera le compte rendu de la promenade et la description du paysage : l'esprit errant de ce personnage, qui aime se soumettre au hasard, se reflète en effet dans sa manière de raconter.

La description est ponctuée par de nombreux verbes de mouvement et par des verbes de perception, toujours à la première personne : le passage se construit sur l'alternance de brefs morceaux descriptifs avec le reste du texte à dominante narrative qui se compose principalement d'une description d'actions retraçant les gestes et les mouvements accomplis par le promeneur, tout en fournissant en même temps des indications sur l'espace environnant. C'est donc encore une fois à travers les actions représentées que nous découvrons l'existence du décor : le texte ne fournit pas d'indications spatiales spécifiques (d'autant plus que le lexique est assez banal et pauvrement descriptif comme l'atteste une expression usée telle que « neige éternelle »), mais transmet des images qui pourraient s'adapter à n'importe quel paysage de montagne et qui finissent par esquisser un décor assez « anonyme ».

La description du volcan et de ses environs dans *L'Île inconnue* de Grivel est divisée en deux parties¹⁸³, séparées par une adjonction de détails géographiques que le narrateur donne au lecteur en feignant de vouloir combler une information laissée incomplète. De plus, la transmission de ces données sur le paysage passe à travers les actions des personnages et elle est ainsi soumise à une description de mouvements. Cette stratégie sert peut-être à « diluer » les parties descriptives et à les intégrer à la narration tout en respectant la tonalité du récit : celui-ci se veut semblable à un récit de voyage, à un texte qui met au centre la découverte d'une région inconnue et les aventures d'un groupe d'explorateurs et qui donc se base sur l'alternance entre déplacements et observations finalisées à l'investigation de la réalité. Le récit du parcours entrepris par le narrateur est entremêlé de petits détails descriptifs qui nous permettent de nous former une idée sur la portion de l'île qui va être visitée ou de remarquer la curiosité et l'effet de surprise qu'elle a suscités :

¹⁸³ Voir la note 159 pour la première partie qui concerne la description du volcan. La seconde partie vient après le passage cité ici et c'est la représentation du paysage qui environne le volcan.

L'envie de connaître cette partie de l'Isle, qui est située entre le volcan & la grande cataracte, nous ramena peu de jours après au pied du volcan. J'oubliois de vous dire que cette montagne brûlante est la cîme la plus élevée d'une longue chaîne d'autres montagnes ou de rochers escarpés, qui, s'étendant d'une mer à l'autre, partage en quelque sorte ce terrain supérieur en deux parties. Nous eûmes une peine infinie à la traverser. Il nous fallut non seulement gravir des pendans très-roides, mais grimper sur des pointes de rochers presque inaccessibles, & franchir quelquefois d'un saut, des fentes & des ravines, dont le fond se perd dans des abîmes. J'ose croire qu'il n'y a que des hommes d'un grand courage, & dont les membres fréquemment exercés ont acquis beaucoup de force & de légereté, qui puissent entreprendre une pareille route. Quoi qu'il en soit, nous vînmes à bout de surmonter cette barriere, & nous nous trouvâmes dans une contrée plus curieuse encore que celle d'où nous venions¹⁸⁴.

Cœlina nous offre un autre exemple significatif d'une description d'actions entièrement fondée sur la notation des déplacements des personnages. Pour rencontrer quelque chose de plus semblable à une description de paysage il faut attendre quelques pages¹⁸⁵ : pour le moment le narrateur décrit synthétiquement comment ces personnages explorent le lieu et illustre les différentes étapes du chemin parcouru, en alternance avec des allusions à leurs observations et à l'attention qu'ils manifestent pour ce qui les entoure. Le passage se construit essentiellement sur de nombreux verbes d'action mais grâce à quelques expansions, constituées par des phrases relatives, le lecteur peut se former une idée du cadre malgré l'absence d'une véritable description :

Nos amis, après avoir visité aussi les grands bâtimens à l'usage des mines qu'on exploite dans cette ville, reprirent la route de Chamouny. A mesure qu'ils avançaient, la hauteur des montagnes augmentait par gradation à leurs yeux ; et les différentes vallées qu'ils parcouraient étaient agréablement diversifiées par leurs formes et par leurs productions. Ils remontèrent le cours bruyant de l'Arve, passèrent près des torrens de Nalbin, de Grias, et arrivèrent au glacier des Bossons, qu'ils quittèrent bientôt pour entrer dans le bourg de Chamouny [...].

Nos voyageurs quittèrent la plaine, jetèrent un coup-d'œil et un soupir sur leur chaumière ; puis ils arrivèrent au Montanvert, en traversant plusieurs forêts de pins. De là, ils admirèrent encore le magnifique glacier où l'Arveiron prend sa source, ainsi que la vallée de Chamouny, singulièrement entrecoupée de pièces de terres labourables et de prairies. Après avoir fait environ une lieue, ils quittèrent leurs mules, et firent route à pied : ils marchèrent encore une heure et demie, et ayant atteint la hutte des Blairs, qui est sur le Montanvert, et que Cœlina n'y avait pas remarquée lors de son premier voyage sur ce glacier, ils s'y reposèrent pendant quelques minutes.

Ils descendirent ensuite au glacier, qu'ils côtoyèrent en prenant le chemin que suivent les gens qui cherchent le cristal. Ils arrivèrent, en moins d'une heure, à un passage très-dangereux, nommé les Ponts, qui est perpendiculairement élevé sur le roc, et bordé d'un précipice affreux. Une heure après ils se désaltérèrent à une

¹⁸⁴ G. Grivel, *op. cit.*, t. IV, p. 101-102.

¹⁸⁵ Voir la note 157 de ce chapitre.

fontaine qui coule de la voûte et des côtes d'une grotte formée par la nature. Ce fut là qu'ils prirent leur premier repas.

Ils passèrent ensuite à travers des neiges, restes d'une avalanche du dernier hiver, et parvinrent sur la Moraine, nom qu'on donne à un amas de pierres et de terres que les glaciers rejettent des deux côtés, après les avoir reçues des montagnes les plus élevées. Les parties du glacier sur lesquelles ces pierres sont amoncelées, sont plus hautes et plus dures que toutes les autres. La terre, qui roule du haut des montagnes, s'y trouve placée avec tant de régularité et de symétrie, qu'il semble que ce soit l'ouvrage de l'art. Comme il y avait du danger à passer dessus, ils sondèrent bien les endroits sur lesquels ils marchèrent ; et en regardant de là la mer de glace qu'ils avaient au-dessous d'eux, elle leur sembla impraticable. Les fentes qui la coupaient de toutes les directions possibles, étaient innombrables, et formaient des précipices d'une profondeur immense, dont les bords semblaient devoir s'écrouler à tout moment. Ils s'embarquèrent alors sur la grande mer de glace, nommée Glaciers des Bois¹⁸⁶.

8.3. Une expérience plurisensorielle du paysage

À la base de ces « paysages parcourus », « où les choses arrivent à l'observateur dans la succession, non dans la simultanéité¹⁸⁷ », nous reconnaissons encore une fois l'empreinte de Rousseau, comme nous pouvons facilement le voir dans ce passage de *La Nouvelle Héloïse* :

Je gravissais lentement et à pied des sentiers assez rudes [...]. Tantôt d'immenses roches pendaient en ruines au-dessus de ma tête. Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvrait à mes côtés un abîme dont les yeux n'osaient sonder la profondeur. Quelquefois, je me perdais dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois, en sortant d'un gouffre, une agréable prairie réjouissait tout à coup mes regards¹⁸⁸.

C'est aussi un paysage qui sollicite plusieurs sens à la fois mais, si chez Rousseau il sert à révéler une expérience de l'espace entendue comme « un *traité des sensations* en acte » où « le *je* percevant est constamment mis en évidence¹⁸⁹ », chez les romanciers examinés la polysensorialité semble plutôt renvoyer à un autre procédé qui vise à substituer la description directe. Ce procédé consiste à privilégier une approche sensorielle des espaces excluant ou mettant au second plan la perception visuelle sur laquelle se base principalement l'appréhension du paysage. Ce faisant, les narrateurs rapportent souvent des impressions olfactives et auditives, éludant toute allusion à ce que l'on peut observer des yeux.

Dans les *Lettres de Sainville et de Sophie* le protagoniste évite habilement de décrire son voyage vers la Guadeloupe et ce qu'il a pu voir pendant la traversée de la mer. Il emploie une

¹⁸⁶ F.-G. Ducray-Duminil, *Caelina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. VI, p. 259-260, 263-265.

¹⁸⁷ C. Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, cit., p. 172.

¹⁸⁸ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, cit., Première partie, Lettre XXIII, p. 77.

¹⁸⁹ C. Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, cit., p.172.

prétérition (« je ne te parlerai point de mon voyage ») et une formule introductive (« figure-toi ») que l'on rencontre souvent dans les romans pour impliquer le destinataire en l'invitant à se servir de son imagination. Sainville évite de décrire la réalité environnante et il ne parle que de son attitude solitaire et mélancolique pendant le voyage. Quand il dit qu'il ne faisait que penser à Sophie il affirme indirectement qu'il ne pouvait pas s'occuper d'autres choses ; la phrase restrictive (« ne voyant que ton image ») souligne ultérieurement son incapacité d'observer la réalité autour de lui, ses facultés étant entièrement concentrées sur l'image de Sophie. Cette image est tellement obsessionnelle qu'elle l'empêche de voir tout le reste, justifiant l'absence de description. L'approche de la terre semble apparemment opérer un changement dans l'attitude de Sainville, qui se manifeste lorsqu'il contemple un paysage en mouvement, au fur et à mesure que le bateau se rapproche de l'île, le regard allant du centre de la mer où se trouvent les voyageurs, à l'île même. Le seul élément du paysage (« le sommet des montagnes ») qui est nommé se trouve au début mais rien n'est ajouté à cette information, sans doute parce que le narrateur ne voit rien d'autre que la silhouette des montagnes. En revanche il fait deux remarques, dont l'une concerne les oiseaux tandis que l'autre se réfère à une perception tactile et olfactive : nous estimons que celle-ci en particulier sert à suggérer le rapprochement de l'île qui est perçue avec l'odorat avant d'être vue. Enfin la brève notation proprement descriptive à la fin de ce passage se conclut sur une impression auditive :

Je ne te parlerai point de mon voyage. Figure-toi ton ami entouré d'une immense étendue d'eau, tournant la vue vers le climat qu'il avoit quitté, soupirant d'en être loin, passant les nuits entières assis sur la poupe, triste, immobile, occupé de toi & ne voyant que ton image. Voilà comme j'ai vécu jusqu'au moment où l'on découvrit la terre. Elle étoit encore à l'extrémité de l'horizon : mais nous apercevions déjà le sommet de ses montagnes. Une nuée d'oiseaux couvroit nos mâts, & le vent de côte que nous respirions nous portoit l'odeur du feuillage. Te peindrai-je la joie commune aux approches de l'île ? Pour en avoir une idée, il faudroit concevoir la détresse où nous étions. On cherchoit des yeux cette terre après laquelle on soupiroit depuis si long-tems. On ne se lassoit point de la contempler. Chacun regardoit avec avidité son rivage qui présente une chaîne de collines tapissées du plus beau verd, les forêts de palmiers qui la couronnent, les eaux qui coulent de ses rochers & qui tombent dans la mer avec un doux murmure. Cette variété d'objets sembloit nous délasser des fatigues du voyages¹⁹⁰.

Le premier narrateur de *Félix et Pauline* introduit le récit de sa rencontre avec le second narrateur, fondamentale pour la suite de l'histoire, en traçant à grands traits le décor. Cette toile de fond se perd pourtant dans l'indistinction d'un bref morceau descriptif qui rend compte plus de l'atmosphère où le narrateur est plongé et des caractéristiques d'un moment particulier de la journée (le coucher du soleil) que du paysage en soi. C'est la transposition d'un passage assez

¹⁹⁰ N.-G. Léonard, *Lettres de Sainville et de Sophie*, cit., p. 124-125.

conventionnel¹⁹¹ dans un décor de montagne, où seuls se détachent toutefois les « roches élevées » et les « sapins qui ombrageaient le sommet de la montagne ». Les autres notations se réfèrent à une sensation tactile (la fraîcheur, élément constant, presque omniprésent) et à la perception d'un contraste chromatique (exprimé par l'oxymoron « obscure blancheur ») dans les vapeurs qui s'élèvent :

Déjà le soleil allait se perdre pour nous vers l'occident, et ne brillait plus que sur le haut des roches élevées et des sapins qui ombrageaient le sommet de la montagne; déjà une fraîcheur agréable se répandait dans les airs, et des vapeurs s'élevaient des bords des ruisseaux et des endroits humides comme des nuages de fumée d'une obscure blancheur, lorsque j'aperçois un vieillard en cheveux blancs, assis au pied d'un gros buisson de buis sous un sapin¹⁹².

Quelques pages plus loin, le narrateur introduit un autre bref passage à teneur descriptive, en mettant l'accent sur sa capacité de concentrer son attention sur la réalité environnante, grâce à la persistance de la lumière (il affirme qu'« il restait encore assez de jour », une remarque qui sert également à situer temporellement l'action). C'est le moment de l'histoire où, après le premier dialogue avec le vieillard, il se met en marche avec lui pour rejoindre sa chaumière. Nous lisons donc la description d'un contexte découvert par un sujet en mouvement, comme dans le passage qui ouvrait le roman¹⁹³. Mais si dans la description d'ouverture tout était vu par le « je » du narrateur premier, ici le point de vue est variable : dans un premier temps le point de référence semble être le « nous » englobant les deux narrateurs qui marchent ensemble, ensuite le narrateur rend compte des réactions produites par le paysage d'une façon impersonnelle (« attiraient encore d'avidés regards » ; « un aspect riant et sauvage attachait » ; « la nature...étonnait et réjouissait l'ame »), enfin il assume le discours à la première personne pour rendre compte de ses propres sensations de façon plus personnelle et directe (« je soupçonnais » ; « je croyais » ; « j'aperçois »). Ce dernier verbe mis à part, indiquant une perception effective, les deux autres ne se réfèrent pas à une vision réelle mais à la présence de quelque chose (les fleurs ou un torrent) que le narrateur devine par le biais de ses sensations non visuelles, ce qui semble vouloir traduire une appréhension synesthésique du paysage. Le texte ne rend pas compte en fait du véritable aspect des lieux et l'information la plus complète que nous en recevons concerne les sentiers et leur disposition. Il suffit de prêter attention à la manière dont l'auteur connote les éléments par des adjectifs d'une grande banalité et pauvrement

¹⁹¹ Ce type de passage est fréquemment utilisé dans les romans pour scander la transition d'un moment de l'histoire à un autre en évitant de brusques interruptions, pour anticiper une rencontre importante entre des personnages (comme dans le cas cité), pour situer dans le temps le départ d'un personnage qui se met en voyage, enfin pour mettre l'accent sur une situation de calme apparent qu'une action future viendra perturber.

¹⁹² P. Blanchard, *Félix et Pauline, ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, cit., t. I, p. 4.

¹⁹³ Voir la note 33 de ce chapitre.

descriptifs. Ce qui compte le plus c'est de mettre l'accent sur les sensations contrastées produites par cet environnement qui provoque de la stupeur et de la joie :

Il restait encore assez de jour pour que je pusse fixer mon attention sur ce qui nous environnait. Nous montions par de petits sentiers qui, tantôt tournant autour des rochers, tantôt adoucissant une hauteur trop rapide, offraient une pente insensible et agréable. Au milieu des grands et superbes objets qui étaient sous nos yeux, les moindres, ceux que nous foulions à nos pieds, attiraient encore d'avidés regards; un aspect riant et sauvage attachait de tout côté. La nature en même temps étonnait et réjouissait l'âme. A la bonne odeur répandue dans les airs, je soupçonnais que les fleurs embellissaient ces lieux, et au bruit sourd et continu des eaux qui se précipitaient du sommet des montagnes, je croyais toujours arriver près d'un torrent¹⁹⁴.

Aussi dans le roman *Orfeuïl et Juliette* une brève notation à dominante descriptive fonctionne-t-elle comme un intervalle entre deux moments de l'histoire. La protagoniste, rentrée dans sa chambre dans l'attente de pouvoir parler avec son amie, jouit d'un moment de pause qui l'amène à jeter le regard au-dehors et l'induit à assumer un état contemplatif :

Après avoir ouvert une fenêtre pour respirer l'air balsamique du matin, elle fixa ses regards sur un torrent qui, s'élançant du haut de plusieurs masses de rochers, retombait en cascades à travers les arbrisseaux délicats dont il faisait incliner le feuillage. Le jour était sombre et orageux ; une chaleur étouffante embrâsait l'atmosphère, et la cime des Pyrénées, couverte d'épais nuages, paraissait se confondre dans l'horizon ; des faisceaux d'éclairs déchirant ce disque ténébreux, répandaient aux environs un feu sombre et rougeâtre, tandis que les éclats du tonnerre, répétés par d'inombrables échos, se mêlaient au murmure plaintif et monotone des eaux du torrent¹⁹⁵.

Après une considération stéréotypée sur la qualité balsamique de l'air, l'observation se concentre sur un élément du paysage, un torrent, pour se porter ensuite sur des constatations à propos de la qualité de l'air et de l'atmosphère, auxquelles s'ajoutent des notations sonores. À la fin du passage revient l'allusion au torrent qui au début avait attiré l'attention de Juliette par son aspect visuel et qui maintenant est évoqué par son aspect sonore. Nous avons donc l'impression qu'il y a un ordre dans ce cadre naturel, malgré l'évanescence d'une description où les sensations non visuelles semblent l'emporter. De plus, le torrent n'est pas représenté comme un objet fixe mais comme un objet en mouvement. Parce qu'il s'élançe des rochers et se transforme en cascades, il pourrait être assimilé à l'image d'une nature violente mais les « arbrisseaux délicats » et le « murmure » apaisent et modèrent l'impétuosité du torrent qui frappe au début. Cette image initiale du torrent est donc plus en contraste qu'en harmonie avec le trouble qui agite la nature avant l'arrivée de l'orage. Le narrateur ne décrit pas le moment central de cet événement et il se concentre

¹⁹⁴ *Ibid.*, t. I, p. 8-9.

¹⁹⁵ Mme Brayer de Saint-Léon, *op. cit.*, t. II, p. 20.

plus sur son commencement que sur son climax. Une idée vraisemblable de la réalité est transmise, non seulement par des images visuelles (comme celle des nuages sur la cime des montagnes ou celle des éclairs qui déchirent ces nuages ou encore celle d'une teinte « sombre » et du feu « ténébreux et rougeâtre » qui semble tout envelopper) mais aussi par l'observation d'effets sensoriels qui ne concernent pas la vue, comme la « chaleur étouffante », reprise par le « feu » partout répandu, ou comme les bruits qui traversent l'air. Le lointain est toujours laissé dans l'indéfini et il est invariablement représenté par les cimes des montagnes qui se confondent avec l'horizon. Il s'agit plus de la description d'un évènement climatique que d'un paysage, mais qui se différencie des autres descriptions d'orages, par la tentative d'impliquer tous les sens et de créer un contact entre le phénomène climatique dans le ciel et le paysage qui est au-dessous, dont l'élément central est le torrent.

Ces exemples montrent que la description directe du paysage de montagne constitue souvent un véritable défi aux yeux des écrivains qui se voient obligés de choisir des représentations « détournées » ou, plus explicitement, de prévenir les lecteurs de la difficulté de traduire des images par la parole écrite. Face à certains spectacles, les narrateurs reconnaissent souvent ces limites en avouant, comme dans *Caelina*, que « l'imagination ne peut concevoir rien de plus terrible, rien de plus imposant¹⁹⁶ ». Une telle affirmation sert à exalter le paysage qui va être décrit et à transmettre aux lecteurs la sensation d'étonnement que les personnages ont ressenti devant un spectacle hors du commun. Mais nous y lisons également une proclamation indirecte de la véridicité de ce spectacle qui pourrait étonner pour son aspect incroyable : la scène contemplée par les protagonistes et offerte aux lecteurs est tellement magnifique qu'elle dépasse même les efforts de l'imagination et ne peut qu'être vraie. La nature affirme ici sa supériorité car elle réalise des œuvres qu'aucun artifice ne peut égaler : ne serons-nous pas en présence d'une des nombreuses affirmations sur la nature qui dépasse l'art ? Nous examinerons par la suite la fréquence avec laquelle ce thème apparaît dans les romans de notre corpus. Pour le moment, il nous porte à prendre en considération le rapport entretenu entre la description de la montagne et le modèle de l'art pictural.

¹⁹⁶ F.-G. Ducray-Duminil, *Caelina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. VI, p. 268.

9. *La montagne peinte et la montagne décrite*

9.1. *La montagne comme sujet de la peinture*

Au-delà des approches multisensorielles du paysage, celui-ci est essentiellement lié à la vue à cause de son origine picturale qui en a influencé l'appréhension pendant longtemps. Si la description de la nature en général semble souffrir d'un complexe d'infériorité à cause d'un manque d'instruments linguistiques adéquats, dans la représentation de la montagne en particulier on a l'impression que la peinture a devancé l'expression littéraire. Déjà au XV^e siècle les peintres commencent à choisir un cadre de montagne pour leurs scènes bibliques, en représentant sur divers plans les collines plus proches et les cimes plus éloignées : en 1444 le peintre allemand Konrad Witz réalise une toile où l'on reconnaît des éléments réalistes comme le Salève, le mont Môle et la chaîne du Mont Blanc sur le fond. À partir de ce moment, et grâce à la redécouverte de la perspective pendant la Renaissance, la présence des montagnes à l'arrière-plan des tableaux sera plus fréquente et moins conventionnelle qu'auparavant et la focalisation de cette typologie paysagère de plus en plus précise. Les artistes du Nord de l'Europe, surtout les flamands du XVI^e siècle, qui traversent les Alpes pour rejoindre l'Italie découvrent une importante source d'inspiration pour leurs œuvres. À cette époque appartiennent aussi les sujets « sublimes » de Salvator Rosa, dont les tableaux sombres et sauvages ont influencé la découverte de la montagne et les mouvements pittoresque et romantique.

Le peinture triomphante semble pourtant révéler ses limites face à la vraie découverte de la haute montagne au XVIII^e siècle et, bien que l'on doive attendre l'avènement de la photographie au siècle suivant pour que la peinture se voie réellement concurrencée dans sa primauté, il faut reconnaître avec Alain Roger que « la conquête esthétique de la montagne, son artialisation *in visu*, n'est pas due, pour l'essentiel, aux peintres, mais aux écrivains, poètes, romanciers et savants voyageurs¹⁹⁷ ». L'intérêt pour les Alpes, véhiculé dans un premier temps par le regard « sentimental » des intellectuels voyageurs qui vont en Italie et ensuite par l'observation scientifique des explorateurs, commence à s'exprimer aussi dans l'iconographie, à travers la gravure, les estampes et la technique de l'aquarelle. Nous retrouvons la passion pour la connaissance scientifique qui caractérise l'époque des Lumières dans la tentative des artistes de représenter la montagne de manière objective. En même temps cette ambition de fidélité au réel n'est pas disjointe d'une coloration émotive, mettant en évidence l'effet sublime produit par la montagne, non plus reléguée sur le fond de l'horizon mais vue de tout près, dans son aspect

¹⁹⁷ A. Roger, « Le paysage occidental. Rétrospective et perspective », *Au-delà du paysage moderne. Autour du patrimoine, Le Débat*, n° 65, mai-août 1991, p. 22.

imposant. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle le peintre suisse Caspar Wolf est peut-être celui qui a le mieux réussi à rendre cette impression sublime tout en la conjuguant avec une attention pour les détails dans la représentation des phénomènes naturels et des éléments topographiques¹⁹⁸.

9.2. *Les techniques picturales comme modèle pour la littérature*

Chez nos romanciers l'appel au réalisme et la nécessité d'une peinture d'après le vrai ne sont pas impératifs car, nous l'avons expliqué, il est plus aisé de se réfugier dans le carcan de la rhétorique consolidée et du langage convenu que de hasarder une représentation détaillée de paysages qui constituent une nouveauté absolue du point de vue conceptuel et esthétique et un défi pour l'expression linguistique. On aurait cependant tort de croire que ces exigences soient tout à fait absentes, comme le démontre une note en bas de page dans *L'Amour et la philosophie* qui commente la longue description d'un vaste panorama :

Cette description, ainsi que celle qu'on verra dans la suite, a été faite sur les lieux mêmes. Il seroit à désirer que nos artistes y allassent souvent chercher des sujets de paysages¹⁹⁹.

Le narrateur garantit la véridicité de sa représentation, issue d'une écriture prise sur le vif et d'une observation directe et scrupuleuse. Nous avons l'impression qu'il veut mettre sa description au même niveau que celles qui sont contenues, à la même époque, dans les voyages pittoresques²⁰⁰, se proposant comme des guides pour les peintres et les amateurs de beautés naturelles. Dans son appel aux artistes pour qu'ils cherchent à capturer leurs sujets *in loco*, le narrateur semble en effet proposer un modèle aux peintres de paysages ou, du moins, il paraît s'attribuer une autorité pour conseiller aux artistes un sujet digne pour leurs tableaux. C'est aussi une façon détournée d'affirmer

¹⁹⁸ La représentation des montagnes dans le domaine artistique est traitée par plusieurs ouvrages, en particulier par *La Haute Montagne. Vision et représentations de l'époque médiévale à 1860, Le Monde alpin et rhodanien*, n° 1-2, Grenoble, 1988 et *La Montagne et ses images, du peintre Akrésilas à Thomas Cole*, Paris, CTHS, 1991. Nous faisons référence également à des articles : Renzo Dubbini, « La montagne comme modèle esthétique entre le XVIII^e et le XIX^e siècle », *Revue de géographie alpine*, t. LXXXVII, n° 1, 1999, p. 61-69 ; Yves Genet, « La montagne du peintre européen : à propos d'une exposition au Musée de Grenoble », *Revue de géographie alpine*, t. LXXXVI, n° 1, 1998, p. 92-94 ; François Walter, « La montagne des Suisses. Invention et usage d'une représentation paysagère (XVIII^e – XX^e siècle) », *Études rurales*, n° 121-124, 1991, p. 91-107.

¹⁹⁹ Berriat de Saint-Prix, *op. cit.*, t. I, p. 35.

²⁰⁰ L'association entre le mot « voyage » et l'adjectif « pittoresque » commence à se répandre en France vers la moitié du XVIII^e siècle pour indiquer le voyage qu'un peintre doit entreprendre pour étudier les œuvres des artistes célèbres, en particulier des italiens. Suivant l'évolution du terme « pittoresque », à la fin du siècle cette expression finit par désigner « un genre nouveau de récit de voyage qui a pour but de signaler, non seulement aux peintres, mais à tous les amateurs de beautés naturelles et artistiques, les paysages, panoramas, jardins, hameaux, ruines, personnages locaux dont le pittoresque a arrêté le regard du voyageur-écrivain. Les descriptions étant souvent insuffisantes pour bien rendre tout ce qu'on a vu en voyageant, les « voyages pittoresques » sont en général illustrés de dessins et d'estampes, faits tantôt par le voyageur lui-même, tantôt par un artiste qui l'a accompagné dans ses pérégrinations » (W. Munster, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991, p. 71).

la valeur de sa propre description et de justifier la manière selon laquelle elle s'est développée, en fournissant des détails réalistes et objectifs.

Dans *Cælina* nous rencontrons une autre référence à l'art qui va dans la même direction, à savoir vers l'affirmation indirecte de la supériorité de l'écriture par rapport à la peinture, incapable de représenter fidèlement une beauté hors du commun comme celle de la montagne :

Ils furent aussi heureux en descendant ces régions glacées, qu'ils l'avaient été en les montant. A sept heures de l'après-midi, ils se trouvèrent, au pied du Montanvert, saisis d'étonnement et d'admiration, en rappelant à leur mémoire les tableaux magnifiques qu'ils avaient eus sous les yeux, et dont le pinceau de l'artiste ne donnera jamais qu'une faible idée²⁰¹.

Malgré ces proclamations de supériorité de la part des écrivains, la peinture reste quand même un point de référence et un réservoir d'images et de techniques sur lesquels il faut compter lorsqu'il s'agit d'organiser la description d'un paysage. Nous pouvons remarquer une influence de la peinture dans les descriptions, déjà analysées, qui ne concernent pas un paysage circonscrit découpé par le regard mais plutôt un ensemble d'éléments d'une vaste zone géographique : nous y reconnaissons en effet un parallèle avec le genre du paysage composite « qui fait se côtoyer sur un même espace représenté des lieux éloignés ou des références disparates²⁰² ». L'emploi des termes « tableau » ou « cadre » pour désigner un spectacle naturel est très fréquent mais ne constitue pas une vraie nouveauté car il procède évidemment de l'origine picturale du paysage. Le renvoi au monde de l'art devient en revanche plus évident lorsque le paysage est perçu et décrit comme s'il s'agissait d'un tableau, comme dans cet extrait de *Cælina*, où le narrateur fait des considérations sur l'élargissement de la perspective dû à l'altitude et sur la perception plus nette des contours qui en dérive, en parlant d'objets « mieux dessinés » ; il place le Mont Blanc au fond du tableau après l'image habituelle de la « mer de glace » :

La perspective qui se présentait à leurs yeux, sur le sommet du Couvercle, était la même que celle dont ils avaient joui au pied de cette montagne. Elle offrait néanmoins plus d'étendue, et les objets étaient mieux dessinés. Cette immensité de glaces paraissait comme une mer dont la surface était sillonnée, et environnée de rochers gigantesques : le tableau était terminé par le Mont-Blanc, l'Atlas du globe²⁰³.

²⁰¹ F.-G. Ducray-Duminil, *Cælina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. VI, p. 275.

²⁰² C. Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, cit., p. 172.

²⁰³ F.-G. Ducray-Duminil, *Cælina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. VI, p. 273.

9.3. *Élargissement de l'horizon et vues panoramiques*

Dans nos romans les montagnes sont souvent placées sur le fond d'un panorama : si dans certains cas cet éloignement se combine et alterne avec des vues rapprochées de la montagne, découverte « du dedans », il y a d'autres cas où cet espacement peut être l'indice d'une méfiance difficile à éliminer, c'est-à-dire une façon de tenir à distance un objet que l'on admire mais qui inquiète en même temps. Les Alpes sont à peine nommées dans cet extrait de *Félicie et Florestine*, où elles sont à l'horizon d'un cadre essentiellement campagnard ou tout au plus collinaire :

Je suis à Jolival, (c'est le nom que je donne à ma campagne), vous ne vous rappelez point son exposition, dites-vous ; elle est charmante : c'est un petit vallon, dominé au nord par une colline bien boisée, ayant au levant et au couchant de belles prairies, et au midi un horizon qui permet à la vue de s'étendre très loin. Le lac et les Alpes le terminent, c'est vraiment un très bel aspect²⁰⁴.

Pour reprendre la confrontation avec la peinture, plus qu'à une image où la montagne est portée au premier plan comme protagoniste cette mise à distance nous fait penser aux tableaux qui, au moins jusqu'à la révolution esthétique du XVIII^e siècle, laissent la montagne à l'arrière-plan où elle indique le point limite de l'horizon et ferme l'espace. Avec l'invention de la perspective aérienne, développée par les flamands au XV^e siècle et ensuite théorisée et mise au point par Leonardo Da Vinci, cet horizon avait pris la teinte d'un bleu dégradé : la perspective atmosphérique consiste en effet à créer l'illusion de la profondeur de plans successifs en leur donnant progressivement la couleur du ciel par l'utilisation de tons qui s'estompent avec la distance. Parfois nos romans font référence à ce dégradé des plans et à la teinte bleuâtre des montagnes pour signaler qu'elles occupent le fond de la scène :

Aussi loin que la vue pouvoit s'étendre, la campagne présentait autour de nous un tableau riche, varié, pittoresque, qui sembloit fait à souhait pour le plaisir des yeux. Au devant & à l'horizon, l'on voyoit les cimes bleuâtres des montagnes, & à la distance où la vue pouvoit saisir les objets, elle se reposoit agréablement sur un amphithéâtre de collines inégales, dont le sommet étoit couronné de grands arbres²⁰⁵.

Des phrases telles que « aussi loin que la vue pouvoit s'étendre » ou « à la distance où la vue pouvoit saisir les objets » impliquent l'idée d'une limite imposée au regard ; en même temps elles suggèrent une extension de l'horizon sensible, plus seulement entendu au sens traditionnel de ligne idéale délimitant le champ de la vue mais comme un panorama que l'observateur peut admirer sans obstacles à partir d'un point de vue donné et qui peut donc être associé à l'idée apparemment

²⁰⁴ J.-F. Polier de Bottens, *Félicie et Florestine*, cit., t. I, p. 12.

²⁰⁵ G. Grivel, *op. cit.*, t. V, p. 342.

incompatible d'une absence de bornes et d'une ouverture vers l'illimité, vers ce qui est au-delà du visible. La découverte de la montagne a certainement contribué à l'élargissement du concept d'horizon car « la conquête de points de vue de plus en plus élevés permet à l'observateur d'agrandir son horizon, d'en faire reculer les limites jusqu'au point où elles semblent s'évanouir dans l'infini²⁰⁶ ». En particulier la conquête des sommets les plus hauts permet des vues d'ensemble et même des « tours d'horizon » ou « vues circulaires » qui changent la manière d'observer en défiant les limites de la vision et des instruments de la représentation, car en effet « le paysage n'est plus encadré ou "prêt-à-peindre" : il est beaucoup plus difficile à décrire ou à reproduire picturalement²⁰⁷ ». Le passage suivant nous offre un exemple de la coprésence entre l'idée d'horizon qui limite la vue et l'ouverture vers un lointain indéfini suggérée par « des fuites de perspective » qui constituent une référence évidente au langage pictural :

En face, les montagnes de Sassenage, de Vif et du Drac bornent l'horizon par des pics dont les sommets coupent la voûte azurée dans des directions tantôt transversales, tantôt perpendiculaires, offrant des fuites de perspectives dont les lointains se dérobent à l'œil étonné²⁰⁸.

Une observation apparemment objective sur la couleur du ciel et sur la perception que le spectateur en reçoit selon le point d'observation plus ou moins élevé où il se trouve offre au narrateur de *Caelina* l'occasion d'une brève réflexion (non dépourvue d'une pensée latente sur Dieu) sur l'infinité de l'espace, non plus selon un axe horizontal mais de bas en haut :

On a souvent observé sur les montagnes des Alpes, que la couleur du ciel paraissait d'un bleu plus foncé que lorsqu'on le voyait de la plaine ; et aujourd'hui cet effet paraît d'une manière bien plus frappante encore. On peut puiser dans cette remarque l'idée la plus grande de l'infinité de l'espace. La beauté du firmament paraît toujours plus parfaite en proportion de la hauteur d'où on la considère ; et une personne, accoutumée à fréquenter les Alpes, m'a assuré que, lorsqu'elle était sur les montagnes les plus élevées, elle voyait très-souvent les étoiles briller quand le soleil était à sa plus grande hauteur²⁰⁹.

Dans les romans de notre corpus, les vues panoramiques se multiplient, sans doute à cause d'une double influence, de la peinture et des récits de voyage : l'observateur sur un point élevé note l'échelonnement des plans, la vallée qui devient un point de fuite et enfin les montagnes qui encadrent la scène qu'il contemple. L'extrait suivant constitue un bel exemple de cette vision étendue :

²⁰⁶ M. Collot, *L'Horizon fabuleux*, Paris, J. Corti, 1988, t. I, p. 37.

²⁰⁷ N. Broc, *op. cit.*, p. 56.

²⁰⁸ Berriat de Saint-Prix, *op. cit.*, t. III, p. 229.

²⁰⁹ F.-G. Ducray-Duminil, *Caelina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. VI, p. 274-275.

Elles gardèrent l'une et l'autre le silence, Isaure, les regards toujours fixés vers le château de Florange, et Juliette promenant les siens sur les sites romantiques et sauvages dont elle était environnée. Le vallon, rétréci par plusieurs saillies de roches couvertes d'arbrisseaux, se dessinait au loin sur un tapis de gazon ; à l'extrémité une énorme masse de granit joignait les deux collines, et formait une espèce de portique à travers lequel on distinguait des prairies, des vergers, des bois, et enfin le château de Florange. L'horizon était borné par l'immense chaîne des Pyrénées, dont la cime majestueuse, couverte de neige, brillait des feux éclatans de l'astre du jour, et paraissait se fondre dans les nuages d'or et d'azur qui glissaient rapidement autour d'elle²¹⁰.

La scène est observée dans un mouvement qui se déplace d'un point à un autre du paysage, à partir d'un point fixe, et le narrateur nous transmet l'impression que la protagoniste se trouve au milieu du paysage contemplé puisqu'il fait référence aux sites « dont elle était environnée ». La seule allusion à ce qui l'entoure se trouve à la fin du passage dans la mention des nuages qui « glissaient rapidement autour d'elle ». Dans les pages qui précèdent nous apprenons qu'elle observe le paysage à partir d'une fenêtre, donc dans un cadre qui crée une séparation entre l'observateur et la chose observée, mais qui a la fonction de délimiter la scène. Dans le reste de la description il semble que le regard de Juliette se fixe exclusivement sur l'arrière-plan, sur ce qui est le plus éloigné, ce qui différencie cette description par rapport à la plupart de celles que nous avons rencontrées dans les romans où la pratique habituelle consiste à observer quelques éléments rapprochés et à nommer à peine ce qui se détache sur le fond de la vision. C'est un paysage où l'on peut distinguer des plans différents même dans sa partie la plus éloignée et il nous semble que le regard essaie de se porter toujours plus loin, au-delà des limites : les deux collines qui dessinent l'extrémité de ce paysage laissent entrevoir en effet un autre monde. Comme il n'y a plus de possibilité pour cette "poussée" en avant du regard la vision prend une direction verticale et le regard se dirige vers le haut, vers les cimes des montagnes qui ferment l'horizon, et, après, vers le ciel avec ses nuages qui en même temps paraissent entourer le sujet, créant ainsi un léger effet de fusion entre le sujet et ce qui le surplombe : cette fusion entre la cime des montagnes et le ciel, entre le ciel et l'observateur semble annuler la distinction sujet-objet remarquée au début.

Si le texte transmet l'idée que le site de montagne observé par Juliette est un paysage romantique, selon une association entre les adjectifs « romantiques » et « sauvages » devenue commune après Rousseau²¹¹, le côté formel de la description n'est pas aussi moderne. Les adjectifs, instruments principaux de la description, ne décrivent pas vraiment car ils ne fournissent pas

²¹⁰ Mme Brayer de Saint-Léon, *op. cit.*, t. II, p. 5-6.

²¹¹ Rousseau établit une identité entre les deux adjectifs dans la Cinquième Promenade des *Rêveries* en faisant référence aux rives du lac de Bièvre. Cette étroite parenté entre les deux termes indique une évolution dans l'histoire du mot « romantique » qui à la fin du XVIII^e siècle est souvent utilisé pour définir le type d'émotion que suscitent des paysages sauvages comme celui des montagnes.

d'indications réelles : ils se réfèrent tous à la grandeur et nous ne rencontrons que deux notes de couleur concernant les nuages (« éclatans » n'est pas à considérer car il désigne assez banalement l'intensité ou la chaleur de la lumière solaire). De plus, le narrateur continue à utiliser des procédés conventionnels : il associe les éléments naturels aux étoffes et aux tissus (« un tapis de gazon »), il utilise des termes architecturaux (« formait une espèce de portique ») et il ne renonce pas à l'emploi de la périphrase (« l'astre du jour »).

Comme dans le cas précédent, le préambule à la description que nous allons commenter est l'indication d'un lieu qui favorise l'observation et procure une vision étendue. En effet, Cœlina observe la scène à travers une fenêtre dans un lieu élevé à l'intérieur d'un donjon :

L'aube du jour avait à peine doré les pointes des aiguilles et les sommets des glaciers, lorsque Cœlina, dont le sommeil avait été très-agité, se mit à sa croisée pour examiner les beautés des sites que la nature étalait avec profusion à ses yeux. La chambre du donjon qu'elle occupait, était la plus élevée de la maison. Elle vit la ville de Sallenche, qu'elle habitait, la seconde ville majeure des frontières de la Savoie du côté de Genève ; elle la vit, dis-je, située dans une large vallée, qui, dans cet endroit, se rétrécit, et ne forme qu'un passage très-étroit. Les sinuosités de l'Arve, qui prend sa source dans le Faussigny, au mont de l'Argentière, et qui, après avoir parcouru le Faussigny et le Chablais, se jette, au-dessous de Genève, dans le Rhône, frappèrent aussi ses yeux étonnés : elle frémit en pensant que ce fleuve dangereux franchit souvent ses bornes, et ravage, par ses inondations, la plaine de Sallenche, qui est presque entièrement couverte d'arbres fruitiers. Elle remarqua autour d'elle, Varens sur Saint-Martin, mont si ouvragé, par la nature, du pied au sommet, qu'il fournirait lui seul plusieurs beaux tableaux ; le mont Dorrens, qui correspond au vallon du Reposoir, montagne qui présente un vaste pâturage, et une habitation d'été disposé par rues comme une ville. Plus loin, elle admira l'ancre de la Frasse, le mont Rosset, et, plus loin encore, le superbe dôme de Gouté, l'une des sommités du Mont-Blanc, dont les glaciers, éclairés par les premiers rayons du soleil, lui parurent être des manteaux surchargés de plusieurs milliers de pierreries plus éclatantes les unes que les autres par leurs feux et leurs diverses couleurs²¹².

La description de ce paysage contemplé par un sujet fixe est opérée par le point de vue subjectif de Cœlina mais les adjectifs employés ne donnent que des indications génériques sur les dimensions, et la représentation du fleuve laisse la place à d'autres informations géographiques et à des considérations sur la violence destructrice de l'eau. Tout cela remonte à des souvenirs personnels de Cœlina, à sa connaissance et à son expérience directe d'un phénomène climatique et territorial plus qu'à ce qu'elle voit devant elle à ce moment-là. Dans la partie suivante de la description, les données qui procèdent de la vue sont presque tout à fait absentes : la précision sur les arbres fruitiers mise à part, la définition de Varens sur Saint-Martin comme un mont « ouvragé » par la nature n'est pas suffisante pour permettre d'imaginer quels sont les « tableaux », donc les

²¹² F.-G. Ducray-Duminil, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. I, p. 62-63-64.

paysages offerts par ce mont. À propos d'un autre mont le narrateur se limite à fournir une indication toponymique et une information sur la présence de traces humaines et animales mais il ne dit rien sur son côté naturel ; enfin la description se termine par une liste, tout à fait dépourvue de spécifications ou d'expansions.

Au début de ce passage, selon une pratique fréquente dans les romans, le narrateur spécifie à quel moment de la journée s'accomplit l'observation de la scène décrite. Comme il choisit le moment où le soleil commence à répandre sa lumière, on pourrait s'attendre à une description de l'aube mais le narrateur déçoit les attentes des lecteurs. Nous remarquons l'emploi du terme le plus conventionnel : l'action des rayons du soleil est toujours celle de « dorer ». La note colorée se trouve seulement à la fin, où le narrateur nomme les glaciers « éclairés par les rayons du soleil » et il explique cet effet chromatique par une comparaison qui associe l'élément naturel à des termes pris d'un lexique stéréotypé concernant le domaine des ornements et des embellissements artificiels. Cette comparaison arrive à peine à suggérer l'intensité de la lumière qui rend les choses « éclatantes » mais elle ne décrit vraiment ni ces jeux lumineux ni les « diverses couleurs » auxquelles le narrateur fait allusion. La description se termine par une expression qui résume le spectacle observé (« tableaux brillants ») mais qui n'ajoute pas de précisions ultérieures.

Dans *Le Chalet des Hautes Alpes* nous lisons la description d'un panorama contemplé d'un lieu élevé et par des personnages fixes et c'est Monsieur de R. qui guide la vision, car c'est lui qui arrête les voyageurs et leur procure un nouveau point d'observation. La justification principale de cet arrêt est le repos, ce qui entraîne, par conséquent, la possibilité d' « admirer une vue » (et donc de la décrire). Nous avons déjà expliqué²¹³ que l'allusion initiale à la difficulté de pouvoir imaginer peut être interprétée comme un aveu indirect des difficultés que le narrateur peut rencontrer face à la description d'un lieu inconnu. La vision d'ensemble n'offre pas en effet de détails qui donneraient de la précision à la description : le narrateur se limite à tracer les contours généraux du paysage et à les désigner avec des termes habituels mais nullement descriptifs. L'étendue est définie de façon hyperbolique comme « immense », les cultures sont « les plus variées » (une autre d'hyperbole, tout comme « mille formes »), ce paysage est « animé » et « délicieux », les montagnes sont « majestueuses » et la neige « éternelle ». Un lecteur curieux et attentif pourrait se poser des questions : de quelles cultures s'agit-il ? Les sommets sont « découpés en mille formes bizarres » mais quel est exactement leur aspect ? Les impressions transmises par ce paysage sont surtout de type moral, puisque le narrateur nous invite à le regarder en pensant au type de vie que l'homme peut y conduire plus qu'à sa beauté en soi (des mots comme « aisance », « paix », « repos », « utile activité » contribuent à suggérer cette tonalité). La construction adversative

²¹³ Voir la note 177.

introduit une note négative car le narrateur fait allusion à des événements successifs au moment de l'observation qui ont troublé « ces belles et tranquilles vallées » et qui pourraient introduire l'écho funeste de l'Histoire dans un cadre apparemment idyllique. Mais en réalité, cette tournure négative ne sert qu'à mieux mettre l'accent sur une impression de sérénité absolue, exempte de tout souci concernant le passé ou le futur, sur un état de bonheur presque atemporel qui règne sur ce paysage et dans l'âme de ses observateurs, qui, comme beaucoup d'autres, éprouvent de l' « admiration » et sont « en extase » face à un « superbe tableau » :

M. de R*** nous fit asseoir sur un banc pour nous reposer de notre *grimpade*, et pour admirer une vue, dont ceux qui n'ont passé en Suisse ne peuvent se former une idée. Qu'on se représente, si on le peut, une étendue immense de pays embelli par les cultures les plus variées, coupé de lacs et de rivières, animé par une quantité de villages, de bourgs, et de quelques villes assez considérables ; et ce délicieux paysage, qui donne l'idée de l'aisance, de la paix, du repos, et d'une utile activité, encadré par les majestueuses Alpes, dont les sommets découpés en mille formes bizarres, et couverts d'une neige éternelle, semblent défendre ce beau pays de toute invasion étrangère. Et cependant, ces imposantes barrières, posées par la nature, ont été franchies ; la guerre et toutes ses horreurs ont souillé ces belles et tranquilles vallées : mais alors on était loin de le prévoir et de le craindre ; aucun souvenir pénible, aucune appréhension pour l'avenir ne vint troubler la vive et pure jouissance de notre admiration ; nous étions en extase devant ce superbe tableau, nous cherchions à nous rappeler le nom des sites qui frappaient le plus notre vue, lorsque notre hôte nous fit retourner pour voir un spectacle d'un genre bien différent, et qui me fit une impression bien plus vive. La plus grande partie de la contrée que nous venions de contempler, était éclairée des rayons du soleil levant, qui lui donnait un éclat éblouissant ; les lacs et les rivières scintillaient comme des diamans ; les clochers argentés, ou cuivrés, resplendissaient de lumière. Nous avons admiré cette gloire, mais nous fûmes plus frappés encore, en nous retournant du côté de l'habitation, de l'effet de l'ombre que le bois de noirs sapins répandait encore sur la plaine, et qui se dissipait par degré²¹⁴.

Cette vision sera suivie par un passage beaucoup plus étendu sur les animaux, sur la variété de leurs formes et sur l'idée de liberté qu'ils inspirent, en contraste avec la tristesse des pâturages de la plaine : ce sera l'occasion pour faire une allusion critique, non seulement aux villes et au massacre perpétré des bêtes mais aussi à la guerre (ce qui nous renvoi aux réflexions précédentes du narrateur sur une guerre qui a troublé le paysage) et aux soldats (qui, évidemment, sont envoyés à la mort comme les bêtes destinés à l'abattoir). Ces remarques sont utiles pour faire l'éloge, par contraste, de la vie des montagnes, avec des sous-entendus polémiques de nature sociopolitique, ce qui confère au paysage et aux différentes manifestations naturelles dont les deux voyageurs sont les spectateurs (y compris la vie des animaux) une connotation morale positive, qui ne procède donc pas seulement d'une appréciation esthétique. La vision idéalisée du bétail précède celle des trois

²¹⁴ I. de Montolieu, *op. cit.*, t. I, p. 21-24.

jeunes filles de Monsieur de R., comparées à trois nymphes. Il y a donc une hiérarchie dans la découverte de ce milieu montagnard : tout d'abord on observe le paysage inanimé, ensuite les animaux, enfin on rencontre des êtres humains doués des meilleures qualités, ce qui vient compléter le cadre tout à fait positif qu'on nous offre de la montagne suisse.

Le chalet, qui donne le titre au roman et qui est rejoint par les personnages avant de pouvoir contempler une vaste étendue de territoire, représente le noyau symbolique d'une connaissance multiple et diversifiée de la montagne : il constitue le point d'arrivée d'une escalade et d'une découverte rapprochée et en mouvement du paysage aussi bien que le point de départ pour un élargissement de la perspective et de l'observation du panorama à partir d'un point fixe. En peu de lignes, ce texte nous donne une synthèse des différentes manières de voir et de vivre la montagne telles que nous les avons rencontrées dans les autres romans : en tant que paysage découvert peu à peu du dedans mais aussi comme point d'origine d'un regard qui se déplace vers l'extérieur, vers les vastes étendues que l'altitude permet de contempler.

Nous revenons au troisième et dernier moment de cet extrait où c'est encore Monsieur de R. qui exerce son rôle de guide en procurant à ses hôtes un nouveau point de vue. La répétition de l'adverbe « bien » met l'accent sur ce changement de perspective et sur la réaction des observateurs, en préparant ainsi l'intérêt du lecteur. Le narrateur parle à nouveau du spectacle mais seulement en ce qui concerne les effets de lumière créés par le soleil, afin de mettre en évidence un contraste entre la plaine illuminée et l'ombre produite par les bois, et qui se retire. Il suggère ainsi une idée de temporalité dans un tableau apparemment hors du temps, grâce à la perception des changements du paysage en fonction de la lumière. Alors que l'observation de ces effets lumineux devrait engendrer des remarques sur les couleurs, il y a plus une tentative de rendre les effets d'ombre et de lumière que la couleur effective des choses observées. Pour les reste, ces mêmes effets sont suggérés par des termes de convention : « éblouissant », « scintillaient » (suivi de la comparaison habituelle avec les pierres précieuses) et « resplendissaient » nous donnent la mesure de ce vocabulaire un peu répétitif malgré un léger effort pour exploiter la voie du pittoresque.

Le protagoniste du roman épistolaire *Saint-Alme* nous donne l'occasion de lire une des descriptions les plus étendues et les plus détaillées que nous ayons rencontrées au cours de notre analyse :

Figure-toi, à une hauteur déjà considérable, un vallon d'une centaine d'arpens, au plus, encadré, de trois côtés, par des cimes de monts ; au milieu, une prairie ; au tour, en commencement d'amphithéâtre, des champs que garnissent actuellement le sarrazin, la pomme de terre en fleurs, et sur lesquels sont jetées, çà et là, quelques masses d'arbres fruitiers, qui environnent autant de cabannes ; un peu plus haut, d'épaisses forêts de châtaigniers ; au-dessus encore, de plus épaisses forêts de sapins, de mélèzes ; et sur les dernières cimes, la

neige de tous les siècles, à travers laquelle on voit percer, par intervalles, des pointes grisâtres de rocs, la plupart brisés et sillonnés par la foudre.

Le quatrième côté du cadre est ouvert. Là, l'œil passe par-dessus un nombre infini de masses aussi énormes que variées, et embrasse une étendue immense de pays [...].

Ainsi un même coup-d'œil réunit l'utile et paisible ruisseau, le torrent bruyant et destructeur. Ainsi chaque pas peut offrir des aspects variés et des contrastes frappants.

En foulant aux pieds la verdure émaillée de la prairie, on peut apercevoir ensemble, ou successivement, le rouge des bruyères, le verd foncé des châtaigniers, le noir lugubre des sapins, et le blanc éblouissant de la neige, qui va se confondre dans le blanc azuré des nuages²¹⁵.

Saint-Alme nous présente une vue panoramique embrassant une vaste étendue et dont le centre est constitué par un vallon qui est décrit dans un deuxième temps²¹⁶ : au début la description dessine en effet les lignes principales du paysage et nomme ensuite les éléments qui en forment le cadre, selon une progression qui va du centre du paysage (le vallon) aux portions de territoire plus amples qui l'entourent, tout en suivant un mouvement qui va du bas vers le haut. Les organisateurs spatiaux confèrent précision et objectivité à la structure descriptive et le dénombrement des éléments de la végétation contribue à donner une impression de réalisme et d'exactitude. En revanche, d'autres compléments spatiaux moins précis (« çà et là », « par intervalles ») transmettent une idée de variété et d'irrégularité et renvoient à un contraste plus évident entre la paisible prairie et la neige sur les rochers « brisés et sillonnés par la foudre ». Malgré l'effort de l'auteur dans le sens d'une extension et d'une exactitude de la description, son style est fidèle aux usages consolidés : le démontrent les adjectifs incapables de caractériser la nature (comme « épaisses » répété deux fois), le recours au syntagme très commun de « la neige de tous les siècles », les très rares mentions de couleurs (« grisâtres » mis à part) et l'emploi d'un lexique emprunté à d'autres domaines comme l'architecture (la comparaison d'une portion de territoire avec un amphithéâtre en donne un exemple).

Après une description somme toute précise, au moins dans la localisation, des trois côtés du cadre entourés par les monts, le narrateur s'attarde à une brève considération sur le quatrième côté qui se différencie par son ouverture sur « une étendue immense de pays ». L'adjectif suggère ici l'idée de l'ampleur mais l'auteur ne fournit pas d'autres précisions topographiques. Nous attribuons la même valeur et la même fonction au syntagme « un nombre infini de masses » : le manque de précision dans le dénombrement des parties est intensifié par le substantif « masses », dont on ne réussit pas à identifier le référent. Les adjectifs qualificatifs « énormes » et « variés » complètent le

²¹⁵ J.-Cl. Gorjy, *op. cit.*, t. I, p. 136-141.

²¹⁶ Voir la note 149 pour le commentaire détaillé du passage concernant la description du vallon et des cours d'eau qui le traversent.

cadre : on a transmis l'idée de grandeur et la variété du paysage sans rien décrire. Peut-on supposer un moindre intérêt de la part du personnage pour la seule partie de ce panorama qui n'est pas entourée par les montagnes ? Ou la crainte de trop prolonger la description ? Ou encore une hâte d'arriver au centre de cette description qui va être minutieusement exposé par la suite ?

Après la représentation détaillée du vallon que nous avons déjà analysée, le connecteur « ainsi » répété deux fois sert à résumer ce qui a été observé et tout ce que nous venons de noter, à savoir que la précédente vision était une vision panoramique, englobant une grande portion de paysage car « un même coup-d'œil » peut « réunir » plusieurs éléments ; que le paysage se fonde sur des contrastes, et que l'observateur est immobile, quoique l'expression « chaque pas » suggère qu'il peut aussi avoir bougé. Les dernières lignes confirment l'idée que ce paysage offre plusieurs modalités pour le connaître : c'est un paysage où tous les éléments peuvent être appréhendés simultanément (« on peut apercevoir ensemble ») mais le gérondif « en foulant aux pieds » implique un déplacement et la possibilité d'une découverte progressive (« successivement »). Dans la liste finale l'élément dominant est la couleur des éléments végétaux mais, malgré ces notations pittoresques et la tentative de préciser ultérieurement les teintes chromatiques, seuls « verd foncé » et « blanc azuré » réussissent à produire un effet de nuance. En effet, l'adjectif « lugubre » a plutôt une connotation morale, liée à l'impression donnée par les sapins (bien qu'il ne transmette pas de véritable sensation et qu'il vise plutôt à créer un contraste avec la blancheur lumineuse de la neige et plus en général à suggérer la variété du paysage), tandis que le très commun adjectif « éblouissant » sert à souligner l'indistinction entre la terre et le ciel, mise en évidence par le verbe « se confondre ».

Les exemples analysés nous ont permis de comprendre que dans les descriptions panoramiques les romanciers n'adoptent pas toujours une attitude analytique qui les amène à représenter le paysage avec l'exactitude d'un observateur scientifique mais qu'ils peuvent aussi faire preuve d'un regard « pictural » (quoiqu'il soit à l'état embryonnaire) qui prête attention à la composition du « tableau » descriptif, aux effets de contraste entre les éléments du paysage, aux jeux d'ombre et de lumière et à l'effet d'estompement créé par les montagnes à l'horizon et par la perspective azurée. Choisir le langage pictural comme modèle favorise une innovation stylistique de la description mais décrire un paysage comme s'il s'agissait d'un tableau témoigne d'une approche « superficielle » au sens où le spectateur et descripteur se pose face au paysage et en est séparé. Ce qui est à interpréter comme un véritable indice d'évolution (un indice que nous cueillons parfois dans nos romans et qui déterminera un progrès qui s'accomplira pleinement avec le Romantisme), c'est la capacité de « plonger » dans le paysage, de deviner ce qui est au-delà du visible et des

horizons (dont les personnages commencent à percevoir la nature mouvante, incertaine et insaisissable), de rester immobiles tout en se projetant avec l'imagination vers l'infini.

9.4. Traduire les couleurs

Les questions chromatiques nous intéressent parce qu'elles concernent de près les rapports entre la représentation littéraire de la montagne et la peinture : ce type de paysage contribue à enrichir la palette des écrivains car ceux-ci comprennent que la variété n'est pas seulement créée par les objets et par les formes mais se trouve aussi dans les couleurs de la nature et dans les effets de la lumière. En particulier c'est le contraste entre le ciel avec ses nuages et le blanc des cimes neigeuses qui provoque l'admiration et détermine une révolution pittoresque dans la manière de peindre la montagne.

Nous constatons pourtant que cette révolution s'accomplit plus facilement dans les textes des savants voyageurs, les vrais responsables d'un changement des techniques d'observation, car chez la plupart des romanciers les couleurs continuent à être notées d'une manière sommaire par des épithètes traditionnelles et des images convenues qui associent les couleurs aux pierres précieuses comme dans les exemples que nous venons de montrer. Le mot « pittoresque » est sans doute le terme le plus significatif et représentatif des goûts esthétiques de cette époque, devenu l'emblème d'une sensibilité envers le paysage qui conjugue une appréciation fondée sur des critères picturaux (la composition, l'harmonie, les effets de couleur et de lumière) et une acception liée à la recherche de la variété et de l'irrégulier. Il a été pourtant tellement utilisé qu'il est presque devenu à son tour un terme stéréotypé, souvent nommé sans qu'il n'introduise une vraie description, comme s'il suffisait à lui seul pour évoquer tout un réservoir d'images et d'aspects caractéristiques d'un paysage digne d'être observé, admiré et éventuellement représenté.

Dans *Le Chalet des hautes Alpes* le mot « pittoresque » désigne des coins de nature récemment découverts par le protagoniste et qui probablement suscitent une réaction favorable de sa part :

Toute cette partie de montagnes, inconnue jusqu'alors, présente les îles les plus pittoresques, et des points de vue de la plus grande beauté ; j'y étais continuellement, et chaque jour je faisais de nouvelles découvertes²¹⁷.

Notre supposition n'est pas due à l'usage de cet adjectif à la mode : ce sont l'emploi du superlatif, l'association avec l'autre complément objet et l'insistance sur la nouveauté des lieux qui suggèrent une impression positive du paysage sur l'observateur. La protagoniste de *Félicie et*

²¹⁷ I. de Montolieu, *op. cit.*, t. I, p. 17.

Florestine a recours, elle aussi, au mot « pittoresque » sans trop se soucier de le préciser. Les très courts passages descriptifs dans lesquels le terme est inséré nous offrent en effet des aperçus assez vagues sur le paysage, dont la narratrice remarque principalement l'étendue ou la hauteur sans entrer dans le détail de la représentation :

Enfin après une assez longue marche, nous sommes arrivés sur la crête de la montagne ; on dit que c'est la plus haute de cette chaîne : on découvre une étendue de pays immense, et la vue a de la peine à la parcourir. Je ne sais combien de lacs nos guides on dit qu'on pouvoit voir. La vallée de Joux offre un coup d'œil très pittoresque, en s'avançant au bord du mont, on plonge perpendiculairement dans la vallée de l'Orbe ; les maisons qu'on peut à peine distinguer, ressemblent à des points. La hauteur est immense, et l'on ne peut la mesurer sans effroi²¹⁸.

Enfin, l'on arrive au lieu de la source, qui est vraiment très pittoresque; on voit un bassin très large, rempli de l'eau la plus limpide, entouré de rochers perpendiculaires, dont l'œil peut à peine mesurer la hauteur²¹⁹.

La notation des couleurs de la nature semble être le trait descriptif que les écrivains ont développé le plus difficilement, non seulement à cause d'un langage conventionnel qui entrave une véritable tentative de renouvellement mais aussi par le fait d'une concurrence avec la peinture qui dispose de moyens appropriés dont l'écriture est dépourvue et qu'il faut substituer avec un instrument comme la langue, moins efficace dans le rendu immédiat des teintes, des nuances, des jeux de lumière et d'ombre. Les romans analysés nous offrent un échantillon assez ample de passages descriptifs où l'observation des couleurs n'a pas de place, ou finit par sombrer dans l'indéfinition d'un tissu d'images convenues. Dans les meilleurs des cas, quelques tentatives timides de rendre l'expression plus réaliste côtoient le déploiement souverain de formules fixes et souvent banales :

Les arbres et les rochers, hérissés de glaçons et **frappés par les rayons du soleil, brillent des plus vives couleurs de l'arc-en-ciel** ; la neige qui couvroit le haut des montagnes **scintilloit de feux si éclatans**, que les yeux étoient réellement éblouis de l'aspect de la campagne²²⁰.

La plus grande partie de la contrée que nous venions de contempler, **était éclairée des rayons du soleil levant, qui lui donnait un éclat éblouissant** ; les lacs et les rivières **scintillaient comme des diamans** ; les clochers **argentés, ou cuivrés, resplendissaient de lumière**. Nous avons admiré cette gloire, mais nous fûmes plus

²¹⁸ J.-F. Polier de Bottens, *Félicie et Florestine*, cit., t. I, p. 53-54.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

²²⁰ S. Cottin, *Malvina* [Paris, Maradan, 1800], Paris, Rapilly, 1825, t. I, p. 113.

frappés encore, en nous retournant du côté de l'habitation, de **l'effet de l'ombre que le bois de noirs sapins répandait** encore sur la plaine, et qui se dissipait par degré²²¹.

La seconde chaîne des Alpes, dans laquelle on distingue trois régions dont la moins élevée est formée de collines cultivées jusques à leur sommet. Les **diverses couleurs des fonds**, suivant qu'ils sont semés ou labourés, ou couverts des **moissons argentines** du blé de Barbarie, **présentent à l'œil le tapis le plus riche et le plus varié** qu'un élève de le Netre eût pu prendre pour modèle...La seconde région offre des forêts touffues de sapins dont le **vert sombre et noir**, contraste avec les côteaux inférieurs²²².

De ce côté, la descente du pic est moins rude : des collines d'une pente douce, **des plaines revêtues d'un brun pâle, des forêts d'une teinte plus brillante** se succèdent jusqu'au rivage, où la ville s'élève presque entourée par l'Océan. La pointe de Mandakinde, les montagnes de cristal et de la pagode, celle de Torwite dont la cime recourbée semble se séparer de la base, et que des **laves grisâtres** et un sable de fer couvrent dans son entier...rien ne pouvait arrêter les regards de Stellina [...] ²²³.

En foulant aux pieds la **verdure émaillée de la prairie**, on peut apercevoir ensemble, ou successivement, **le rouge des bruyères, le verd foncé des châtaigniers, le noir lugubre des sapins, et le blanc éblouissant de la neige, qui va se confondre dans le blanc azuré des nuages**²²⁴.

Mais rien n'est beau, rien n'est sublime comme de voir **le soleil à son couchant colorer des plus belles nuances de rose et de carmin ces neiges d'une blancheur virginale, et ces glaces d'un bleu transparent : tout l'horizon de l'Italie paraît bordé d'une large ceinture de pourpre** ; et quand la lune, s'élevant au-dessus, vient verser **sa lumière argentée** sur cette vaste enceinte de neige, et sur ces immenses rocs de granit découpés avec tant de hardiesse, l'air acquiert alors un degré de pureté qui semble être le partage du ciel²²⁵.

Ce qui nous retient dans ce dernier passage, c'est la sensibilité pour les jeux de couleurs et la tentative de noter les effets chromatiques produits par la lumière solaire sur le paysage qui imprime au texte une touche de couleur assez rare dans les romans de la même époque. Non seulement Amélie essaie de rendre les nuances produites par le soleil, mais elle cherche aussi à préciser les autres couleurs, en essayant de décrire par exemple la teinte difficilement définissable d'un élément transparent comme la glace. Il faut remarquer aussi l'emploi d'expressions moins efficaces du point de vue descriptif, comme l'épithète morale « virginale » qui humanise la blancheur et définit sa candeur par son association avec la valeur de la pureté, et « lumière argentée » qui est fréquemment utilisée dans les romans de notre corpus lorsqu'un auteur a recours à la métaphore de l'argent pour faire allusion aux rayons de la lune, plus pâles par rapport à la lumière du soleil. La « ceinture de

²²¹ I. de Montolieu, *op. cit.*, t. I, p. 123-124.

²²² Berriat de Saint-Prix, *op. cit.*, t. I, p. 33-34.

²²³ L. Bonaparte, *op. cit.*, t. II, p. 73.

²²⁴ J.-Cl. Gorjy, *op. cit.*, t. I, p. 141.

²²⁵ S. Cottin, *Amélie Mansfield*, cit., t.I, p. 152.

pourpre » qui indique métaphoriquement l’horizon est une autre notation assez récurrente et qui peut servir, comme le terme « enceinte », à encadrer un espace dont on souligne constamment l’étendue.

Nous terminerons cet inventaire par un bref passage tiré du roman de notre corpus qui présente le plus grand nombre de descriptions de la montagne, pour montrer comment le souci de précision, le réalisme de la toponymie et une description non dépourvue d’intérêts scientifiques peuvent s’allier à des notations plutôt rhétoriques, incapables de nous transmettre de vraies informations sur les couleurs des paysages observés :

La scène qui l’environne lui paraît alors magnifique et sublime. Des rochers sans nombre s’élèvent majestueusement au-dessus des nues, et montrent leurs sommets, ou nus, ou couverts de neige. Plusieurs de ces pics diminuent par degrés, et finissent en pointes ; ce qui les a fait nommer aiguilles. Entre ces rocs, la vallée de glace se prolonge dans une longueur de plusieurs lieues, et a plus d’un mille de large, s’étendant d’un côté vers le Mont-Blanc, et de l’autre vers la plaine de Chamouny. C’est un spectacle ravissant qu’embellit encore la blancheur éblouissante des neiges que les premiers rayons du soleil font paraître parsemées de diamans de toutes couleurs²²⁶.

10. Exemples

Avant de synthétiser les résultats de nos observations il est nécessaire de proposer un ensemble de descriptions, parfois déjà citées en partie, qui nous semblent bien résumer les thèmes traités, de manière à jeter une dernière fois un coup d’œil panoramique sur ces paysages de montagne et à les admirer à vol d’oiseau.

Dans cet excursus final nous ne pouvons pas éluder les passages les plus significatifs de *Caelina*, parce qu’il s’agit sans aucun doute de la seule œuvre à l’intérieur de notre corpus qui a mis au premier plan une description étendue et détaillée de la haute montagne, en montrant « la nature sauvage sous son aspect le plus beau et le plus solennel²²⁷ », et ceci tout en manifestant un souci de précision topographique et d’objectivité scientifique qui, en certains endroits du texte, rapproche ce roman enchevêtré, plein de rebondissements et déployant tous les procédés typiques du roman noir, du récit de voyage. Nous ne ferons pas de commentaires ultérieurs sur la description du Mont Blanc et de ses alentours que nous avons déjà analysée précédemment²²⁸ mais qui mérite d’être rappelée pour l’exactitude avec laquelle sont désignées les différentes parties du tableau. Le réalisme de cette

²²⁶ F.-G. Ducray-Duminil, *Caelina, ou L’Enfant du mystère*, cit., t. III, p. 27-28.

²²⁷ U. Ucherkova, « La forme gothique des romans de Ducray-Duminil », *Romanica Wratislaviensia*, XIX, n° 14, 1979, p. 34.

²²⁸ À ce propos voir les notes 140 et 141 de ce chapitre.

représentation n'a pas d'égal dans les autres textes examinés, et c'est d'autant plus surprenant si nous considérons que Ducray-Duminil ne nous livre pas une mise en scène quelconque d'un scénario alpestre, mais une vue rapprochée de la haute montagne et des cimes rêvées par tous les explorateurs de l'époque. Si cet auteur n'est pas exempt de l'influence que Rousseau peut avoir exercée sur la génération qui le suit, il est évident qu'il a largement puisé son inspiration dans les relations des voyageurs : il a enrichi ses connaissances géographiques, mises à profit dans la construction du scénario romanesque, aussi bien qu'une technique descriptive qui se démarque des procédés usuels mais qui se combine en même temps avec des tendances stylistiques et des motifs dans la mise en scène de la montagne qui sont assez fréquents chez les romanciers de notre corpus.

Cette convergence et cet assemblage d'aspects formels et thématiques hétérogènes sont illustrés par l'extrait suivant, où le noyau central de la représentation est la vallée du canton du Valais :

Au-dessus de Trient, nos voyageurs entrèrent dans la route qui conduit directement au Vallais. Quel riche, quel beau spectacle ils eurent devant les yeux ! Le chemin pénètre dans les bois, et arrive au sommet d'une gorge sauvage, qui, s'élargissant à mesure qu'on avance, laisse à découvert la superbe plaine de Vallais que le Rhône parcourt, et que des monts de glace terminent à un grand éloignement. Quelle confusion de montagnes on aperçoit au loin, entassées les unes sur les autres ! l'aspect en est désert, affreux, mais sublime. On croirait voir les ruines et les débris de l'univers ! La profondeur de ce tableau lui donne des effets d'optique singuliers : l'on y voit des compartiments de la plus belle verdure, et des touffes de bois qui enseignent les villages et les bourgs. Plus près, de superbes montagnes cultivées jusqu'à leur sommet, des torrens qui les divisent et les découpent, des reflets de lumières opposées aux masses d'ombres, enfin le Rhône qui parcourt la vallée de la droite à la gauche ; tous ces sites divers offrent les plus grandes beautés. Combien ces objets ravissent, comparés aux aspects sauvages des monts de glace qui dominent encore ce tableau ! Quel contraste entre les sombres forêts du Trient et cette belle vallée ! La scène qu'elle présente rappelle à l'imagination ces pays enchantés que décrivent les poètes, séjour des graces et de la beauté, où tout est d'un fini précieux. L'autre au contraire n'offre qu'une nature uniforme, ébauchée, en débris, dont les créatures ne sauraient être que des espèces de monstres assortis au gigantesque des monts sourcilleux et de leurs énormes rochers. Toutes ces idées naissent à-la-fois ; car tel est le charme, telles sont les sensations différentes que ces magnifiques objets font éprouver ! qu'ils sont beaux ! qu'ils sont sublimes pour le philosophe, ami de la nature et de la contemplation !

Martigny, où nos amis se rendirent ensuite, est dans la plaine. Ils furent se reposer à l'auberge de M. Antoine, qui mit le plus grand zèle et la plus touchante activité dans les services désintéressés qu'il rendit à ces infortunés. De sa maison, ils jetèrent un coup-d'œil sur le Trient, et convinrent unanimement que cette gorge élevée est en grand un modèle des plus beaux à transporter dans nos parcs et nos jardins. Quelle imposante confusion ils y remarquèrent ! mais quelle hardiesse dans ces grands traits d'une nature immense ! magnifique désordre, plus grand, plus beau mille fois, plus majestueux enfin que tout ce que l'art le plus sublime peut nous offrir !

De Martigny, nos voyageurs remontèrent la Drance jusqu'à Saint-Branchier, où l'on exploite une très-belle mine de plomb. Saint-Branchier est au confluent de deux autres vallées ; celle de Bagne, qui conduit à la fameuse vallée de glace de Chermotanne, et celle que l'on prend pour le Saint-Bernard. Au-dessus de Saint-Branchier, nos amis admirèrent le beau vallon d'Orsière, petite ville mal bâtie, mais dans une belle situation. De là, ils trouvèrent le chemin très-rapide jusqu'au bourg de Lidde, où ils s'arrêtèrent²²⁹.

Ce passage ne présente pas seulement une peinture d'un paysage déterminé et circonscrit (puisque'il s'agit du récit d'un itinéraire mêlant des parties narratives, descriptives et réflexives) mais il importe de le citer en entier pour montrer comment la description s'intègre au corpus textuel. Il est tout d'abord introduit par un verbe de mouvement qui signale un déplacement des personnages et la découverte d'un lieu nouveau mais la description n'est pas personnalisée, au sens où elle n'est pas prise en charge par le regard d'un personnage et elle ne fait même pas allusion au fait que ce paysage soit contemplé par un groupe de trois voyageurs. Ceux-ci n'apparaissent qu'au début, grâce au verbe qui les désigne comme sujets, mais ensuite la description semble se neutraliser et le narrateur choisit d'utiliser le pronom « on » qui a l'effet de généraliser la vision et d'englober aussi le lecteur. Certes, le vocabulaire employé et les phrases exclamatives révèlent des appréciations subjectives qui pourraient être celles des personnages dont le narrateur se fait le porte-parole, mais on remarque en même temps un style assez conventionnel, surtout en ce qui concerne le lexique, fait de termes communs qui ne caractérisent pas les objets décrits et qui traduisent une impression positive de l'observateur, mais à peu près toujours égale : le spectacle contemplé est tour à tour « beau », « superbe », « magnifique » ou tout au plus « sublime ». Il faut aussi remarquer que l'auteur ouvre et ferme la description par des phrases qui anticipent ou résument son contenu et par des termes assez génériques et souvent hyperboliques, comme dans l'exclamation « quel riche quel beau spectacle ils eurent devant les yeux ! » ou dans la phrase « tous ces sites divers offrent les plus grandes beautés ».

La première partie du texte semble être construite selon un ordre qui suit d'abord le mouvement physique des voyageurs pour parvenir au point d'où ils contempleront le paysage : en effet, avant d'arriver à la véritable description, le narrateur nous donne des indications sur le chemin qui permet d'atteindre un lieu favorable pour l'observation, ce qui lui donne la possibilité de fournir des précisions sur le contexte et de situer le paysage dans le vaste espace géographique où se déroule l'histoire. De cette façon, le panorama n'apparaît pas comme un tableau détaché mais comme la partie d'un tout, et la description est mieux intégrée à l'histoire. L'organisation du discours est ordonnée selon la succession des mouvements que le narrateur invite à suivre avec le regard : après un premier coup d'œil embrassant le paysage dans sa totalité, l'observation se

²²⁹ F.-G. Ducray-Duminil, *Caelina, ou L'Enfant du mystère*, t. V, p. 34-38.

focalise sur les montagnes « au loin », puis encore sur « la profondeur » de ce tableau, sur ce qui se trouve « plus près » et enfin sur le premier plan plus rapproché, allant « de la droite à la gauche », c'est-à-dire en suivant le parcours du fleuve qui traverse la vallée.

Sur le plan du contenu, la description est accompagnée de commentaires qui déploient une série de motifs couramment associés au thème alpestre. Nous avons tout d'abord l'impression d'être face à un spectacle sublime, confus et désordonné, mais qui suscite pour cette raison l'émerveillement mêlé à l'horreur. Le narrateur le dit explicitement : il est « désert, affreux mais sublime ». L'impression de voir dans les montagnes les vestiges d'un temps ancien, presque ancestral, est une autre sensation assez commune lorsqu'un narrateur se trouve face à ce type de paysage imposant. Un peu d'espace est laissé également à des considérations de nature plus objective comme l'observation des différences de perspective selon le point d'observation et de la perception changeante des dimensions ou de l'aspect des éléments naturels selon un point de vue plus ou moins rapproché. La comparaison de la vallée avec les lieux décrits par les poètes, moins conforme à cette tonalité scientifique et plus proche de celle de l'idylle, contribue à mettre en évidence la différence entre le beau et le sublime, entre le paysage typique de la littérature pastorale et la haute montagne, représentant une nature indomptable, presque monstrueuse mais appréciable dans sa difformité. La première partie du passage cité se termine en effet par l'inévitable commentaire élogieux de la variété et du contraste entre une nature plus cultivée et une nature plus sauvage, dans le respect de l'enseignement légué par Rousseau, le philosophe « ami de la nature et de la contemplation ».

Entre cette description tissée de louanges et d'expressions d'admiration et le dernier paragraphe (où le narrateur se limite à donner quelques précisions topographiques concernant le parcours des personnages mais sans livrer aucun détail descriptif) se trouve un passage intermédiaire qui concerne la descente des voyageurs vers la plaine et la découverte d'une nouvelle perspective sur le Trient. Ce changement d'observation suscite chez les spectateurs un enthousiasme unanime, manifesté sur le plan stylistique par l'abondance des exclamatives, et leur donne une impression encore plus vive de la grandeur disproportionnée et de l'imposante beauté du célèbre glacier.

À notre avis l'intérêt de ce passage réside dans le fait que l'auteur exprime une conception esthétique qui, dans l'éternelle diatribe entre art et nature, penche en faveur de cette dernière : les propriétés tant appréciées du glacier font de cet élément du paysage un modèle à suivre et à reproduire en forme réduite « dans nos parcs et nos jardins » parce que cette nature surpasse « tout ce que l'art le plus sublime peut nous offrir ». Le passage fait allusion à l'une des idées à la base du jardin à l'anglaise, où l'art se cache derrière la nature, où l'on a l'impression que la nature est libre

de s'exprimer, où l'on cherche à créer un effet de nature sauvage et non domestiqué. Si dans les lignes précédentes le narrateur avait eu recours à la littérature comme modèle de référence pour expliquer la beauté d'une vallée, ici c'est le sublime naturel qui est pris comme exemple pour l'art.

Le second extrait de *Caelina* que nous allons citer ne forme pas dans sa longueur une description unie d'un paysage circonscrit mais plutôt le récit d'un parcours qui entremêle la narration des étapes et des déplacements avec la représentation d'un vaste espace découvert *in itinere*, au fur et à mesure que la marche progresse. Ce texte est significatif parce qu'il se place à la fin du roman qu'il ferme avec un vaste coup d'œil jeté sur la région où s'est déroulée l'histoire et parce qu'il offre l'exemple d'une modalité fréquente de représentation du décor de montagne dans le corpus :

Nos voyageurs quittèrent la plaine, jetèrent un coup-d'œil et un soupir sur leur chaumière ; puis ils arrivèrent au Montanvert, en traversant plusieurs forêts de pins. De là, ils admirèrent encore le magnifique glacier où l'Arveiron prend sa source, ainsi que la vallée de Chamouny, singulièrement entrecoupée de pièces de terres labourables et de prairies. Après avoir fait environ une lieue, ils quittèrent leurs mules, et firent route à pied : ils marchèrent encore une heure et demie, et ayant atteint la hutte des Blairs, qui est sur le Montanvert, et que Caelina n'y avait pas remarquée lors de son premier voyage sur ce glacier, ils s'y reposèrent pendant quelques minutes.

Ils descendirent ensuite au glacier, qu'ils côtoyèrent en prenant le chemin que suivent les gens qui cherchent le cristal. Ils arrivèrent, en moins d'une heure, à un passage très-dangereux, nommé les Ponts, qui est perpendiculairement élevé sur le roc, et bordé d'un précipice affreux. Une heure après ils se désaltèrent à une fontaine qui coule de la voûte et des côtes d'une grotte formée par la nature. Ce fut là qu'ils prirent leur premier repas.

Ils passèrent ensuite à travers des neiges, restes d'une avalanche du dernier hiver, et parvinrent sur la Moraine, nom qu'on donne à un amas de pierres et de terres que les glaciers rejettent des deux côtés, après les avoir reçues des montagnes les plus élevées. Les parties du glacier sur lesquelles ces pierres sont amoncelées, sont plus hautes et plus dures que toutes les autres. La terre, qui roule du haut des montagnes, s'y trouve placée avec tant de régularité et de symétrie, qu'il semble que ce soit l'ouvrage de l'art. Comme il y avait du danger à passer dessus, ils sondèrent bien les endroits sur lesquels ils marchèrent ; et en regardant de là la mer de glace qu'ils avaient au-dessous d'eux, elle leur sembla impraticable. Les fentes qui la coupaient de toutes les directions possibles, étaient innombrables, et formaient des précipices d'une profondeur immense, dont les bords semblaient devoir s'écrouler à tout moment. Ils s'embarquèrent alors sur la grande mer de glace, nommée Glaciers des Bois.

Caelina, jusqu'alors intrépide, ressentit néanmoins une vive émotion, lorsqu'elle se trouva au milieu de déserts affreux, où d'horribles précipices semblaient à chaque instant s'ouvrir sur ses pas. Les gouttes qui découlent des glaçons réunis sur le sommet des montagnes, frappées par les rayons du soleil, produisent une infinité de petits ruisseaux, qui offrent le coup-d'œil le plus curieux. Ces ruisseaux se creusent des lits, d'où ils se précipitent, par torrens, à travers les fentes du glacier, en faisant un bruit considérable. Ils viennent augmenter le bassin, formé par la fonte des surfaces intérieures, et percent ensuite une issue dans l'immense voûte de

glace de la vallée de Chamouny, d'où l'Arveiron prend sa source. Ces eaux sont agréables à boire, et très rafraîchissantes.

Quoiqu'au premier aspect on juge cette immense étendue de glace impraticable à tout animal, excepté aux Chamois et aux Marmottes, les troupeaux, pour aller chercher une chétive subsistance de l'autre côté, n'hésitent pas à la traverser. Les bergers les laissent errer en liberté dans ces lieux sauvages, et vont les visiter de tems en tems. Nos amis aperçurent, sur la glace, les vestiges d'un troupeau, et en virent effectivement un qui retournait. Un berger marchait en avant pour guider les Moutons, et son compagnon les suivait.

En poursuivant leur route, nos voyageurs entendirent tout-à-coup un bruit affreux : ils regardèrent autour d'eux, et virent que c'était un éclat de rocher qui s'était détaché d'une des plus hautes aiguilles, et qui bondissait de précipice en précipice, avec une telle rapidité, qu'avant de parvenir au fond, il était presque totalement réduit en poussière. Après une marche d'une heure encore, le spectacle le plus magnifique s'offrit à leurs yeux. Non, l'imagination ne peut concevoir rien de plus terrible, rien de plus imposant.

Les glaciers, qui les avaient jusqu'alors étonnés, devinrent plus merveilleux encore : la nature se faisait voir sous son aspect le plus terrible. Ils avaient devant les yeux une nappe de glace de vingt milles d'étendue, bornée de toutes parts par un glacier de neige, nommé le Tacul, dont le plan est circulaire, et qui conduit, en suivant la ligne droite, au pied même du Mont-Blanc. Ce glacier est environné de rochers de forme cônica, qui se terminent en pointes aiguës, comme les tours de nos anciens châteaux. A droite s'élève une chaîne de majestueuses montagnes à pic, dont les intervalles sont remplis par d'autres glaciers ; et le magnifique Mont-Blanc, qui porte, jusques dans les nues, sa tête blanchie, paraît commander à toutes les montagnes d'alentour. Sa hauteur est telle, qu'en le mesurant des yeux, les montagnes adjacentes, quoique très-hautes, ne paraissent plus être que des collines.

Nos amis continuèrent leur route, en traversant plusieurs moraines remplies de crystal ; puis, prenant un peu à droite, ils remontèrent la vallée de glace. A chaque instant la scène s'agrandissait ; elle devenait plus terrible et plus majestueuse. Ils arrivèrent bientôt au pied du mont nommé le Couvercle, après avoir parcouru sur la glace un espace de six mille. Là, ils sentirent combien il était difficile de quitter la glace : le commencement de la descente était très-dangereux ; un endroit où il fallait passer était sur-tout effrayant. Ils avaient sous les yeux un rocher immense, dont la surface était absolument unie, et au-dessous duquel on voyait un précipice profond, terminé par une large crevasse formée dans le glaçon qui semblait leur défendre d'avancer. Stéphany ne voulait pas que son épouse allât plus loin ; mais Coelina intrépide voulut franchir cet endroit presque inaccessible.

Un petit creux, qui se trouvait dans le milieu du rocher, ayant paru à nos amis suffisant pour y poser un seul pied, ils risquèrent ce passage redoutable, et se virent bientôt sur la terre ferme. Un de leurs guides allait en avant, tenant sa main étendue en cas qu'ils fissent un faux pas, tandis que l'autre leur indiquait les places où ils devaient poser les pieds. Le reste du chemin, quoiqu'il fût très-étroit, très-roide, et bordé, dans sa longueur, d'un précipice affreux, n'offrit plus à leur œil aguerrri l'apparence d'aucun danger. La scène qui les environnait était si imposante, qu'ils ne pensaient plus à leurs fatigues, ni à leurs craintes. En moins d'une demi-heure, ils parvinrent à une fontaine, près de laquelle ils s'assirent pour dîner. Il s'était écoulé cinq heures et demie depuis leur départ de Chamouny ; et, malgré les difficultés qui avaient retardé leur marche, et les haltes qu'ils avaient faites, ils avaient parcouru un espace de quinze milles, sans néanmoins qu'aucun d'eux, pas même Coelina, se plaignît d'être trop fatigué.

Les nuages, qui s'amoncelaient, les engagèrent à doubler le pas, pour arriver au sommet du Couvercle. De ce poste élevé, ils pouvaient voir ensemble trois vallées de glace ; le glacier de Zalèfre était à leur gauche, celui de

l'Escaut en face d'eux, et le Tackceba à leur droite. Toutes trois aboutissaient à l'immense glacier des Bois, qui se prolongeait sous leurs pieds, entouré, embelli par des milliers d'aiguilles raboteuses. Le silence profond qui règne dans ce lieu, n'est interrompu que par le bondissement des Chamois, et les cris des Marmotes, qui avertissent ainsi leurs compagnes de l'approche des hommes.

Après avoir pris quelques rafraîchissements, ils continuèrent de marcher pour gagner le sommet du Couvercle, rocher très-extraordinaire : il présente la forme d'un édifice grand, irrégulier et en ruines, placé sur le haut d'une montagne. Il est assez difficile de le gravir ; mais on ne court aucun danger. Ils en atteignirent la pointe au bout de trois quarts-d'heure, et grimperent ensuite sur un rocher suspendu au-dessus d'un précipice si profond, qu'ils n'osèrent y arrêter leurs regards. Ils furent surpris, dans cet endroit, par un orage qui, en rappelant à Cœlina celui qu'elle avait essuyé déjà sur le Montanvert, ajouta à la majesté et à l'horreur de la scène. Ils s'abritèrent sous un monceau de rocher, et ils entendirent gronder la foudre avec un mélange de plaisir et de terreur. La perspective qui se présentait à leurs yeux, sur le sommet du Couvercle, était la même que celle dont ils avaient joui au pied de cette montagne. Elle offrait néanmoins plus d'étendue, et les objets étaient mieux dessinés. Cette immensité de glaces paraissait comme une mer dont la surface était sillonnée, et environnée de rochers gigantesques : le tableau était terminé par le Mont-Blanc, l'Atlas du globe.

Quoique nos voyageurs fussent absolument enfermés par des neiges, des glaçons et des rochers stériles, où ils ne devaient pas s'attendre à trouver le moindre vestige de végétation, ils aperçurent cependant un rocher triangulaire revêtu de verdure et de plantes alpines, qui s'élevait, de même qu'une île fertile et solitaire, au milieu d'un océan sans bornes ; ce rocher est connu sous le nom de *Jardin*, et contraste admirablement avec la sécheresse des objets qui l'environnent. Quand on pense que l'empire incommensurable des eaux le dispute, dans cette partie, à la terre la plus solide ; quand on sait que ces montagnes de glace renferment les sources de tous les fleuves qui vont arroser l'Italie, la France et la plupart des autres empires de l'Europe, il faut s'agenouiller sur le sommet de ces glaciers, et admirer le créateur, dans les merveilles de la nature qui sont sorties de ses mains.

On a souvent observé sur les montagnes des Alpes, que la couleur du ciel paraissait d'un bleu plus foncé que lorsqu'on le voyait de la plaine ; et aujourd'hui cet effet paraît d'une manière bien plus frappante encore. On peut puiser dans cette remarque l'idée la plus grande de l'infinité de l'espace. La beauté du firmament paraît toujours plus parfaite en proportion de la hauteur d'où on la considère ; et une personne, accoutumée à fréquenter les Alpes, m'a assuré que, lorsqu'elle était sur les montagnes les plus élevées, elle voyait très-souvent les étoiles briller quand le soleil était à sa plus grande hauteur²³⁰.

Dans ce récit d'un voyage que Cœlina entreprend pour la deuxième fois vers le glacier Montanvert, « munie de tout ce qui est nécessaire » et accompagnée par des guides dans son exploration, le lecteur s'attend essentiellement à une description d'actions, basée sur les déplacements des personnages, où le narrateur énumère les différentes étapes du chemin. Grâce aux nombreux verbes d'action et à quelques expansions, constituées essentiellement par des relatives, le lecteur peut se former une idée du cadre où les personnages accomplissent leurs mouvements mais

²³⁰ *Ibid.*, t. VI, p. 263-274.

il n'y a pas de véritable description parce que dans un premier temps l'attention est centrée sur la manière dont les personnages explorent l'espace environnant.

La description des actions continue dans le troisième paragraphe mais avec un souci majeur de précision qui ne se limite pas aux seules mentions topographiques : ici le narrateur donne des informations de nature scientifique sur la conformation du glacier et, malgré l'allure objective du passage, il trouve le moyen de suggérer les impressions des voyageurs par l'emploi redoublé du verbe « sembler ». En particulier, retenons la comparaison entre un phénomène naturel et un « ouvrage de l'art » qui confirme une opinion déjà exprimée par le narrateur, à savoir que la perfection de la nature est en mesure de surpasser l'habileté artificielle de l'homme.

Les deux paragraphes suivants présentent d'abord une brève allusion au sentiment personnel de Coëlina (souvent exprimé à part), après une représentation des actions ou des lieux, dans des passages où les adjectifs associés aux éléments naturels sont souvent assez communs et banals. On a l'impression que le narrateur est plus intéressé par le dévoilement progressif d'une série de notions géographiques que par l'expression des impressions vécues par la protagoniste : il vise sans doute un but informatif et didactique (faire connaître au lecteur des réalités inconnues et provoquer son émerveillement) sans pourtant réaliser une description étendue et complète (si nous la considérons selon une optique scientifique). Le narrateur n'arrive pas à conjuguer la précision de la description du paysage (qui n'est pas une simple toile de fond vu la place considérable qu'il occupe dans l'histoire) et les sentiments de celle qui vit l'expérience de ce paysage.

À travers la description d'un paysage en mouvement, le narrateur rapporte un phénomène caractéristique du cadre naturel, le regard étant invité à suivre le parcours de petits ruisseaux qui se forment sur les sommets des montagnes pour arriver à la source du fleuve Arveiron. Le ton est neutre et la seule note qui trahit un jugement de valeur dans cette description tout à fait objective est l'aspect « curieux » de ce « coup-d'œil » qui frappe parce qu'il offre une vue singulière et nouvelle.

Après l'observation d'une autre scène servant à caractériser le paysage, à savoir le passage d'un troupeau guidé par un berger et la mention des types d'animaux, les voyageurs assistent à la scène bien plus violente d'un morceau de rocher qui se détache de la montagne, en contraste évident avec l'harmonie de la vie animale qu'ils viennent de rencontrer. La transition entre des aspects du cadre de montagne inspirant des sensations paisibles comme les ruisseaux ou les troupeaux, et d'autres plus effrayants, est sans doute un moyen de donner une image globale et exhaustive de la montagne sans toutefois réellement décrire le paysage, mais c'est aussi une façon d'anticiper la vue d'objets sublimes et d'un vaste panorama qui va fortement émouvoir les voyageurs et qui est censé provoquer une réaction semblable de la part du lecteur.

La première véritable description contenue dans ce long passage est précédée et introduite par des affirmations sur l'aspect « terrible » (cet adjectif est employé deux fois et à l'intérieur d'une structure superlative qui en accroît l'intensité) et en même temps « magnifique » et « merveilleux » des glaciers. Le but est d'insister sur l'impossibilité de concevoir un spectacle plus grandiose, pour mettre en évidence ses caractéristiques mais aussi pour souligner que cette réalité va au-delà de l'imagination. La description, exacte et objective, donne des informations précises sur les dimensions et sur les formes tout en ayant recours à des procédés usuels comme la comparaison avec l'architecture et la personnification du Mont-Blanc. L'esprit d'observation qui anime cette description rend compte de la différence de hauteur entre cette montagne et les autres, selon une sorte de relativisme perceptif, tel que le traduisait déjà le changement de perspective par rapport à une partie ou à un élément du paysage selon la distance ou la hauteur.

La partie successive concernant la remontée de la vallée de glace, l'arrivée au mont Couvercle et le commencement de la descente, ne se distingue pas de l'allure générale du texte. En effet, les phrases plus proprement descriptives sont intercalées dans le discours qui rend compte de tous les mouvements accomplis par les personnages : il ne s'agit pas de la description d'un paysage mais du récit d'une randonnée contenant quelques détails sur le contexte, nécessaires pour expliquer comment les personnages se déplacent. C'est à travers ces déplacements que le lecteur prend connaissance des différents éléments naturels qui les entourent. La perception de l'espace environnant se réalise en mouvement, se prolonge dans le temps et s'intensifie, car «à chaque instant la scène s'agrandissait ». Le narrateur veut surtout mettre l'accent sur l'aspect sublime d'un lieu dont toutes les parties transmettent une impression de grandeur effrayante et de danger, et montrent le visage d'une nature hostile aux personnages, laquelle semble « leur défendre d'avancer ». En mettant en évidence la difficulté de traverser ces lieux, l'intrépidité des personnages, mais surtout le caractère tour à tour « imposant » ou « affreux » de tout ce qu'ils voient, le narrateur montre son incapacité à adopter une adjectivation qui puisse décrire efficacement la nouveauté du décor qu'il choisit de représenter. Le lexique reste emprisonné par les usages conventionnels qui obligent l'écrivain à la reproduction de formules fixes.

L'auteur reprend les mêmes procédés, comme dans la description d'un panorama comprenant les trois vallées de glace, à peine nommées de façon sommaire mais selon un ordonnancement exact : en se servant des organisateurs spatiaux le narrateur précise le point de départ de l'observation (« de ce poste élevé ») et il situe tous les éléments observés, toujours en prenant les personnages comme point de référence pour la localisation. L'hyperbole « des milliers d'aiguilles » est, en revanche, un procédé habituel qui va dans la direction contraire à l'exactitude de la localisation et qui a plutôt la fonction de transmettre une sensation d'immensité et d'infini

qu'on ne saurait traduire autrement, faute d'un langage apte à rendre la disproportion de la réalité et des sentiments qu'elle suscite. Une note sonore complète le cadre par la référence à la présence des animaux que le narrateur ne manque jamais de nommer.

La description du parcours se poursuit avec l'escalade qui amène les personnages au sommet du Couvercle et la seule phrase qui le caractérise est fondée sur la comparaison banale entre un élément naturel et un élément architectural. Le narrateur utilise toujours les mêmes termes pour qualifier le décor : le précipice est « profond » et la scène frappe par sa « majesté » et par son « horreur », que l'orage contribue à intensifier. Le sentiment du sublime qui saisit les spectateurs est évident dans le « mélange de plaisir et de terreur » engendré par la foudre qui secoue leurs émotions, ce qui n'empêche pas les personnages de faire aussi des considérations plus rationnelles : ils remarquent une différence de perspective donnée par l'altitude, car le paysage semble plus vaste et « les objets mieux dessinés ». Vu ces conditions favorables à l'observation, on s'attendrait à lire une description plus détaillée : en fait, le narrateur se limite à une comparaison, d'ailleurs assez fréquente dans ce roman, qui établit un parallèle entre l'étendue des glaces et la mer, en utilisant un champ sémantique qui revient peu après quand un rocher est comparé à « une île fertile et solitaire, au milieu d'un océan sans bornes ». On remarque aussi la double référence à la peinture (à côté du terme « tableau », toujours employé pour désigner un paysage, l'adjectif « dessinés » appartient au même champ sémantique) et le recours à la mythologie par la figure d'Atlas en fonction d'apposition du Mont-Blanc qui se trouve, ainsi, personnifié.

L'attention des promeneurs est ensuite capturée par le contraste entre la « sécheresse » de l'espace environnant et un rocher « revêtu de verdure et de plantes alpines », qui témoigne d'une façon de sentir commune aux romanciers de cette époque caractérisée par une recherche constante de la nature animée, fertile, maîtrisée ou maîtrisable même au sein d'un environnement sauvage et indomptable. Ce rocher, qui par son nom ramène aussi la vie dans un lieu désertique et renvoie encore une fois au modèle paysager du jardin, crée un coin de nature plus agréable et plus proche de l'homme et semble symboliquement anticiper le cadre sur lequel va se clore le roman, c'est-à-dire un lieu champêtre, image de la paix retrouvée. Le passage se termine par le motif fréquent du remerciement à Dieu pour la création de beautés naturelles incommensurables. Le narrateur semble alors inviter notre regard à se tourner vers le ciel et une observation apparemment objective sur la couleur du ciel et sur la différente perception qu'on en a selon le point d'observation est l'occasion d'une digression sur l'infinité et la beauté parfaite du firmament, qui n'est pas dépourvue d'une pensée latente sur la divinité.

Dans cette partie du roman, la description ne se présente jamais comme un morceau de texte facilement détachable, car elle est intégrée à la narration. Nous pouvons cependant considérer ces

pages comme un seul long passage à dominante descriptive, qu'il s'agisse de représentation du cadre ou des actions qui s'y déroulent. C'est essentiellement le récit d'un voyage, raconté de façon plutôt objective, avec des appréciations ou des réactions de la part des personnages tellement générales qu'elle semblent venir de l'auteur, se faisant le porte-parole des sensations que tout le monde pourrait partager face à un spectacle naturel : affirmer qu'un rocher, un précipice, un glacier a un aspect imposant, terrible, affreux, majestueux signifie se tenir à l'intérieur d'un répertoire d'expressions habituellement employées à propos de la montagne, jouer sur un registre lexical et émotif consolidé que le lecteur s'attend à lire. De plus, le fait d'intégrer les notes éparses sur le paysage à la narration est une façon de donner une idée du contexte sans être obligé de le mettre au centre d'une représentation qui demanderait une description plus détaillée. Pour ces raisons, nous estimons que ce roman est le plus significatif parmi tous ceux qui, à la même époque, mettent en scène un décor de montagne, non seulement par l'étendue de ses représentations mais surtout par l'imbrication de modalités descriptives antithétiques, objectives et conventionnelles, et par l'alternance entre des motifs ou des images ordinaires et l'expression d'un goût sincère pour les spectacles de la haute montagne.

Notre parcours s'arrêtera sur la contemplation de deux vues panoramiques que le juriconsulte et homme de lettres dauphinois Berriat Saint-Prix, à demi-inconnu aujourd'hui, a données de son pays d'origine dans une œuvre publiée en 1801 intitulée *L'Amour et la philosophie*. En dépit de la fadeur d'un style tissu d'épithètes banales et trop lié à la langue de la poésie descriptive classique, les paysages peints dans ce roman méritent de retenir l'attention du lecteur pour l'impression de réalisme qui en découle et pour le souci de précision dans la désignation des lieux dont l'auteur avait certainement une connaissance directe, non filtrée par la lecture des relations de voyage dans les Alpes, comme c'était le cas de l'auteur parisien de *Caelina* :

A l'aube du jour, il gravissait une des montagnes voisines en méditant son ouvrage. Il s'arrêtoit par intervalles, pour consigner sur ses tablettes les idées qui lui survenoient, et dont l'exercice ou le silence des forêts sembloit faciliter le développement. Souvent, sans s'en apercevoir, il arrivoit jusques sur les cimes les plus élevées des branches secondaires des Alpes. Là, il se livroit avec ravissement, à la contemplation du spectacle sublime qui s'offroit à ses yeux.

On découvre du mont de Brion, sur le penchant duquel est situé le château de Rossières, une de ces perspectives étonnantes qui semblent réservées exclusivement aux domaines des Alpes. Lorsque le spectateur est tourné vers le nord, il aperçoit sous ses pieds, d'un côté, les plaines fertiles de Vif et de Fontanieux, dont les arbres disposés naturellement en demi-sphère, ressemblent, à cette hauteur, à des orangers parsemés dans de grands et magnifiques jardins anglais. D'un autre côté, la plaine que parcourt le torrent fougueux du Drac, figure, avec ses cailloux blancs, un vaste lit d'argent, garni çà et là de ramifications de cristal. Les collines

élevées qui séparent ces deux plaines paroissent à peine comme de petits monticules artificiels d'un tableau en relief.

Plus loin, les plateaux riants de Champagnier, Brié, Herbeys, Jarrie, Uriage, parsemés d'une infinité de maisons de plaisance, ressemblent aux champs qui environnent les grandes capitales. La vue est ensuite arrêtée par une partie de la seconde chaîne des Alpes, dans laquelle on distingue trois régions dont la moins élevée est formée de collines cultivées jusques à leur sommet. Les diverses couleurs des fonds, suivant qu'ils sont semés ou labourés, ou couverts des moissons argentines du blé de Barbarie, présentent à l'œil le tapis le plus riche et le plus varié qu'un élève de le Notre eût pu prendre pour modèle... La seconde région offre des forêts touffues de sapins dont le vert sombre et noir, contraste avec les côteaux inférieurs. Enfin la troisième et dernière frappe, étonne la vue par une foule prodigieuse de pics, disposés irrégulièrement sur tout l'étendue de la chaîne. Les flancs méridionaux de ces pics sont nus et arides, la grande raréfaction de l'atmosphère, à cette hauteur, ne leur permettant de produire aucuns corps organisés. Leurs revers, moins exposés à l'action de l'astre de la nature, sont couverts de glaciers dangereux ou de neiges qui ne se fondent jamais... Leurs crêtes se perdent presque toujours dans les nues, ou semblent pendant les nuits pures de l'hiver et de la canicule, s'élançant dans la voûte éthérée pour en disputer la possession aux astres brillants qui la décorent.

Cette chaîne se prolonge, en fuyant, sur une étendue de 15 à 20 lieues, depuis les derrières de la Mure, jusqu'à ceux de la Tarentaise, et jusqu'aux montagnes du district de Cluse en Savoie.

Si l'on détourne un peu la vue sur la gauche, on aperçoit l'embouchure de la Gresse dans le Drac qui, après avoir passé sous la voûte élégante et majestueuse du pont de Claix borne la plaine de Grenoble et va se précipiter dans l'Isère. Celle-ci s'avance lentement du fond de la Savoie en serpentant dans le berceau, peut-être unique au monde, du val de Graisivaudan. En face, la ville de Grenoble, à une distance de plus de neuf mille toises, réfléchit les rayons du soleil aux yeux de l'observateur, étonné de distinguer parfaitement tous ses clochers et ses grands édifices, ainsi que les plus petites maisons de plaisance dont ses environs sont semés... Plus haut les pics agrestes et détachés des monts Rachat, Néron, St-Eynard, grand et petit Son, dent de Crolle... forment un contraste frappant avec la chaîne opposée où ils sont presque unis. Enfin la perspective est fermée par les montagnes des Boges en Savoie, qui vont rejoindre celles de Cluse, et sont surmontées par le grand St-Bernard et par son pic célèbre, le Mont-Blanc, la plus haute des montagnes de l'ancien monde.

Toutes les cimes voisines telles que celles de Bémont, de la Moucherolle, de l'Arc, procurent des perspectives aussi riches et aussi variées. Charles préféroit celle de Brion, dont en partant de Rossières, on atteint la cime en deux heures, et accoutumé à gravir les hauteurs, il lui falloit bien moins de temps²³¹.

Avant le début de ce passage le narrateur avait brièvement présenté le château où se trouve le protagoniste, tout en indiquant la perspective dont l'on pouvait jouir depuis la terrasse, fournissant ainsi une information approximative sur sa localisation : il était possible en effet de voir « d'un côté Grenoble, et de l'autre, le bourg de Vif, situé à un quart de lieue en ligne directe ». Les lignes introductives du passage cité ont en revanche la fonction de justifier le choix du point d'observation du panorama par une motivation étroitement liée au protagoniste qui aime se promener et s'égarer dans la nature environnante. Le narrateur peut donc esquisser le portrait d'un

²³¹ Berriat de Saint-Prix, *op. cit.*, t. I, p. 32-36.

personnage qui figure comme un philosophe et un écrivain, absorbé dans ses pensées et dans la composition de son ouvrage et parcourant la nature presque inconsciemment, un peu au hasard, afin de favoriser sa méditation solitaire. C'est ainsi, involontairement distrait par ses réflexions, qu'il parvient au sommet des montagnes, où il s'arrête et abandonne temporairement sa rêverie, pour contempler un spectacle qu'il perçoit comme « sublime ».

Si l'attitude du protagoniste pourrait présager une description subjective, nous constatons toutefois que la description adopte un ton principalement objectif, exception faite des rares endroits du texte où apparaît un lexique stéréotypé et répétitif pour traduire la réaction d'admiration suscitée par ce paysage. L'auteur utilise des verbes de perception à la forme impersonnelle, soit avec le pronom « on », soit avec une troisième personne identifiée avec un spectateur générique. En certains endroits c'est l'organe de la vue (« la vue est ensuite arrêtée », « si l'on détourne un peu la vue ») qui est isolé comme si c'était une entité indépendante, seule ou principale responsable de l'observation. D'autres verbes comme « paroissent » et « ressemblent », attribués aux objets observés, servent également à exprimer une impression de façon détachée, à la neutraliser et à prendre les distances avec elle. Ces procédures de mise à distance sont rendues possibles par la narration à la troisième personne qui permet d'imprimer au texte un ton objectif, bien que la perception de ce paysage soit attribuée à un personnage, réduit ainsi au rôle d'instrument ou de véhicule de la vision où ce qui prime est le paysage observé.

À côté d'une modalité descriptive qui vise à la fidélité de la représentation et à l'exactitude des renseignements spatiaux (nous remarquons en effet plusieurs organisateurs de l'espace et du discours, de nombreux toponymes et l'indication des points cardinaux) persistent d'autres procédés plus traditionnels : l'adjectivation banale traduisant l'admiration (« une de ces perspectives étonnantes » ; « la dernière frappe, étonne la vue ») ou fournissant une connotation stéréotypée des éléments (« plaines fertiles » ; « grands et magnifiques jardins anglais » ; « plateaux riants », « forêts touffues » ; « glaciers dangereux ou de neiges qui ne se fondent jamais » ; « voûte élégante et majestueuse » ; « forment un contraste frappant »), la pauvreté des notes de couleur, très limitées ou conventionnelles (« cailloux blancs » ; « vaste lit d'argent » ; « ramifications de cristal » ; « les diverses couleurs des fonds » ; « moissons argentines » ; « vert sombre et noir »), la généralité de certaines expressions visant à décrire la disposition des éléments (répétition de « parsemés », « garni ça et là », « disposés irrégulièrement »), l'hyperbole (« une infinité de maisons de plaisance » ; « une foule prodigieuse »), les superlatifs (« présentent à l'œil le tapis le plus riche et le plus varié »), la périphrase (« l'astre de la nature »), enfin la personnification des éléments naturels engageant une lutte, souvent pour rejoindre le plus haut degré de la beauté ou pour atteindre comme ici le point le plus élevé (les crêtes des montagnes sont tellement hautes qu'elles

semblent s'élancer dans la « voûte éthérée pour en disputer la possession aux astres brillants qui la décorent »).

La description commence par une phrase introductive dont le but est de mieux situer le point d'observation et de susciter l'intérêt du lecteur en soulignant l'unicité et l'exceptionnalité du tableau que le narrateur va déployer devant ses yeux (car la perspective qui s'offre aux yeux du personnage semble être parmi celles qui sont « réservées exclusivement aux domaines des Alpes »). Après avoir spécifié le point cardinal vers lequel se dirige le regard, le descripteur passe en revue différentes perspectives selon un mouvement d'abord latéral (« d'un côté...d'un autre côté ») et qui se déplace ensuite du plus proche au plus lointain (« plus loin...la vue est ensuite arrêtée »). Outre la présence des organisateurs spatiaux, on constate également l'abondance des toponymes et l'emploi d'un terme géométrique pour indiquer avec précision la disposition des arbres (« en demi-sphère »).

L'aspect le plus remarquable de ce passage est cependant le recours à trois comparaisons ayant le même effet : celui de restreindre les espaces contemplés en les confrontant avec des espaces plus réduits et circonscrits et qui se réfèrent à des réalités connues ou plus familières pour le lecteur. Le but est sans doute de rapprocher ce dernier d'un type de perspective très vaste (celle dont l'on jouit en haute montagne), qui peut susciter de la méfiance ou être difficile à imaginer de la part de ceux qui n'en ont jamais fait expérience : les plaines ressemblent alors « à des orangers parsemés dans de grands et magnifiques jardins anglais », les collines élevées deviennent de « petits monticules artificiels d'un tableau en relief », enfin les plateaux sont réduits, par comparaison, « aux champs qui environnent les grandes capitales ». Tous les seconds termes de comparaison se réfèrent à des typologies spatiales facilement reconnaissables et appréciables et il faut retenir le fait que, dans deux cas sur trois, il y a une allusion à l'art, à un modèle esthétique représenté par les jardins ou par les tableaux. Ce référent artistique reviendra encore dans la description, en témoignage d'une représentation écrite du paysage qui est en grande partie redevable au modèle pictural et qui recherche encore les limites rassurantes d'une nature domestiquée.

La seconde perspective qui nous est présentée concerne « une partie de la seconde chaîne des Alpes » et cette fois le regard semble aller de la région « la moins élevée » à la plus élevée, en suivant un mouvement du bas vers le haut. L'attention s'arrête en particulier sur la végétation, bien que les seules indications précises concernent le « blé de Barbarie » et les « forêts touffues de sapins » (une notation d'ailleurs inessentielle puisqu'elle nomme un élément typique du paysage de montagne). Signalons une tentative de fixer les contrastes chromatiques qui restent cependant dans le vague : quels sont les « diverses couleurs des fonds »? quelle est la teinte des « côteaux inférieurs » avec lesquels contraste le « vert sombre et noir » des sapins ? Le détail le plus

remarquable de cette deuxième partie est l'éloge que le descripteur fait de la variété chromatique, en la jugeant digne de fournir un modèle naturel à l'art, plus précisément à « un élève de le Nôtre ».

La référence artistique permet encore une fois de pallier l'absence de détermination des couleurs en mettant l'accent sur leur qualité qui les rendrait aptes à être transposées et reproduites dans un contexte de nature aménagée. La critique implicite à la monotonie et à l'uniformité du jardin classique à la française et son apparition dans le contexte descriptif concernant un tout autre type de réalité naturelle montre qu'il existe une polémique allant bien au-delà de l'art d'aménagement des jardins : ces sont deux esthétiques opposées qui engagent une lutte d'où émerge une innovation radicale du goût en matière paysagère, qu'il s'agisse du jardin ou, sur une plus vaste échelle, de la montagne. Ensuite la focalisation du regard se restreint et l'attention se concentre sur la dernière des trois parties précédemment représentées, celles des pics, décrits tout autour, d'un côté et de l'autre et enfin dans leur sommité. À part la définition de ces pics comme « nus et arides », pour la mention d'une donnée climatique (la raréfaction de l'atmosphère) et des glaciers et des neiges qui les couvrent d'un côté, la caractérisation est plutôt vague et parvient à transmettre une idée d'évanescence, de confusion entre l'élément terrestre et l'élément aérien, surtout quand le narrateur dit que les crêtes des montagnes deviennent invisibles, parce qu'elles « se perdent presque toujours dans les nues » ou s'élancent vers les profondeurs du ciel.

Après une notation très précise sur l'extension de la chaîne de montagne et sur ses coordonnées géographiques, le narrateur nous présente la dernière partie du tableau, toujours en donnant des indications spatiales qui dirigent la vision et des détails sur les distances et en utilisant plusieurs toponymes pour aider le lecteur dans la localisation du panorama décrit. Le mouvement du regard va du bas vers le haut, de la plaine aux monts, jusqu'à se poser sur le point le plus élevé, le Mont-Blanc, simplement défini comme « la plus haute des montagnes de l'ancien monde », sans que ce dernier élément soit effectivement décrit. On pourrait dire que l'importance de ce mont au niveau géographique, sa grandeur imposante et sa position non négligeable à l'intérieur du panorama qui le comprend sont contrebalancés par une étrange absence de description à l'intérieur d'un texte qui semble pourtant viser un certain degré d'exactitude dans la reproduction de la réalité observée. En fait ce souci ne se manifeste que dans le dénombrement des toponymes qui, nommés en série, confèrent au discours l'allure du réalisme et attestent les connaissances géographiques du narrateur mais ne suffisent pas à créer une vraie description et finissent par composer une liste de noms qui reste d'ailleurs en suspens. Cette liste nous intéresse uniquement pour le contraste que l'ensemble de monts cités produit avec une autre chaîne, mais elle ne nous fait pas comprendre en quoi consiste exactement cette opposition.

La mention finale des perspectives « aussi riches et aussi variées » qu'offrent les autres cimes alpestres justifie la description, précise et détaillée mais sélective, donc potentiellement non exhaustive. Le narrateur explique cependant cette limitation par une préférence du personnage qui semble avoir l'habitude d'escalader le mont Brion, lui offrant la perspective décrite. Le narrateur nous a livré ici une description qui semble insérée comme un morceau détaché dans le texte, avec lequel elle n'a d'autre lien que de créer un prétexte narratif (la montée du personnage sur les hauteurs) utile à introduire le passage. Les réactions émotives ne sont exprimées que sous une forme conventionnelle, par des expressions et des termes figés sans rapport avec les réactions personnelles de l'individu qui est l'observateur principal de ce paysage. Par la manière dont cette description s'insère dans le texte et par son extension (faiblement justifiable par l'histoire, si ce n'est pour mettre en relief un aspect du caractère du protagoniste, qui aime parcourir ces lieux et en tirer inspiration pour son ouvrage), on est tenté d'affirmer qu'elle a une valeur de gratuité étrangère au texte et que sa présence pourrait répondre à un désir de l'auteur d'étaler ses connaissances pour offrir un modèle et un exemple à suivre pour d'autres représentations. Nous avons déjà vu que les commentaires contenus dans une note en bas de page confirmeraient cette volonté de rivaliser avec les peintres et les auteurs des voyages pittoresques²³².

Le second extrait tiré du roman de Berriat Saint-Prix est précédé par une invocation que le protagoniste adresse aux paysages inventés par les poètes et par les romanciers ou embellis par les peintres, dont le modèle de référence est Claude Lorrain, nommé à côté de Carrache :

Paradis enchanteurs, créés par l'imagination brillante des poètes, séjours délicieux que l'ame sensible des romanciers inventa pour leurs héros ; paysages séduisants, embellis par la riche et riante fécondité du génie des Lorrains et des Carraches : disparaissez !...La nature qu'ils oublièrent trop souvent, en vous donnant une existence immortelle, vient de s'offrir à mes yeux dans toute sa pompe...vous n'êtes plus !...

En vain, habitués à la beauté simple de ses tableaux ordinaires, et dédaignant de rechercher ceux où elle déploie toute la richesse de sa puissance, voulurent-ils l'orne ou la surpasser ! Leurs efforts n'ont abouti qu'à produire des colosses grotesques, dans lesquels les esprits, un moment étonnés par leur exagération, n'ont bientôt reconnu que les écarts ridicules d'une imagination désordonnée²³³ !

Bien que l'on reconnaisse « la riche et riante fécondité du génie » de ces artistes, ils sont placés dans le même groupe de ceux qui ont altéré la nature en essayant de « l'orne » ou de « la surpasser », réalisant ainsi des reproductions déformées, des « colosses grotesques » que le narrateur juge trop éloignés de la vraie richesse naturelle. Il veut presque effacer ces produits différents de la vraie nature qu'il a pu observer dans la réalité et qui s'est offerte à lui « dans toute

²³² Voir la note 199 de ce chapitre.

²³³ Berriat de Saint-Prix, *op. cit.*, t. III, p. 227.

sa pompe » : malgré la reconnaissance d'un modèle littéraire et surtout pictural, le narrateur en déclare l'artificialité et affirme la supériorité de la nature sur l'art. Cette critique des paysages fictifs vise en fait à mieux faire ressortir par contraste la beauté du paysage que le narrateur s'apprête à décrire, c'est-à-dire le lieu qui lui aurait permis de connaître la nature dans sa toute sa vérité et magnificence :

Au pied de la chaîne des Alpes qui borne à droite la vallée de Graisivodan, règne un large plateau de vignobles parsemés de maisons de plaisance. Tantôt il se prolonge par une pente douce jusqu'aux bords de l'Isère qui, se promène, en serpentant, dans le fond de la vallée ; tantôt il se termine par de petites collines coupées à pic sur la rivière ou sur les riantes prairies qui en bordent les innombrables sinuosités. Le château des Èmes décore l'extrémité méridionale d'une de ces collines qui porte son nom, et forme un angle saillant dans la vallée, à sept mille de Grenoble. L'architecture italienne n'a point étalé sa magnificence dans la construction du bâtiment, ni les disciples de Le Nôtre montré leur goût dans la distribution des jardins. La commodité et l'utilité l'ont emporté dans un séjour assez richement doté par la vue ravissante de la vallée et des cimes escarpées qui la menacent de toutes parts.

En face, les montagnes de Sassenage, de Vif et du Drac bornent l'horizon par des pics dont les sommités coupent la voûte azurée dans des directions tantôt transversales, tantôt perpendiculaires, offrant des fuites de perspectives dont les lointains se dérobent à l'œil étonné. La main audacieuse de l'homme y a porté la culture jusqu'après du firmament : elle n'a respecté que les roches arides réservées au sapin jaloux de leur empire.

Dans le bas on découvre à l'extrémité la plus large de la vallée, un jardin immense, paré par le seul génie de la nature, que cherche en vain à copier la mesquine et étroite manie des Anglois. Les vergers, les prairies, les terres à chanvre, à maïs, à froment, à blé de Barbarie, s'y mêlent aux treillages, aux bosquets épais des bords de la rivière, et ressemblent à un échiquier irrégulier dont toutes les cases sont de couleurs diverses et presque toujours tranchantes les unes à l'égard des autres²³⁴.

Le château représente le point focal de cette description, car c'est à partir de ce point de vue que le narrateur décrira ce qui se trouve « en face » et « dans le bas », mais pour mieux le situer il adopte une technique de restriction du champ visuel : tout d'abord il localise et décrit le « large plateaux » où se trouve le château, ensuite il identifie l'endroit exact de ce dernier, situé, non au centre du tableau, mais à l'extrémité d'une des collines. L'expression de lieu qui marque le début de la description est isolée dans sa précision, au moins dans la partie initiale de la description, où la répétition de « tantôt », un terme comme « parsemés » ou l'hyperbole « innombrables sinuosités » maintiennent dans le vague la localisation et la disposition des éléments qui composent ce paysage sans consentir une véritable identification avec un référent déterminé, exception faite pour le toponyme du fleuve ancrant le décor dans la réalité. Certains termes appartiennent à un lexique conventionnel, figé par la tradition : le plateau « règne » tandis que le fleuve « se promène, en

²³⁴ *Ibid.*, t. III, p. 228-230.

serpentant », la pente est « douce » et les prairies sont « riantes ». Dans le passage suivant concernant le château le narrateur combine encore des précisions spatiales (« l'extrémité méridionale », « forme un angle saillant », « à sept milles de Grenoble ») avec un lexique traditionnel (« décore », « ravissante »).

Le narrateur glisse brièvement sur l'aspect extérieur du château pour décrire la vue dont l'on jouit de ce point mais il crée une continuité entre les deux passages, en mettant en évidence le point de force de cet édifice : non son architecture ou ses jardins (d'où le goût classique de Le Nôtre est exclus, une note qui crée, avec les autres précédemment analysées, un réseau de références artistiques, un discours culturel qui parcourt l'œuvre et se fait témoignage de la pensée esthétique de son auteur) mais la perspective qu'il offre sur le territoire environnant, décrit par la suite. Cette perspective n'est pas représentée à partir d'un regard global mais selon une vision sélective, mettant en évidence dans le paysage un contraste entre la nature libre et l'intervention humaine, jugée comme inappropriée et envahissante. La main de l'homme est en effet « audacieuse », elle manque de respect et la culture a trouvé une limite infranchissable seulement dans la nature la plus sauvage, celle des « roches arides », qui avec leurs sapins marquent une frontière entre le monde humain, qui reste en bas (malgré la tentative de porter la culture « jusqu'auprès du firmament ») et l'empire de la nature.

On remarque également un « jardin immense » qui est en fait en ensemble de types différents de végétation, dénombrés dans une petite liste, et qui est donc caractérisé par sa variété, au point qu'il ressemble à « un échiquier irrégulier ». Mais l'aspect le plus saillant de ce passage est l'origine tout à fait naturelle, spontanée, de cette énorme richesse et de cette profusion, création du « seul génie de la nature ». Si le château avait été loué pour ne pas avoir obéi aux principes classiques dans la disposition des jardins, cette vaste portion de terrain est également appréciée pour sa naturalité, éloignée de l'artificialité du nouveau goût, de la « mesquine et étroite manie des Anglois ». Bref, les deux grands modèles dans l'art de jardin sont ici rejetés en tant que distorsion de la nature, ce qui revient à proclamer la supériorité de celle-ci sur l'art. Une autre référence à l'art, en particulier à la peinture, se trouve dans l'observation des « fuites de perspectives », dénotant un regard qui voit à travers un filtre culturel. Malgré cette influence visuelle, la description est conduite de façon impersonnelle et on ne relève qu'un seul verbe de perception (« on découvre »). Comme dans le passage précédent nous constatons le recours aux précisions spatiales à côté d'un lexique conventionnel et l'emploi des toponymes pour aider le lecteur dans l'identification des lieux.

11. Conclusion

Si nous devons résumer les analyses de ce chapitre, nous dirions qu'elles ressemblent à une mosaïque où les multiples aspects stylistiques et de contenu des descriptions et les plus petits détails sont les tesselles qui composent un grand tableau nous restituant l'image de la montagne dans la culture d'une époque, et son reflet dans les œuvres des romanciers. Au terme de ce parcours d'étude nous essayerons de récapituler les observations faites tout au long de notre itinéraire et de renouer les fils qui unissent les textes selon des schémas représentatifs récurrents.

Le premier critère que nous devons prendre en considération concerne la fréquence des descriptions dans le corpus et leur importance quantitative à l'intérieur de chaque roman. Les séquences descriptives qui se démarquent par rapport aux séquences narratives et qui occupent une portion de texte avec une extension supérieure à la page²³⁵ ou qui se prolonge parfois sur plusieurs pages sont peu nombreuses et constituent des cas presque isolés. On les trouve principalement dans *Coelina*, *Saint-Alme*, *Le Chalet des Hautes-Alpes*, *Les Deux Solitaires des Alpes* et *L'Amour et la philosophie* : chacun de ces romans (faite exception pour celui de Ducray-Duminil) ne présente qu'un seul exemple de ce type de séquence. Dans tous les autres cas, les passages descriptifs sont beaucoup plus brefs, de l'ordre de quelques lignes, et ils sont fragmentés, intercalés de façon éparse avec le récit. Dans d'autres cas encore ils ne constituent pas de véritables séquences parce qu'ils sont réduits à des phrases ou à des éléments de phrases ayant la fonction de caractériser le paysage. Très souvent la nature est aussi l'objet de réflexions, de conversations entre les personnages et d'épanchements lyriques sans que cela ne se traduise par la description d'un paysage observé.

Les titres des romans sont parfois trompeurs car ils évoquent un cadre de montagne sans donner suite aux attentes qu'ils déterminent : ce facteur et la faible présence de la description par rapport à la totalité de l'œuvre (ayant une longueur variable entre deux et six volumes comme dans le cas de *Caelina*) nous induisent à penser que les romanciers visent avant tout à exploiter un thème à la mode pour captiver l'intérêt des lecteurs. Dans la plupart des cas, le souci des écrivains n'est pas de donner forme au décor : celui-ci reste en effet toile de fond indistincte et plate d'une scène où ce qui compte est l'action et le déroulement d'une histoire. En ce qui concerne la fonction des descriptions et la typologie à laquelle elles appartiennent, nous constatons que, dans certains cas, les écrivains se servent encore de la modalité ornementale²³⁶ : l'illusion représentative ou l'expression

²³⁵ Cette mesure se réfère aux caractéristiques typographiques et d'impression des œuvres qui ont été consultées dans leurs éditions originales ou dans des éditions légèrement postérieures.

²³⁶ Voir par exemple les passages cités au début de ce chapitre : le roman *Caelina* nous offre des exemples de *locus horribilis* dans le tome troisième à la page 25 et suivantes. D'autres exemples de description ornementale et de relation stéréotypée entre des images figées et des sentiments de terreur sont fournis par Blanchard dans *Félix et Pauline, ou Le Tombeau au pied du mont Jura* (t. I, p. 1-2-3), par Léonard dans les *Lettres de Sainville et de Sophie* (p. 127-128) ou par Grivel dans son roman intitulé *L'Île inconnue, ou mémoires du Chevalier de Gastines* (t. I, p. 122-123). En réalité, la présence des *topoi* est une caractéristique que tous les romans du corpus ont en commun.

d'un point de vue personnel sont tout à fait négligées en faveur d'une reprise des *topoi* anciens, et du *locus horribilis* en particulier. Ceux-ci permettent de décrire un paysage suivant des constantes qui le détachent du contexte et figent toute connexion entre espace perçu et sujet percevant, ceci plus dans un rapport de conformité ou de convenance que de ressemblance ou d'analogie, la description expressive étant d'ailleurs absente. En effet, même dans les romans où le protagoniste qui vit l'expérience du paysage est un personnage que nous qualifions de « préromantique » (c'est-à-dire un type werthérien, solitaire, pensif, téméraire et avide d'émotions, cherchant dans la nature un milieu conforme à son penchant mélancolique et propice à ses méditations vagabondes) la nature n'est pas représentée de manière à refléter des sentiments qui, au niveau textuel, sont principalement exprimés en dehors des séquences descriptives. L'expression des sentiments peut entrer dans la description mais elle passe à travers le filtre d'un style (que nous commenterons ci-dessous) qui tend à conformer toute manifestation de subjectivité à un répertoire restreint et invariable de réactions émotives.

La tendance générale que nous avons observée est le mélange entre la typologie de la description ornementale et d'autres modalités à l'intérieur du même passage : l'héritage rhétorique, visible surtout sur les plans stylistique et lexical, se combine avec un effort, souvent minimal mais quand même perceptible, dans la direction d'une adéquation objective des énoncés aux référents, d'une précision majeure dans la localisation et d'un souci d'organisation du discours descriptif. Nous ne pouvons certainement pas parler de description représentative réaliste mais d'une solution hybride qui peut être considérée comme l'orientation constante des descriptions de la montagne à la fin du XVIII^e siècle.

La révolution esthétique et sentimentale qui a déterminé un regain d'intérêt pour la nature et la découverte d'un nouvel attrait pour la montagne semble être presque achevée dans l'esprit des écrivains et de leurs personnages mais difficilement elle trouve une manifestation adéquate dans les romans, comme s'il y avait un écart entre le contenu et la forme des descriptions qui empêche cette révolution de s'exprimer librement, en dehors et au-delà d'une écriture contraignante et peu prédisposée au changement. Nous avons essayé de comprendre pourquoi le progrès du style ne va pas de pair avec l'évolution du goût. En premier lieu, les écrivains ne sont pas tout à fait conscients de la nécessité d'inventer un nouveau langage descriptif : pour représenter des réalités qui n'avaient pas été décrites auparavant il fallait nécessairement utiliser des termes qui n'avaient jamais été employés. En deuxième lieu, les romanciers devaient affronter un grand obstacle : créer une image littéraire de la montagne (qui n'avait d'autres modèles de référence que celui de Rousseau), tout en essayant de transmettre une image réaliste du paysage. Incapables de trouver un compromis entre ces deux visions de la montagne, ils courent le risque d'une faillite double : soit ils ont recours à un

langage littéraire traditionnel, figé, encombré de *topoi* et de procédés et d'expressions stéréotypés, utilisés pour n'importe quel type de description mais incapables de rendre la spécificité des paysages ; soit ils essayent d'adopter le ton et le style objectifs et précis des traités scientifiques et des récits de voyage, s'éloignant ainsi du domaine proprement littéraire et romanesque.

Le seul écrivain qui se distingue de ses contemporains est Bernardin de Saint-Pierre qui dénonce l'insuffisance de la description de la nature sur le plan linguistique et fait appel à une rénovation de la langue littéraire afin qu'elle puisse apporter un souci majeur du détail et plus de précision et de richesse pittoresque dans la technique descriptive. Bernardin est devenu célèbre pour les paysages exotiques de *Paul et Virginie* mais il a été aussi voyageur et naturaliste et c'est face aux montagnes de l'île Maurice qu'il a pris conscience d'une carence du langage et d'une impuissance des écrivains qui ne disposent que de termes généraux et abstraits, inaptes à rendre l'aspect d'un objet inconnu comme la montagne dans tout le foisonnement de ses formes :

L'art de rendre la nature est si nouveau que les termes mêmes n'en sont pas inventés. Essayez de faire la description d'une montagne de manière à la faire reconnaître : quand vous aurez parlé de la base, des flancs et du sommet, vous aurez tout dit. Mais que de variété dans ces formes bombées, arrondies, allongées, aplaties, cavées, etc. ! vous ne trouverez que des périphrases [...]. Il n'est donc pas étonnant que les voyageurs rendent si mal les objets naturels. S'ils vous dépeignent un pays vous y voyez des villes, des fleuves & des montagnes, mais leurs descriptions sont arides comme des cartes de géographie [...]. Les voyageurs, en rendant la nature, pêchent par défaut d'expressions²³⁷.

Une autre question concerne le point de vue qui guide la description parce que « dans un roman, l'objet décrit n'existe pas en soi, il est forcément donné par un regard particulier, une “perspective narrative”, une “vision”, une “focalisation”, selon la terminologie utilisée²³⁸ ». La perception auctorielle du narrateur omniscient est apparemment absente de notre corpus et la cause principale de ce manque est à retracer dans le genre auquel appartiennent les romans qui sont pour la plupart des romans par lettres, où les paysages sont toujours vus et décrits à travers le filtre d'un regard individuel. Cette empreinte subjective n'est pas pourtant nécessairement évidente à l'intérieur des descriptions : si le paysage est forcément le résultat d'une observation faite par le narrateur qui parle à la première personne dans un récit pseudo-autobiographique ou dans un échange épistolaire, la description peut adopter une tonalité neutre, par exemple dans l'emploi des pronoms. En outre, si une forme de modalisation du discours est présente, elle est généralement

²³⁷ Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'île de France*, Paris, Merlin, 1773, p. 227-229. Nous avons consulté l'œuvre dans sa première édition. Pour l'indication d'une édition récente du *Voyage* voir les références bibliographiques.

²³⁸ J.-M. Adam, A. Petitjean, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, cit., p. 48.

soumise à un vocabulaire figé et stéréotypé ou répétitif qui ne traduit pas vraiment la perception subjective du paysage.

Lorsque la narration est à la troisième personne, les descriptions sont toujours déterminées et justifiées par l'observation de la part d'un personnage ou d'un groupe de personnages mais la description tend quand même à adopter une modalité dépersonnalisée. En distinguant « *focalisation* (ce que sait le descripteur) d'*ocularisation* et d'*auricularisation* (ce qu'il voit ou entend)²³⁹ », nous pourrions affirmer que dans nos textes l'ocularisation actorielle et l'ocularisation zéro s'alternent mais aussi que la deuxième prévaut : si les verbes de perceptions et les possessifs peuvent renvoyer directement au sujet de l'observation (ils sont à la première personne dans un roman par lettres ou à la troisième dans tous les autres cas) ils se combinent souvent avec des coordonnées spatiales indépendantes par rapport au descripteur et à sa position (ce qui implique l'emploi des toponymes et l'exclusion des déictiques) et l'auteur recourt au pronom « on ». Ce pronom et d'autres expressions impersonnelles constituent la tendance la plus fréquente et ils remplacent souvent tout marqueur de perception personnalisée et individuelle. À côté du pronom impersonnel neutre et de son association avec les différents verbes de perception ou d'entendement (« on ne conçoit pas », « on découvre », « on distingue », « on détourne la vue », « on aperçoit », « on voit », « autant qu'on pouvoit en juger », etc...), d'autres tournures impersonnelles sont assez récurrentes : « l'œil passe par-dessus », « l'œil peut mesurer », « l'œil n'aperçoit à un certain éloignement », « l'œil peut à peine atteindre », « mon œil se promenoit », « lorsque le spectateur est tourné...il aperçoit », « la vue est ensuite arrêtée », « aux yeux de l'observateur », « l'œil ose à peine sonder », « on la sondant de l'œil », « l'œil peut à peine mesurer la hauteur », etc. Ces formes de dépersonnalisation servent selon nous à renforcer la véridicité de la description en la présentant comme le résultat d'une observation dont quiconque pourrait faire l'expérience et qui peut donc être partagée par les lecteurs.

Nous avons vu que le déplacement et l'observation de la part d'un personnage peuvent déterminer et justifier la présence d'une description mais aussi que la vision du paysage peut éviter de passer à travers ce même regard. Cela est démontré par l'emploi massif des formules impersonnelles mais également par l'expression de sentiments et de réactions émotives dans des termes tellement constants et répétitifs qu'ils n'arrivent pas à transmettre l'idée d'un rapport avec le paysage qui change d'un sujet à l'autre. Lorsqu'il s'agit de rendre la subjectivité à travers la description, les écrivains retombent toujours dans la même alternative : soit ils adoptent un ton qui se rapproche plus de l'objectivité scientifique que du registre littéraire, soit ils cherchent à communiquer les sensations des personnages mais ils finissent par les banaliser, à cause de la

²³⁹ *Ibid.*, p. 51.

conformité à un ensemble de formules stéréotypées incapables de transmettre la singularité d'une émotion particulière, ressentie par un personnage déterminé devant un paysage déterminé.

Devant le paysage de montagne, les types de réactions manifestées par les personnages appartiennent principalement à trois registres émotifs : les narrateurs expriment le plaisir (qui peut devenir une admiration extatique), l'étonnement ou, dans une tonalité qui avoisine le sublime, l'horreur. Nous ne citerons pas les nombreuses occurrences où ces sentiments sont exprimés. Il suffit de signaler que les termes utilisés se répètent invariablement d'un roman à l'autre : à la vue d'un paysage les personnages sont toujours saisis d'« admiration », « charmés », « enchantés », « ravis », « émerveillés » ou même « en extase » et la plupart des fois ils sont aussi « frappés » et « étonnés » par les spectacles de la nature. Le côté plus « violent » des émotions associées à la vue des montagnes ne se manifeste pas de manière plus originale : leur aspect fait en effet « frémir » ou « frissonner d'horreur » ou il imprime la « terreur » et l'« effroi ».

Il faut prendre en considération la position à partir de laquelle se développe la description car le descripteur peut être fixe ou mobile. Dans le premier cas nous avons affaire à des paysages panoramiques, vus par un regard qui pivote sur lui-même comme une caméra sur son axe, ou en perspective, donc décrits du premier plan à l'arrière-plan. En général dans ce type de description les montagnes ne sont pas le seul élément naturel représenté car elles font partie d'une ample portion de paysage qui comprend une vallée entourée par des chaînes montueuses. Le roman *Caelina* fait exception car il présente aussi des panoramas de haute montagne où celle-ci est le seul élément du paysage, par exemple lorsque le narrateur décrit les glaciers ou le Mont-Blanc observés de loin et d'un point de vue surélevé. Les organisateurs spatiaux ordonnent la plupart de ces descriptions où nous remarquons une tentative de situer les objets dans l'espace avec exactitude ; mais c'est leur caractérisation qui est souvent approximative, comme si l'agrandissement de la perspective provoquait un affaiblissement de la capacité des narrateurs à peindre les détails, sacrifiés à une vision d'ensemble où ce qui compte est de tracer les contours généraux du paysage et de masquer la pauvreté descriptive par une attention portée à la précision de la localisation. Il est possible que les développements de ce type de vision soient influencés par les récits des voyageurs qui ont été les premiers à introduire et à répandre des nouveaux modèles d'observation de la montagne. Mais la préférence accordée par les auteurs à de vastes panoramas composites révèle également un grand attrait suscité par la variété d'un paysage où les montagnes, parfois encore perçues comme une présence menaçante, bornent l'horizon (elles sont dans le champ visuel de l'observateur tout en étant tenues à distance) et forment une espèce d'enceinte qui entoure la nature champêtre des vallées.

Si la vision qui embrasse un très large champ de vision reste forcément vague dans les détails, nous pourrions penser qu'un regard rapproché permet de mieux voir et, par conséquent, de mieux décrire. Pourtant, dans nos romans, la montagne vue « dès l'intérieur », par un sujet qui est nécessairement déambulant et qui la découvre peu à peu dans ses multiples manifestations (la végétation, les rochers, les sources d'eaux et les cascades, etc.), n'engendre pas de descriptions détaillées. Il y a fondamentalement deux modalités représentatives auxquelles les écrivains ont recours pour rendre compte d'une vision rapprochée de la nature de montagne

Premièrement, au lieu de montrer un paysage circonscrit, délimité par le regard et observé à un certain moment de l'histoire par un personnage, le narrateur décrit de façon sommaire les aspects qui caractérisent une zone en général, une portion de territoire explorée en plusieurs moments, un paysage qui a plutôt les dimensions d'une région géographique, dont les différentes parties ne sont pas perçues simultanément mais successivement, dans un espace de temps dilaté. À l'intérieur de ces passages nous retraçons toujours des signaux qui permettent de reconnaître ce type de description, comme par exemple des organisateurs spatiaux et temporels tels que « ici...là », « tantôt...tantôt », « tout à coup », « par intervalles ».

Deuxièmement, la montagne est généralement découverte au gré des mouvements et des déplacements d'un personnage, ce qui se traduit sur le plan textuel par une « description ambulatoire », qui consiste dans la représentation, non d'un paysage, mais des étapes d'un parcours accompli par un sujet « mobile, s'introduisant successivement dans des milieux ou des espaces qu'il ne connaît pas (et qu'il explore)²⁴⁰ ». Cette typologie descriptive, très présente dans tous les romans analysés, nous permet d'avoir des informations, par ailleurs assez limitées, sur le contexte où se déplace un personnage à travers le récit de ses actions. Le schéma suivi et les termes employés sont presque invariables : les verbes de mouvements sont prédominants (et ils sont toujours les mêmes : « gravir », « traverser », « marcher », « grimper », « franchir », « escalader », « s'enfoncer ») et l'accent est mis sur les difficultés du chemin entrepris qui est généralement très « étroit », « rapide », « long », « dangereux », « escarpé », « affreux », « âpre », « taillé dans le roc » ou « dans la glace », « à zig-zag », « défendu par de hautes murailles » ou « bordé d'un précipice ».

La description d'actions est sans doute le moyen le plus évident et le plus fréquemment utilisé par les écrivains pour narrativiser une séquence qui peut facilement être perçue comme un élément hétérogène par rapport à la narration et qui a besoin d'être intégré au récit. La représentation des mouvements accomplis par un personnage durant un parcours implique un facteur temporel car tout déplacement se réalise dans l'espace et dans le temps, mais les écrivains mettent en œuvre aussi d'autres procédés visant à dynamiser leurs descriptions du paysage de

²⁴⁰ Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, cit., p. 175.

montagne, en évitant ainsi le ralentissement du flux narratif généralement causé par la description. La représentation des sources d'eau (comme les cascades ou les torrents) et des effets provoqués par la fonte des glaces, par la chute d'un rocher ou par un orage constitue une ressource efficace pour insérer un élément de dynamisme dans une vision statique. Le même résultat peut être obtenu, quoique d'une manière plus indirecte et sans reflets évidents sur la forme de la description, par la présence des animaux ou de traces humaines (comme les cabanes ou des portions de nature cultivée) ou encore en attribuant aux éléments inanimés de la nature des propriétés qui les « humanisent » et leur impriment un souffle vital : les rochers deviennent alors des entités menaçantes, qui écraseraient l'homme, tandis que les abîmes sont prêts à l'engloutir, et les montagnes enneigées sont souvent personnifiées et assimilées à des têtes superbes et orgueilleuses, avec des flancs chevelus.

La dynamisation de la description n'est qu'un moyen de la déguiser en la rapprochant de la narration, et les artifices mis en œuvre par les écrivains afin de dissimuler et d'ordonner l'hétérogénéité des séquences descriptives sont multiples. En premier lieu ils ont souvent recours à la prétérition qui, par la lexicalisation d'une négation (de la compétence du descripteur, de sa volonté ou capacité de décrire, de la possibilité de représenter certains éléments apparemment indescriptibles), justifie l'effective entrée en scène de la description.

Excepté les prétéritions qui sont l'aveu explicite d'une tension entre le descriptif et le narratif, nous rencontrons d'autres procédés utilisés pour anticiper le début de la séquence descriptive ou pour la fermer et pour mettre un terme à ce qui risquerait de dégénérer en une digression potentiellement illimitée et difficile à cerner. Avant de commencer la description les narrateurs adoptent plusieurs stratégies afin de « préparer » le lecteur. Tout d'abord ils expliquent les motivations qui ont déterminé un personnage à entreprendre un voyage à la découverte des montagnes (la curiosité, éventuellement suscitée par la lecture des récits de voyage, le besoin de solitude, la nécessité d'entrer en contact avec des lieux où, selon un mythe très répandu, la nature est intacte et primitive, les gens sont bons et heureux, et tout est meilleur par rapport à la plaine et à la ville) ; ils annoncent le type de paysage qui va être présenté en le désignant par des termes génériques et englobant plusieurs caractéristiques potentielles (le lecteur doit donc s'attendre à voir « le pays le plus enchanteur », « le plus beau tableau de la nature », « le spectacle le plus magnifique », où est réuni « tout ce que la nature offre de plus beau et de plus agréable », où « tout annonce la paix et l'abondance », etc.) ; ils expriment à profusion l'admiration et l'étonnement que produit le paysage par une grande quantité de phrases exclamatives, de superlatifs et d'épithètes de valeur qui, comme nous l'avons vu, se répètent d'une œuvre à l'autre. Les termes utilisés pour désigner le paysage sont eux aussi restreints : les descripteurs parlent toujours de tableau, de scène,

de spectacle, de vue, de point de vue et de coup d'œil, avec la référence exclusive à l'organe de la vue et au monde de l'art (peinture ou théâtre) qui associent la représentation du paysage à la perception visuelle.

Les appels aux destinataires des lettres (dans les romans épistolaires) et aux lecteurs des romans, qui parfois précèdent les descriptions, impliquent qu'il est nécessaire de faire un effort d'imagination pour que celui qui n'a pas le paysage sous les yeux puisse se le représenter. Un personnage peut mettre en garde son correspondant contre la difficulté représentée par ce travail de l'imagination, ou mettre encore en doute sa capacité de concevoir quelque chose qui va au-delà de toute attente à cause de son aspect grandiose et magnifique. Le procédé vise à établir un pacte avec le lecteur, l'engage à partager la vision et pique sa curiosité en lui donnant envie de lire la description. Il peut également servir à justifier la présence d'une description qui sert à combler un manque de connaissance de la part du lecteur ou à justifier un autre manque, cette fois de la part de l'écrivain, qui n'arrive pas à compléter sa description, malgré son désir de fournir une représentation du paysage en bonne et due forme. Bref, les narrateurs de nos romans mettent préalablement en place des escamotages pour introduire la description et pour se soustraire à toute critique possible.

Lorsque la description touche à sa fin, les écrivains se servent d'autres instruments qui leur permettent d'achever rapidement la séquence (qui, selon les prescriptions rhétoriques, ne devrait pas se prolonger excessivement) et de revenir à la narration sans rupture. Soit ils font allusion à un obstacle physique présent dans le paysage, qui empêche la vue et qui oblige donc le descripteur à terminer sa description, soit ils mentionnent un manque de temps, prenant conscience de la nécessité de reprendre le fil du discours momentanément abandonné pendant la digression descriptive. Comme nos romans ne présentent qu'un petit nombre de descriptions étendues, ce type de justification est en réalité assez rare. En revanche, la volonté de résumer les éléments en termes génériques, pareils à ceux qui sont utilisés dans l'introduction de la séquence descriptive, est nettement plus fréquente.

L'homogénéité interne de la description est généralement garantie par l'emploi de grilles qui regroupent les informations et assurent la linéarité du texte à travers des « organisateurs » du discours. Il s'agit d'adverbes ou de locutions de nature différente : ils peuvent être spatiaux, lorsqu'ils indiquent les points cardinaux, une perspective verticale (du haut en bas), horizontale (à gauche et à droite) ou en approche (devant et derrière, proche et éloigné), énumératifs (d'abord, ensuite, enfin) ou ils mettent en lumière des oppositions (à côté, du côté opposé). Ces opérateurs ne sont pas toujours présents, et quand ils se combinent avec d'autres procédés stylistiques ils peuvent aussi précipiter la description vers le cliché, à défaut de transmettre une image réaliste du paysage.

C'est le cas des comparaisons et des métaphores qui devraient fonctionner comme des signaux démarcatifs de la description et être utilisées pour faciliter la reconnaissance des éléments inconnus par les lecteurs.

Les éléments constitutifs du paysage de montagne sont souvent associés à des étoffes (une image très fréquente est la « nappe de neige », correspondant, dans d'autres types de paysages, au « tapis de gazon ») ou à des pierres précieuses, surtout lorsque les narrateurs veulent souligner le caractère brillant et lumineux de la neige ou de la glace. Les métaphores architecturales sont peut-être les plus utilisées et nous les interprétons comme un moyen de faire connaître aux lecteurs des espaces inconnus en les comparant à des structures plus familières : par sa disposition semi-circulaire faisant face au spectateur, un panorama peut facilement être assimilé à un amphithéâtre, tandis que les rochers et les aiguilles peuvent tour à tour devenir des portiques, des obélisques, des pyramides, des tours, des huttes ou ressembler à de grands édifices irréguliers et en ruines. Enfin, d'autres types d'espaces peuvent être utilisés comme termes de comparaison : une vallée peut être associée à un champ, à un verger ou à un jardin, tandis qu'un rocher peut devenir une île surtout s'il s'élève parmi des glaces qui ressemblent à une mer ou à un océan sans bornes (cette dernière métaphore est présente en particulier dans *Cælina*). Le but de ces images est de permettre au lecteur qui n'a pas forcément l'expérience directe de perspectives très vastes, de se représenter des éléments du paysage de montagne qui peuvent sembler étranges, bizarres, difficilement reconnaissables. Cela explique l'utilité de comparer une vallée à un jardin, c'est-à-dire à un espace familier au lecteur. La familiarité est moins immédiate dans le cas de l'océan dont l'acceptation est controversée²⁴¹. L'océan (ou la mer) est utilisé quand même comme terme de comparaison, principalement à cause de son aspect effrayant et imposant (comme celui de la montagne) qui le range parmi les sources du sublime.

Lorsqu'on analyse le système démarcatif de la description et les procédés organisateurs et justificatifs mis en œuvre, il faut tenir compte aussi des trois modalités du voir, du faire et du dire qui permettent de motiver la description²⁴². Nous avons déjà mentionné la première et la plus commune: « une façon, des plus commodes, de naturaliser l'insertion d'une nomenclature dans un énoncé, c'est d'en déléguer la déclinaison à un personnage qui assumera, par ses regards, cette déclinaison ; le paradigme des objets, des parties, des qualités, etc., constituant l'objet à décrire deviendra spectacle, vue, scène, tableau²⁴³ ». L'observation à partir d'une fenêtre, qui découpe et encadre le paysage (à l'intérieur de notre corpus elle est présente dans *Cælina* et dans *Orfeuill et*

²⁴¹ Ce thème est traité en particulier par Alain Corbin dans son ouvrage *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988.

²⁴² Philippe Hamon a analysé ces artifices utilisés par l'écriture réaliste dans son ouvrage *Introduction à l'analyse du descriptif*, cit.

²⁴³ *Ibid.*, p. 172.

Juliette), où à partir d'un endroit élevé constitue une « thématization du *pouvoir-voir* du personnage²⁴⁴ ». Dans certains romans de notre corpus nous avons également rencontré une tentative de description de type « dire », à savoir la « prise en charge par un personnage qui, doté d'un savoir, s'adresse à d'autres, ayant une connaissance moins grande que la sienne de l'objet à décrire²⁴⁵ ». Dans deux romans de notre corpus, *Le Chalet des hautes Alpes* et *Henriette et Sophie*, cette modalité descriptive se réalise grâce à la présence d'un personnage qui assume le rôle de guide, en déterminant les déplacements des personnages et en mettant à leur service ses compétences dans la découverte des lieux qu'ils voient pour la première fois.

Le style des descriptions analysées est l'aspect qui varie le moins d'un roman à l'autre : le lexique uniforme et récurrent nous permettrait de dresser une liste d'occurrences présentes dans toutes les œuvres. Une des difficultés majeures de la description à l'époque réside dans le renouveau du langage resté prisonnier d'un répertoire lexical peu étendu, composé d'un nombre figé d'expressions qui trahissent sa pauvreté. Les adjectifs employés pour exprimer la beauté des montagnes, par exemple, se réduisent à un groupe limité où figurent « charmant », « délicieux », « agréable », « ravissant », « enchanté », « intéressant », « beau » (généralement utilisés pour tout type de paysage), « magnifique », « extraordinaire », « superbe » et « majestueux ». Si nous nous arrêtons sur les termes qui caractérisent les éléments du paysage de montagne, nous constatons que les rochers, les sentiers et les monts sont toujours « escarpés », que les montagnes sont « boisées », « arides », « nues », « stériles », « dépouillées », « sillonnées », « bizarrement taillées » ou « taillées à pic », « découpées avec hardiesse », formées par « un amas de rochers entassés » et certainement « menaçantes » et « sourcilleuses ». Les précipices ne peuvent qu'être profonds, immenses, affreux et épouvantables, tandis que les forêts ou les feuillages des sapins ou les broussailles sont épais et sombres, les cascades roulent avec fracas et les torrents sont écumeux. Bref, horreur et sauvagerie sont les deux mots qui résument tous les traits caractéristiques d'une montagne qui apparaît à tous les effets comme un *locus horribilis*. Lorsqu'un descripteur doit rendre compte des dimensions extraordinaires des montagnes et de leur hauteur il n'a recours qu'à un nombre restreint d'adjectifs tels que « énorme », « immense », « considérable », « haut », « prodigieux », « gigantesque ». Quand il veut indiquer une grande quantité d'éléments présents dans un paysage (ruisseaux, cascades, arbres, etc.), il se sert habituellement d'expressions hyperboliques comme « un nombre infini », « à l'infini », « une infinité », « une multitude », « une foule », « une innombrable quantité », « des milliers », « sans nombre » qui transmettent l'idée de l'abondance sans entrer dans le détail (et permettent donc d'abrégier la description).

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 174.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 43.

Les notations de couleurs nous restituent une image presque totalement en noir et blanc, qui sont les teintes du paysage de montagne, dominées par le contraste entre la blancheur de la neige et de la glace et les couleurs sombres, noires et vert foncé, des arbres ou des rochers. Parfois le blanc prend une nuance argentée ou dorée grâce aux rayons du soleil qui rend tout plus brillant et éblouissant. Seule la description du ciel ou de la neige peut donner lieu à des variations de couleur : le bleu peut devenir le « blanc azuré » des nuages ou le « bleu transparent » des glaces et le rouge colore l'horizon d'une nuance « de rose et de carmin », de « pourpre » ou les glaciers d'une « teinte rougeâtre et brillante ». En réalité les couleurs sont souvent sommaires et c'est la comparaison avec les pierres précieuses ou avec l'arc-en-ciel qui permet de restituer l'image d'une variété produite par les reflets de la lumière.

La combinaison entre ce lexique (souvent banal et qui nous donne une image univoque de la montagne) et l'emploi de toponymes (abondamment utilisés dans *Caelina*), de termes précis et sectoriels (comme les noms de la faune et les termes botaniques) et d'indications exactes sur les dimensions et les distances des éléments observés est le trait caractéristique de la représentation de la montagne à l'époque considérée par notre étude. Ce vocabulaire technique est sans doute moins fréquent que l'adjectivation stéréotypée mais il est assez présent dans les romans pour nous transmettre la sensation d'un style contrasté. Un style reflétant dans son mélange d'éléments disparates l'incertitude et les hésitations d'une littérature qui est en train de changer et qui essaye, avec beaucoup de difficulté, de se démarquer des tendances et des usages courants pour ouvrir la voie à une nouvelle façon de percevoir le paysage mais qui cherche aussi à élaborer un langage descriptif nouveau capable de traduire par les mots ce que les cœurs et les esprits ont déjà commencé à sentir.

CHAPITRE II

LA CAMPAGNE

1. Un paysage aimé et rêvé

1.1. Un lieu commun

Avant que la montagne n'entre directement dans les belles lettres avec ses masses imposantes et qu'elle n'acquière ses titres de noblesse en tant qu'objet digne de représentation entre la fin du XVIII^e siècle et le début du siècle suivant, le concept de paysage correspondait à un domaine référentiel bien plus restreint. Si, comme le suggère le mot et son étymologie, le paysage est le découpage opéré par un regard (projection individuelle mais guidée par des valeurs culturelles) d'une portion de territoire (le « pays »), il est traditionnellement associé à une idée limitée de ce territoire, entendu comme un espace aux horizons bornés, caractérisé par l'harmonie et par la modération des formes, bénéficiant d'un climat tempéré et d'un sol fertile, animé par la variété des cultures et par les traces de la présence humaine qui travaille la terre et entretient les pâturages.

En dressant l'inventaire des décors des romans français de l'époque qui nous concerne ici, nous constatons que les écrivains accordent leur préférence à des images communes comme celles de la campagne, composant la toile de fond privilégiée de la littérature depuis les auteurs anciens, surtout latins. Le charme pour la vie rustique et pour son cadre naturel ne constitue donc pas une nouveauté à la fin du XVIII^e siècle et rentre plutôt dans la catégorie des lieux communs hérités de la tradition littéraire. Pourtant, la réélaboration de thèmes classiques et les résonances émotives qui accompagnent parfois la peinture de la campagne révèlent un enrichissement de ce domaine représentatif dans la mesure où l'amour pour ce type de paysage « est la première voie par laquelle le sentiment de la nature terrestre avait pris pied dans la littérature avant le XVIII^e siècle, et celle aussi par laquelle il passa pour y élargir ses positions et peu à peu s'y tailler une place importante¹ ».

1.2. Le rêve de l'idylle champêtre

Déjà avant la moitié du XVIII^e siècle une première forme superficielle du goût pour la vie champêtre se manifeste dans la vogue des maisons de campagne, dans la recherche de retraites rustiques qui puissent satisfaire le besoin de repos physique et mental et libérer le corps et l'esprit

¹ P. Van Tieghem, *Le Sentiment de la nature dans le préromantisme européen*, Paris, Nizet, 1960, p. 133.

des soucis quotidiens de la ville. Les écrivains, qui participent à cette mode et alimentent un vaste mouvement d'opinion encourageant un regain d'intérêt envers la nature agreste, témoignent des plaisirs associés à la vie aux champs en y mêlant parfois l'expression de sentiments plus personnels et d'impressions vives et sincères pour un idéal de vie champêtre qu'ils cultivent dans la réalité et qu'ils partagent avec les personnages de leurs romans.

Rousseau est l'auteur qui a contribué le plus à enrichir ce rêve pastoral de sentiments profonds et authentiques pour la nature et pour les bienfaits et les spectacles variés qu'un milieu rustique pouvait lui offrir : il a essayé de retrouver à la campagne le paysage et le séjour des ses rêves² et de réaliser concrètement son aspiration à une vie simple et solitaire, mais surtout il a cultivé son idylle champêtre dans une fiction qui exalte le bonheur d'une existence vertueuse et retirée au sein d'une nature pastorale. Sans méconnaître ou réduire le rôle joué par Bernardin de Saint-Pierre dans l'ouverture de la sensibilité pour les paysages exotiques et son travail de renouvellement d'instruments linguistiques aptes à rendre la nouveauté de ces images naturelles, nous reconnaissons en lui un élève de Rousseau, avec un penchant pour la campagne qui correspond d'ailleurs à un goût communément répandu parmi ses contemporains. La nature pastorale ne constitue pas seulement le scénario des souvenirs d'enfance de Bernardin mais aussi un asile où l'on peut oublier les tracasseries de la vie quotidienne pour y jouir d'un bonheur simple et consacrer son propre temps à l'*otium*, à la solitude qui permet à l'homme sage de s'adonner à la lecture des classiques, à la méditation et à la contemplation de la campagne. Le sage vieillard qui narre l'histoire de Paul et Virginie connaît ce plaisir de mener une vie solitaire :

La solitude ramène en partie l'homme au bonheur naturel, en éloignant de lui le malheur social. Au milieu de nos sociétés, divisées par tant de préjugés, l'âme est dans une agitation continuelle [...]. Mais dans la solitude elle dépose ces illusions étrangères qui la troublent ; elle reprend le sentiment simple d'elle-même, de la nature et de son auteur. Ainsi l'eau bourbeuse d'un torrent qui ravage les campagnes, venant à se répandre dans quelque petit bassin écarté de son cours, dépose ses vases au fond de son lit, reprend sa première limpidité, et, redevenue transparente, réfléchit, avec ses propres rivages, la verdure de la terre et la lumière des cieux. La solitude rétablit aussi bien les harmonies du corps que celles de l'âme. [...] Je passe donc mes jours loin des hommes, que j'ai voulu servir, et qui m'ont persécuté. Après avoir parcouru une grande partie de l'Europe, et quelques cantons de l'Amérique et de l'Afrique, je me suis fixé dans cette île peu habitée, séduit par sa douce température et par ses solitudes. Une cabane que j'ai bâtie dans la forêt au pied d'un arbre, un petit champ

² Rousseau n'a jamais cessé d'aimer la campagne et de l'identifier avec son séjour idéal. C'est à Bossey, où il a été élevé, que le jeune Jean-Jacques commence à sentir le plaisir d'être en contact avec un milieu rustique. Ensuite, il vit une véritable idylle à côté de Madame de Warens aux Charmettes où il a l'impression de mener une existence scandée par les rythmes de la nature. Enfin à l'Ermitage, où il termine sa vie, il trouve finalement l'asile solitaire qui lui permet de récupérer la sérénité perdue.

défriché de mes mains, une rivière qui coule devant ma porte, suffisent à mes besoins et à mes plaisirs. Je joins à ces jouissances celle de quelques bons livres qui m'apprennent à devenir meilleur³.

Malgré le contexte exotique, l'espace clos, protecteur, aux traits édéniques où s'installe la petite communauté des personnages de ce roman ne diffère pas beaucoup de la campagne telle qu'elle a pu être conçue par Rousseau en tant que séjour idéal où les âmes pures aspirent à un bonheur utopique. L'influence du maître Jean-Jacques et de Bernardin est bien visible dans un texte que Senancour compose avant la Révolution, où l'écriture devient une sorte de refuge de la réalité grâce à l'élaboration d'une idylle pastorale suivant le modèle utopique de Clarens : dans le paradis agricole d'*Aldomen*, inspiré du domaine rustique imaginé par Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, Senancour traduit le rêve d'une intemporalité qui permet à l'homme d'aspirer au bonheur de l'âge d'or. L'aspiration à la réalisation de ce rêve constitue le but déclaré de cette œuvre : c'est dans la paix rurale d'une demeure champêtre, en menant une vie simple à la campagne, loin de la société, qu'Aldomen cultive son goût pour la nature et qu'il atteint un état de calme et d'apaisement. Le rêve d'une fuite pastorale n'est pas absent non plus du texte de Senancour qui chante par ailleurs le sublime de la haute montagne : dans l'isolement de l'asile imaginaire d'Imenstrom, Oberman se ressent encore du souvenir de Clarens et de la force d'une utopie champêtre scandé par les rythmes de la nature et de la production agricole.

L'image du vieillard dans *Paul et Virginie* condense les traits d'un idéal de vie dont l'éloge constitue un motif fréquent dans les romans que nous avons analysés, comme nous le montre *Alexis, ou la Maissonnette dans le bois* de Ducray-Duminil, où apparaît la figure du sage philosophe retiré dans sa petite maison de campagne :

Oh ! qui n'a point éprouvé cette quiétude de l'ame & cette admiration d'un être souverain, en se promenant seul dans les rustiques sentiers !...Qui ne s'est point arrêté, stupéfait, devant un horizon couvert de vignes, de bois, de près, de hameaux & de chaumières...Dans ces moments d'extase, les yeux se fixent sur les merveilles de la nature, la bouche s'ouvre pour les chanter, les mains se lèvent vers leur sublime créateur, le cœur bat, l'esprit contemple & l'ame sourit.

Qu'il est heureux, ce philosophe ! assis au bord d'une petite rivière ombragée de saules antiques, la vue embrasse la longueur de cette avenue liquide que bordent des arbres serrés, & dont les têtes chevelues forment, en se rapprochant, un berceau naturel. La cascade d'une *Porte-à-barreaux* le jette dans une douce rêverie ; le tic-tac mesuré d'un moulin voisin entretient sa mélancolie ; un calme religieux regne autour de lui. Le soleil basse : il voit passer des laboureurs chargés d'outils, des femmes, des enfans portant sur leur dos de longs fagots de branchages ; il entend dans l'éloignement le cornet du berger qui rappelle ses troupeaux à l'étable : des sons lents & confus frappent son oreille ; une petite flûte aigre & bien discordante se fait entendre de

³ B. de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* [1787], édition établie par Robert Mauzi, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, p. 156-157.

momens en momens : il aperçoit dans l'obscurité, la flamme scintillante d'un four à plâtre, il la regarde sans la voir, il pense sans réfléchir, ses esprits sont enchainés : il éprouve trop pour détailler ses sensations !...Il sort enfin de son extase, tout le rappelle à son hermitage ; il y rentre joyeux de revoir sa maison, son petit jardin ; il y fait même un tour, & se retrace avec délices les plaisirs de la journée. Eh ! comment pourrait-il oublier sa promenade ? il a vu la nature, il a médité, il a joui⁴ !

Le bonheur pastoral exempt de contacts sociaux qui émane de cette rêverie légèrement teintée de mélancolie est au cœur des réflexions du narrateur d'un roman de Jean-Louis Bridel où la campagne apparaît comme le contexte le plus apte à favoriser la réflexion et la création littéraire ou artistique grâce aux spectacles naturels qu'elle offre :

Plus je réfléchis sur ces beautés & sur l'effet qu'elles produisent sur nos cœurs, & plus je me confirme dans la pensée que l'homme n'est pas né pour habiter les villes, qu'il y est dans une situation forcée ; mais que plutôt le Ciel le forma pour le séjour tranquille des campagnes, & pour les plaisirs de la vie champêtre.

Je connois un homme de beaucoup de goût & d'esprit, qui, après avoir parcouru la plus grande partie de l'Europe, s'est enfin fixé dans une petite ville, où il possède une maison & un jardin délicieux. Eh bien ! au fond de ce jardin, il a fait construire une petite cabane de chaume : il y a fait mettre une petite table de bois : quelques meubles rustiques, un petit miroir café, les tableaux de l'almanach, font les seuls ornemens de cette humble habitation. C'est là que fuyant le bruit de la ville & se cherchant lui-même, il va goûter le plaisir & le bonheur, & se livrer à de douces & utiles méditations.

Je ne suis pas surpris qu'en Grèce, en Italie, où la nature étoit si belle, si vigoureuse, si variée, il soit né tant de poètes admirables & de peintres fameux. Ce spectacle élève l'ame, & donne du ressort à l'imagination : c'est dans l'enthousiasme que l'on écrit & que l'on compose : ce n'est pas avec la plume, le burin ou le crayon, que l'on trace ses idées ; c'est en caracteres de feu qu'on les imprime dans les ames sensibles⁵.

1.3. La campagne comme espace exemplaire opposé à la ville

Ce qui retient le plus notre attention et mérite un approfondissement, c'est la disproportion entre la primauté de la campagne dans les préférences non exclusivement esthétiques des auteurs et le manque de figuration descriptive liée à cette présence massive : bien qu'il détienne le monopole presque exclusif des scénographies romanesques, le paysage de campagne est paradoxalement le moins décrit ou le plus assujéti à une écriture conventionnelle et stéréotypée. Au-delà du faible intérêt et des nombreuses réserves que le XVIII^e siècle porte à l'égard de la pratique descriptive, les contenus symboliques, moraux et idéologiques dont la campagne est surchargée en font le décor d'une discussion plus qu'un objet figuratif. Comme l'explique Henri Lafon, « c'est un espace qu'on ne cherche pas tant à représenter ; on cherche plutôt à faire raisonner le lecteur, c'est-à-dire à lui

⁴ F.-G. Ducray-Duminil, *Alexis, ou La Maisonnette dans le bois* [Paris, Maradan, 1789], Bruxelles, Le Francq, 1791, t. I, p. 5-6.

⁵ J.-L. Bridel, *Les Infortunes du jeune chevalier de la lande*, 1781, p. 40.

donner des idées sur ce qu'il doit en penser⁶ », ainsi la campagne finit-elle par devenir l'objet d'un amour et d'une valorisation incontestés. Le corollaire principal de cette transformation de la campagne en espace exemplaire est son contraste avec la ville et son régime de vie, selon une polarisation récurrente qui devient un lieu commun à la suite de Rousseau mais qui divise le siècle entier « dans sa sensibilité, dans sa littérature, dans ses arts et dans son style de vie. Ce qui est neuf, ce n'est pas l'opposition elle-même, mais son intensité et sa généralisation à de nombreux aspects de l'existence⁷ ».

Dans les romans analysés ce thème fait fréquemment son apparition et il est développé de manière univoque par les écrivains qui témoignent de leur alignement sur une pensée de dérivation rousseauiste par la récursivité des motifs associés à l'opposition entre ville et campagne et par l'uniformité des jugements qu'ils expriment. Dans l'avant-propos de *Félix et Pauline*, Pierre Blanchard avoue sa dette à l'égard de Bernardin de Saint-Pierre, à son tour inspiré par Rousseau, dans le choix de peindre la vertu au contact de la nature et loin du vice corrupteur des villes. Le décor du roman est celui des Alpes, mais c'est à une nature pastorale que Blanchard fait référence, celle qu'il associe à ses souvenirs d'enfance (comme Bernardin) et qu'il admire chez Gessner, modèle littéraire indiscutable de l'époque :

Si je n'ai pas répandu sur mes tableaux ces graces, ce coloris délicat qui distinguent la touche des grands maîtres, je les ai peint avec ce plaisir, cette douce joie qu'inspire toujours un sujet aussi touchant ! né au village, élevé dans le sein de la nature, je ne pouvais représenter que des hommes simples, vivant sous ses loix. Quand j'aurais mieux connu les vices et les agrémens des villes, mon gout m'eût encore fait préférer le pinceau de Gessner à celui de Richardson [...].

J'ai donc tâché aussi, en me traînant de loin sur les traces de M. de Saint-Pierre, de faire aimer la vertu en la présentant dans son éclat, et non en peignant le vice dans sa difformité ; j'ai tâché d'inspirer l'amour de la simplicité et de la nature. [...] Je suis fortement persuadé que les mœurs vont changer en mieux, et ce n'est qu'en se rapprochant de la nature, que ce changement heureux s'effectuera⁸.

L'un des plus féconds émules de Rousseau, le breton Loaisel de Tréogat, partage cette philosophie axée sur l'identité entre vertu, nature et bonheur et, comme il l'explique dans la préface de Dolbreuse, son roman le plus célèbre, il vise à redonner de la valeur à l'amour conjugal et aux mœurs champêtres qui consentent au protagoniste de purifier son âme et de retrouver la raison. Chez ce fidèle disciple de Jean-Jacques « comme chez Rousseau ou Bernardin de Saint-Pierre le postulat est que la nature est bonne et que la société, la ville en particulier, dégrade facilement les

⁶ H. Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, cit., p. 337.

⁷ G. Gusdorf, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976, p. 360.

⁸ P. Blanchard, *Félix et Pauline, ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, cit., « Avant-propos », p. XXII-XXVII.

âmes innocentes non prévenues. La nature représente un ordre raisonnable. S'en détacher ne peut que mener au désordre physique et moral⁹ » :

Le but de l'Ouvrage que nous mettons au jour, est de remettre en honneur parmi nous l'amour conjugal, dont le nom seul est presque devenu un ridicule ; de ramener les mères aux sentimens de la nature, de faire sentir le prix des plaisirs faciles & trop négligés de la vie libre & innocente des campagnes, & d'arracher au luxe & à la corruption des villes, des hommes nés loin des villes, des hommes nés pour ressentir & inspirer le goût de cette simplicité antique qui nous rapproche de notre état primitif¹⁰.

Les romans répètent à l'envi leurs postulats sur l'existence authentique et sur l'innocence que l'homme peut retrouver au sein de la nature, en fuyant la civilisation de la ville qui l'éloigne de la nature originelle et les passions criminelles qu'elle engendre. Dans un roman anonyme de 1804 intitulé *Edmond et Cécile*, l'une des nombreuses et médiocres imitations de *Werther*, le protagoniste erre en solitude, non dans un contexte proprement rural mais au milieu des forêts, et il exprime son incompréhension pour les hommes qui choisissent délibérément de s'ensevelir dans les villes :

Je t'écris du milieu des forêts, ma Cécile. Je suis sorti ce matin dès le lever du soleil. Je me suis enfoncé dans l'épaisseur des bois dont le Château est environné. Le chant matinal des oiseaux a égayé ma marche mélancolique. L'image adorée de ma divinité n'a cessé d'être à mes côtés : je la voyais, je l'entretenais ; mon ame lui peignait ses feux ; elle souriait à mes désirs. Cette douce et trop courte illusion s'est bientôt évanouie. Je me suis retrouvé triste et solitaire. J'ai pleuré ; oui, j'ai pleuré ! malheur à qui n'a jamais versé les larmes du sentiment !

Cécile, que l'enceinte sombre et majestueuse de cet asile m'inspire de respect ! C'est ici que la nature est éloquente ; c'est là qu'on se retrouve tels qu'on est sorti de ses mains. Les passions que la société enfante et qui produisent tant de crimes, se taisent à son auguste aspect ; le cœur s'épure, et l'ame dégagée des fers honteux dont on l'accable, goûte des plaisirs ineffables qu'aucun sentiment pénible n'altère. Pourquoi les hommes dédaignent-ils la jouissance de tant de biens ? Pourquoi ne quittent-ils pas ces gouffres qu'on nomme villes, pour venir se régénérer dans le sein de la nature¹¹ ?

Henriette, la protagoniste du roman *Les Amants vertueux*, écrit à sa correspondante à Londres depuis la campagne où elle se trouve en compagnie de sa tante et de ses cousines, en manifestant la même stupeur et la même incapacité de comprendre ceux qui préfèrent la ville qui lui apparaît comme une prison et comme une privation de liberté :

⁹ J. Rossard, « Loaisel de Tréogate et la pudeur voluptueuse », dans *Une clef du romantisme : la pudeur*, Paris, A.G. Nizet, 1974, p. 51.

¹⁰ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse, ou L'Homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, Paris, Belin, 1783, « Préface », p. X.

¹¹ Anonyme, *Edmond et Cécile, ou Le Nouveau Werther*, Paris, Pigoreau, 1804, t. I, p. 91-93.

Le soleil n'est pas plutôt levé, que nous allons respirer la fraîcheur du matin, dans les campagnes riannes qui sont autour de notre demeure ; la gaieté de mes jeunes compagnes m'en inspire à moi-même ; tous les objets sur lesquels ma vue se promène, m'enchantent ; quel plaisir de les voir dorés des premiers rayons du soleil ! Quand on jouit du spectacle de la nature, on ne conçoit pas comment les hommes ont consenti à s'emprisonner dans les Villes¹².

Au début de ce roman, la protagoniste constate le changement survenu dans son rapport avec le milieu qui l'environne : si la ville exerce encore un pouvoir de fascination pour les divertissements mondains qu'elle offre, la campagne acquiert une place de plus en plus importante au point d'altérer les habitudes quotidiennes d'Henriette et de lui procurer une source de plaisir inattendue par des perceptions sensorielles tout à fait nouvelles. Ce sont surtout des parfums et des sons qu'elle remarque, de petites choses apparemment insignifiantes mais qui contrastent avec le fracas de la ville et ses senteurs artificielles :

Je suis à présent, je ne sais à combien de milles de Londres, Ville chérie, doux séjour de vos plaisirs, & je ne dois pas m'attendre d'ici à long-temps de revoir le mail, la Comédie, ni de me trouver aux cercles brillans de la Cour. Mais je commence à m'imaginer que dans un ou deux mois je serai réconcilié avec toutes les scènes champêtres qui m'entourent. Les bois, les ombrages frais, le doux murmure des ruisseaux, & même je commence à moins regretter d'être éloignée des plaisirs bruyans du grand monde ; car si jamais la nature dans sa simplicité peut paroître agréable, ce doit être sur-tout ici, où elle se montre dans toute sa beauté. Quel changement s'est déjà fait en moi ! Je me lève trois ou quatre heures plutôt que je faisais à Londres, & je me couche bien avant minuit. Au lieu du bruit des carrosses, je n'entends plus que le frémissement des feuilles, ou le ramage des oiseaux ; au lieu des essences précieuses de la Ville, je ne respire plus que les parfums infiniment plus doux qu'exhale la nature¹³.

Dans les œuvres examinées, les considérations des personnages sur la polarité qui marque l'espace romanesque se fondent souvent sur des caractéristiques opposées qui mettent en jeu le contraste entre le bruit assourdissant de la ville et les douces sonorités de la campagne, l'obscurité du milieu urbain par rapport à l'espace rural resplendissant de lumière, l'étouffement provoqué par un air lourd ou par des odeurs non naturelles et, en contrepartie, la fraîcheur que l'on peut respirer en s'éloignant de la ville. Celle-ci prend des traits presque infernaux chez Ducray-Duminil, conformes aux images de la prison et du gouffre :

Quel contraste frappant entre le silence de la campagne & l'agitation des villes ! Si vous avez jamais été seulement à une demi-lieue des barrières de Paris, si, vous promenant sur un site élevé, vous avez plongé votre

¹² Abbé Hélyette, *Les Amants vertueux, ou lettres d'une jeune dame, écrites de la campagne à son amie à Londres*, Paris, Costard, 1774, t. I, p. 14.

¹³ *Ibid.*, t. I, p. 4-5.

vue sur cette bruyante capitale, qu'avez-vous vu ? un brouillard épais et noirâtre enveloppant cette masse imposante d'édifices, un horizon méphitique qui semble trop lourd pour s'exhaler ! vous avez même entendu le bruit confus des voitures, des chiens & des chevaux, ce bourdonnement que forment les voix aiguës de tant de gens qui parcourent ses vastes quartiers en criant leurs marchandises. Qu'avez-vous alors éprouvé ? un soupir s'est échappé de votre poitrine : des réflexions philosophiques se sont présentées en foule à votre esprit : vos regards se sont tournés avec cupidité sur les maisons de campagne qui vous entouraient : vous avez prolongé votre promenade, & vous êtes enfin rentré dans Paris avec un sentiment de tristesse dont vous ne vous êtes point rendu compte, & qui n'était dissipé que par l'espoir de revoir vos foyers¹⁴ !

1.4. Le désir d'une vie retirée

Les personnages expérimentent personnellement les avantages et les bienfaits qui dérivent d'un certain type d'environnement et souvent ils nous communiquent leurs réactions, surtout dans les romans épistolaires où le moyen de la lettre est l'instrument pour un éloge direct d'une situation bienheureuse et du milieu qui a permis d'atteindre cet état de bonheur. La mise en valeur de la vie campagnarde s'exprime aussi de façon inverse, par quelqu'un qui ne peut pas en jouir et qui envie son correspondant plus fortuné. Le chevalier de Versenai, protagoniste d'un roman de Dorat qui ne renonce pas aux raffinements du libertinage tout en prônant un retour à la spontanéité, écrit à son ami, témoin de la passion coupable du chevalier pour Madame de Senanges, et lui révèle son désir d'un style de vie qui est le propre d'un philosophe retiré à la campagne, éloigné du tumulte urbain et menant une existence simple, sans les luxes générateurs de vices et de plaisirs passagers :

Que je vous porte envie, mon cher Baron ! Quoique vous soyez encore dans l'âge où l'on ne renonce à rien, vous avez quitté Paris pour vivre dans vos terres : vous préférez à son tumulte la douceur d'une retraite philosophique & tranquille. C'est là que votre âme s'élève, qu'elle se fortifie contre les besoins factices qui désolent les sociétés : car tout me prouve que l'homme social est puni par les goûts mêmes dont il avait espéré ses plaisirs [...].

La fertilité des campagnes est le luxe de votre domaine, & votre bonheur est, pour ainsi dire, réfléchi dans tous les êtres qui vous environnent. Quelle riante perspective¹⁵ !

C'est le même baron qui, dans une autre lettre à Madame de Senanges, exalte l'image du sage solitaire qui se distingue pour sa modestie et la simplicité de ses mœurs, toutes qualités morales en accord avec le milieu rural. Ce sont encore les sensations olfactives qui démontrent la supériorité de la campagne, dépourvue de tout ce qui renvoie à des pratiques frivoles troublant et dépravant les sens et l'âme :

¹⁴ F.-G. Ducray-Duminil, *Alexis, ou La Maisonnette dans le bois*, cit., t. I, p. 6-7.

¹⁵ C.-J. Dorat, *Les Sacrifices de l'amour, ou lettres de la vicomtesse de Senanges et du chevalier de Versenay*, Paris, Delalain [1771], édition d'Alain Clerval, Paris, Le Promeneur, 1995, p. 19.

Si je vous écris rarement, ma belle amie, c'est par discrétion, bien plus que par négligence. Qu'auroit à vous mander un solitaire qui cultive ses champs, & ne sait plus trop comment va ce monde-ci ? [...]

Je mêle votre idée à l'image d'une matinée bien fraîche, d'un jour serein ; en un mot, à tous les objets riants que me présentent les scènes variées de la campagne. Vous êtes toujours pour quelque chose dans la foule des beautés qui me sont offertes par la nature.

Les éloges d'un habitant de la campagne sont simples comme elle. Eh bien ! ils n'en sont peut-être que plus piquants pour vous. L'odeur qui s'exhale des prairies, vaut mieux que ces parfums composés & vaporeux, qui enivrent les sens, les accablent, & finissent par les émousser¹⁶.

L'envie du citadin pour l'ami jouissant d'une terre maternelle et « amoureuse » qui sensuellement « ouvre son sein » fécond pour laisser que les fleurs s'épanouissent et le besoin d'un air bienfaisant sont encore plus explicites dans un autre roman de Loaisel de Tréogate où la connotation morale attribuée à l'environnement rural est accentuée par contraste avec les images dysphoriques qui soulignent le caractère infernal de la ville :

Vous voyez la nature dans toute sa fraîcheur, parée de ses graces simples & négligées ; je ne la vois qu'en peinture, ou mutilée par un goût barbare. A tous les pas que vous faites, la terre amoureuse ouvre son sein pour laisser échapper des fleurs, ici stérile & desséchée par les pas de la multitude, elle offre, ou une verdure flétrie, ou les froids monumens du faste. Les eaux, les bois, les végétaux de toute espèce purifient l'air que vous respirez ; le zéphir vous porte comme en tribut ses parfums les plus salutaires : moi, je vis dans une atmosphère étouffée, émanation de mille corps putréfiés, qui vicie mon sang & mes humeurs¹⁷.

Loaisel de Tréogate aborde un thème presque constamment associé à la polarité entre milieu campagnard et milieu urbain, à savoir la perception d'une nature intacte opposée à l'art qui la dégrade en la déformant et trahit son essence en essayant de l'imiter de façon maladroite. Le même sujet est traité dans une autre lettre du protagoniste opposant deux types de demeures en tant que reflets de deux styles de vie qui adoptent comme principes soit le respect de la nature dans sa simplicité soit l'artificialité du faste qui égaie les yeux sans toucher l'âme. Une modeste chaumière devient le symbole d'une philosophie de vie ayant comme point cardinal l'identité entre la nature et le vrai bonheur :

Dans nos cités superbes, on marche incessamment sur la même terre ; on voit toujours des palais, & jamais de chaumières ; toujours l'art, & jamais la nature ; tout y est beau, rien n'y est agréable. A la campagne, il me semble qu'il y a quelque chose de charmant & de particulier dans la situation même des maisons les plus simples, soit qu'elles soient placées au sommet d'une montagne ou dans le creux d'une vallée, au milieu des

¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Ainsi finissent les grandes passions, ou Les Dernières Amours du Chevalier de...*, Paris, Poinçot, 1788, t. I, p. 21-22.

bois ou à l'entrée d'une plaine, sur le bord d'un chemin ou dans quelque petit réduit ombragé de bocages. Tout y porte aux sens & à l'imagination je ne sais quelle impression de fraîcheur & de volupté tranquille, qui semble dire que nous sommes nés pour le bonheur, mais que nous devons le chercher uniquement dans les plaisirs de la nature¹⁸.

Même à la ville les amants semblent vouloir fuir les créations artificielles pour retrouver un coin de nature qui rappelle la sobriété d'une vie rustique sans prétentions :

J'ai une idée, un projet qui m'enchant. Nous souperons dans le joli bosquet qui est sous mes fenêtres ; nous aurons le plus beau clair de lune du monde ; sa lumière est faite pour l'amour. Point de riches tapis, point de lambris dorés ; des gazons bien frais, des palissades de chèvrefeuille & de jasmin, des arbres bien verts, voilà le lieu où vous serez attendu. Nous n'y regretterons point l'art ; & nous jouirons à la ville, de la simplicité des campagnes¹⁹.

Nous verrons par la suite que le contraste entre la chaumière et d'autres types d'habitations plus fastueuses, comme le palais citadin ou le château, qui peut engendrer un discours polémique, sera au centre de passages descriptifs où l'opposition entre différentes catégories de demeures et d'environnements revêt une signification symbolique. Le but de ces passages sera de transmettre indirectement un contenu moral, en traduisant les idées et les valeurs morales en images concrètes qui les symbolisent.

1.5. Les invocations à la nature

L'identification de la campagne avec un séjour de paix et de bonheur, un lieu de délices capable d'inspirer la vertu et l'innocence est au cœur de certains passages, souvent placés au début des romans, où le narrateur fait appel à la nature dans une sorte de prosopopée : le narrateur s'adresse en effet aux éléments inanimés du paysage pour en louer les effets moraux, et pour invoquer leur aide, le naturel étant le modèle de ce qui est bon et vertueux, aussi bien que le principe de toute création artistique et donc le fondement d'un beau nécessairement éthique. Au début de *Florello*, texte bref de Loaisel de Tréogate (où l'on pourrait voir une anticipation d'*Atala* pour son intrigue dans un contexte américain), le narrateur extradiégétique fait précéder son récit par un passage au rythme poétique caractérisé par l'anaphore « je vous salue » et scandé par la mélancolie de la remémoration. Toujours en s'adressant directement à la nature, cette voix, qui s'apprête à narrer l'histoire du malheureux Florello, rend hommage aux lieux qui lui ont procuré des moments de bonheur tout en guidant ses pas vers la vertu. Il confie ses prières à cette indéfinissable

¹⁸ *Ibid*, t. I, p. 136.

¹⁹ C.-J. Dorat, *op. cit.*, p. 169.

nature champêtre comme si elle était une divinité vers laquelle diriger ses vœux afin que son écriture, en suivant l'inspiration, puisse être le reflet d'un sentiment intérieur :

Je vous salue, lieux champêtres, asyles du repos, où le Sage vit pour se connoître, & finit comme une douce vapeur qu'exhale la terre, fécondée par la rosée du matin. Je vous salue, flots limpides, détours ombragés, ceintres de verdure, qui avez fait circuler dans mon être la joie pure & le vrai contentement. Et vous, campagnes fortunées, solitudes aimables, que m'indiquent autrefois le mépris du monde & l'horreur du vice, & où mon cœur, délicieusement agité, fit si souvent répéter à ma bouche les accens de la vertu ; c'est sous vos ombres embaumées & sur vos gazons semés de roses que je vais peindre les charmes du repos & l'innocence satisfaite ; animez mon expression ; prêtez à ma voix une harmonie douce, afin que je donne à mes idées l'empreinte du sentiment, le coloris tendre de la nature, & que je fasse passer dans l'âme de mes Lecteurs toutes les nuances de la mienne, & toutes les délices dont je suis pénétré²⁰.

Tout au début d'un roman de Ducray-Duminil, le narrateur adresse une invocation aux lieux où va se dérouler l'histoire et aux éléments naturels pour leur demander de soutenir son inspiration. Cet espèce de manifeste programmatique préliminaire présente une constante des œuvres de Ducray-Duminil : à côté de nombreux toponymes nous transmettant une idée précise de la zone géographique qui constitue le cadre de l'action, l'écrivain a recours à des formules figées par la tradition et évoque des images qui pourraient ressortir d'une idylle. Ce contraste est mis en évidence par les notes qui nous donnent des informations "techniques" sur la toponymie, la géographie du territoire, la minéralogie, comme autant de signes didactiques qui parcourent le texte entier.

La personnification s'inscrit immédiatement dans le contexte spatial où se situe l'histoire et son importance est visible sur le plan syntaxique : le passage débute en effet par la mention des lieux dans une phrase exclamative nominale qui les isole et les porte au premier plan. Ensuite, par la répétition du présentatif « c'est vous », l'auteur explicite son intention programmatique : « chanter » et « essayer de décrire » ces lieux. Il exprime en particulier le désir de les évoquer dans toute leur variété et de les transférer dans l'écriture, sans négliger une certaine prétention à l'ordre : il dit en effet vouloir « ranger » tous ces « rians tableaux » et « les nombreux dessins » que cette nature offre au voyageur qui arrive ici pour la première fois, et avec lequel l'auteur semble s'identifier. Si le narrateur parle d'un « voyageur étonné » en l'indiquant à la troisième personne, nous associons spontanément son enthousiasme à la « douce admiration » éprouvée par le voyageur et nous le rangeons dans un ensemble d'émotions que l'auteur veut faire partager à son lecteur. Le deuxième but de son œuvre est ainsi révélé : il veut avant tout décrire afin de susciter l'intérêt du lecteur pour l'histoire racontée. Il existe en effet un lien entre les espaces et l'histoire puisque ces lieux ont été

²⁰ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Florello, histoire méridionale*, Paris, Moutard, 1776, p. 3.

témoins de l'enfance des protagonistes. Dans ces lignes, le narrateur établit la double valeur des lieux, celle de leur beauté intrinsèque et celle de cadre offert au développement de l'histoire :

Champs fleuris de la Limagne, contrée délicieuse, plaines fertiles qu'arrosent la Sioule, l'Alagnon, la Dordogne et l'Allier ; l'Allier, qui roule l'émeraude et l'améthyste ! c'est vous que je vais chanter, c'est vous que je vais essayer de décrire. Oh ! venez ranger sous ma plume les riants tableaux que vous offrez au voyageur étonné !....déroulez à mes yeux les nombreux dessins que vous lui tracez, et qui plongent son ame dans une si douce admiration ! faites que mon lecteur partage mon enthousiasme, et prenne déjà quelque intérêt au récit que je vais lui faire. C'est dans votre sein qu'ils ont pris naissance, ces deux aimables enfans dont j'entreprends l'histoire ! vous avez vu leurs premières douleurs, leurs premières craintes et leurs premiers travaux !.....Ah ! retracez-les-moi ; transportez-moi sur le sommet des montagnes où ils virent le jour ; que j'entre dans leur simple cabane, que je les voye, que je les entende, et que je puisse rendre leurs petits discours avec cette innocence et cette touchante simplicité qui les caractérisent²¹ !

Une vision idyllique des campagnes françaises revient dans l'invocation que le narrateur du *Voyageur en France sous Robespierre* adresse à son pays natal mais ici c'est une veine de mélancolie qui parcourt le texte et nous fait penser aux temps difficiles de la Révolution et à la tristesse de l'exilé contraint de quitter des lieux chéris :

Ici je te salue, ô belle France, qui viens t'offrir à mon imagination, parée de toutes tes graces, de toutes tes richesses ! Où retrouver ailleurs ton beau ciel, ta douce température, les eaux fraîches & limpides qui fécondent & brillent tes riches campagnes ; tous les produits de l'abondance & de l'industrie qui les couvrent ; le sexe vif & charmant qui les embellit ; le peuple poli qui les habite ! Plaines fertiles de la Touraine, bosquets d'orangers, jardins parfumés de la Provence, recevez-moi sous vos ombrages ; là j'espérerai, je chercherai l'homme heureux...Helas ! qui l'eût dit ! Cette production comme ailleurs vous est étrangère ; l'homme éclairé ferait de vous son paradis ; il en fait son enfer avec ses erreurs²² !

Afin de comprendre la fonction des occurrences descriptives concernant la campagne dans l'économie narrative mais aussi de justifier leur rareté, il était nécessaire d'expliquer le rapport que les hommes de la fin du XVIII^e siècle entretiennent avec le milieu champêtre. Il n'y a ni ambiguïté ni contradictions dans la vision de la campagne qui nous est transmise par les romans : c'est un paysage uniformément apprécié et surtout investi d'une idéologie partagée par la plupart des écrivains qui le considèrent comme un espace exemplaire et y projettent un ensemble d'aspirations morales. L'identification de la campagne avec le foyer d'une série de valeurs, comme l'innocence et la simplicité, entraîne l'identité entre la beauté des lieux et l'idée de bonté qui en émane. Par

²¹ F.-G. Ducray-Duminil, *Petit-Jacques et Georgette, ou Les Petits Montagnards Auvergnats*, Paris, Le Prieur, 1792, t. I, p. 9-11.

²² F. Vernes, *Le Voyageur sentimental en France sous Robespierre*, Genève, Paschoud, Paris, Maradan, 1798, t. I, p. 13.

conséquent, lorsqu'un écrivain doit affronter la figuration de l'espace champêtre, il attribue plus d'importance à la transmission d'un message moral qu'au souci représentatif, la beauté du paysage n'étant qu'une conséquence ou une manifestation visible de sa valeur intrinsèque. Cette primauté du « signifié » par rapport au « signifiant », c'est-à-dire de l'ensemble de valeurs que le paysage soutient par rapport à la forme « extérieure » par laquelle ces principes éthiques sont visibles, détermine le caractère non nécessaire de la description qui ne s'attacherait qu'à l'aspect manifeste de la nature. Malgré cette tendance à faire de la campagne plus un objet de réflexion ou de discussion qu'un espace représenté dans ses traits caractéristiques, nous verrons que parfois les romanciers se servent de la description pour mettre en évidence le rôle symbolique et surtout moral que ce type de paysage revêt dans leur horizon mental.

2. La tradition de la littérature pastorale

2.1. L'influence de Gessner et la citation des lieux de la pastorale

Le rêve d'un retour à la vie simple, presque primitive, dans un milieu agreste et celui d'un recouvrement de l'innocence des origines et d'un hypothétique état de nature ne sont que des reformulations du thème de l'âge d'or, toujours associé à un contexte champêtre et entretenu par une littérature pastorale qui continue à bénéficier d'une vogue durable en France à la fin du XVIII^e siècle, surtout grâce à la diffusion et au succès européen des *Idylles* de Gessner, vu comme le nouveau Théocrite suisse. La nostalgie pour un âge d'or perdu que l'on voudrait retrouver dans la campagne considérée comme le siège d'une nouvelle Arcadie est un motif récurrent dans les romans analysés, comme par exemple dans *Ainsi finissent les grandes passions* où le protagoniste confie à son correspondant son penchant pour la vie champêtre et son désir impossible de revenir à un lointain passé pastoral et mythique :

J'ai une passion si décidée pour les charmes de la campagne, que je regrette quelquefois de n'être pas venu au jour dans ces premiers âges du monde, où les hommes n'étant encore que laboureurs ou bergers, ne connoissent que la vie champêtre. J'aurois dû naître au tems des Patriarches, ou dans les beaux jours de la République Romaine, alors qu'un Sénat de demi-Dieux alloit chercher à la charrue ses Dictateurs & ses Héros ; ou dans les vallées de Tempé, parmi les pasteurs de la Thessalie : ou enfin sous ces bons Rois, qui, bergers eux-mêmes, se faisoient honneur d'allier le sceptre & la houlette, & qui dictoient des loix à un peuple simple, assis sur des trônes de verdure²³.

²³ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Ainsi finissent les grandes passions*, cit., t. I, p. 130.

L'écrivain qui semble subir davantage la fascination de la tradition idyllique et qui exploite dans ses romans le goût des bergeries en ancrant son œuvre dans la pastorale utopique est Nicolas-Germain Léonard, auteur de poésies inspirées de Gessner et des *Lettres de deux amants habitants de Lyon*. Ce roman s'insère entièrement dans le cadre d'une campagne idéalisée rappelant les lieux typiques de la pastorale, et la superposition entre la réalité et la fiction arcadienne de l'*Astrée* s'accomplit lorsque les personnages partent à la découverte des rivages du Lignon :

Comme nous sommes voisins du Forez, nous avons fait, ces jours derniers, le projet d'aller voir le rivage du Lignon & les fertiles plaines qu'il arrose : un parent de ma mere qui possede une terre auprès de Montbrison, nous a déterminés à ce voyage. Nous sommes partis au point du jour : la matinée étoit charmante : le soleil en se levant, doroit cette belle chaîne de côteaux, qui se présente quand on arrive dans le bas-Forez. Nous vîmes cette vallée si fameuse par les amours d'Astrée & de Céladon : on y respiroit encore un air pastoral ; les collines d'alentour étoient couvertes de troupeaux ; des bergeres qui rappelloient celles de l'Arcadie, étoient assises auprès de leurs bergers : on entendoit le son des chalumeaux & le chant joyeux du pâtre qui menoit ses brebis. Ah ! Constance ! que les images de la vie champêtre donnent à nos sens un calme pur ! En contemplant ces rians paysages, j'étois attendrie : les passions tumultueuses faisoient place dans mon ame à une douce mélancolie²⁴.

La perception du paysage de la part des personnages est soumise à une sorte de filtre culturel opéré par la littérature pastorale qui mythifie des lieux réels et pousse à les voir et à les apprécier exclusivement en raison de leur fonction dans un contexte fictif, non pour leurs qualités intrinsèques mais pour leur rôle de décor. En adoptant cette attitude, les personnages de fiction ne diffèrent pas beaucoup des leurs contemporains réels qui allaient parcourir les rives du lac Léman et les environs de Vevey sur les traces de Julie et de Saint-Preux.

Un autre exemple d'une citation directe de la pastorale, cette fois de source antique, est contenu dans une « anecdote sicilienne » de Baculard d'Arnaud présentée en guise d'introduction à une description de Trapani :

Trapani, anciennement Drépanum, est une des plus jolies villes de la Sicile, éloignée à une quinzaine de milles de la Capitale, & environnée de côteaux & de vallons, où la nature, sous vingt différents tableaux, attache la curiosité, & semble exciter une espece de ravissement. On y retrouve encore ces graces, ces beautés naïves que Théocrite a su si bien nous décrire²⁵.

²⁴ N.-G. Léonard, *Lettres de deux amants habitants de Lyon*, Londres, Paris, Desenne, 1783, t. I, p. 287-288.

²⁵ Baculard d'Arnaud, *Lorezzo*, Paris, Le Jay, 1775, p. 119.

2.2. *L'héritage du locus amœnus*

La littérature pastorale, qui alimente les rêves de l'âge d'or par la peinture de la nature et des sentiments qu'elle inspire et qui est toujours présente à l'esprit des romanciers de la fin du XVIII^e siècle, ne peut pas être considérée comme un facteur décisif pour le progrès de la description, ce genre étant consacré par une tradition qui en a figé les composantes au niveau des thèmes et de leur traitement formel. Cette littérature apparaît en effet comme « la mise en œuvre d'une rhétorique désuète opérant sur des clichés aussi usés que les situations qu'elle évoque²⁶ » et dans la représentation du paysage en particulier elle agit comme un répertoire d'images stéréotypées invariablement accompagnées d'un arsenal d'éléments linguistiques conventionnels, vagues et répétitifs, propres à une reprise fidèle d'une tradition plus qu'à une traduction visuellement efficace de la réalité naturelle.

Dans la construction du paysage pastoral, la mise en scène de lieux communs signifie essentiellement la prolongation du *topos* du *locus amœnus* impliquant un décor qui réunisse « un échantillon des règnes végétal, minéral, animal, à quoi peuvent s'ajouter des traces d'une activité humaine heureuse²⁷ ». Bien que l'étude des occurrences descriptives conventionnelles ne permette pas de dégager des facteurs de nouveauté dans le domaine descriptif, il est pourtant nécessaire de prendre en considération ces manifestations littéraires apparemment obsolètes, surtout à la place considérable qu'elles occupent encore à la fin du XVIII^e siècle et à l'influence de la tradition, même dans les romans qui ne sont pas centrés sur un décor champêtre, comme nous avons pu le constater dans les représentations de la montagne.

Revenons au conte de Baculard d'Arnaud où la description initiale fait fonction d'introduction et de mise en contexte de l'histoire. Juste avant la mention de Théocrite, un astérisque nous renvoie à une note de bas de page où le narrateur garantit la fidélité de sa description au réel tout en révélant peu après que son regard est « vicié » par le filtre de la référence antique :

Qu'on ne prenne point cette brillante description pour une peinture de roman ; telle est la Sicile. Il n'est pas étonnant que de pareilles contrées ayent produit des Poètes charmants, & tous ces talents agréables qui ressemblent assez aux fleurs dont abondent ces heureux climats : transplantées, elles perdent leur éclat & leurs parfums²⁸.

²⁶ G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 365.

²⁷ H. Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, cit., p. 292.

²⁸ Baculard d'Arnaud, *op. cit.*, p. 119.

La description du décor dans les histoires des deux protagonistes Lorezzo et Nina se développe sous forme de liste de tous les éléments, surtout végétaux, qui font de ce séjour un parfait paysage charmant, où règne la fécondité de la terre, l'air est parfumé par une grande variété de plantes et de fleurs, le terrain est traversé par un nombre infini de sources d'eau, l'ouïe est égayée par le chant harmonieux des oiseaux et la scène est ultérieurement agrémentée par la présence des animaux et par les vestiges d'un temple antique :

Des hauteurs couvertes de nombreux troupeaux de chèvres, des plaines émaillées d'herbes odoriférantes comme le thym, la calaminthe, &c. une infinité de sources plus brillantes que le crystal, & s'échappant à travers des tapis de toutes couleurs ; des vignes suspendues à des ormeaux élevés, & retombant en grappes dont la liqueur paroît prête à jaillir ; des forêts de mûriers, d'oliviers, de citronniers, d'orangers, des bleds superbes qui n'attendent plus que la faucille, dans la saison où à peine, en d'autres climats, ils sont sortis hors de terre ; les possessions de chaque propriétaire séparées par des hayes de jasmins, de myrthes, de grenadiers, de lilas, des bosquets chargés de roses de toute espece ; toutes ces scenes d'enchantements animées par le chant varié d'une multitude de rossignols, le voisinage d'Eryx, & du fameux Temple de Vénus Erycine, qui semble annoncer ce qui existe encore, la prééminence de la beauté des femmes de Trapani sur celle des autres femmes de la Sicile : voilà quel étoit le séjour de Lorezzo & de Nina²⁹.

Malgré la déclaration préliminaire du narrateur, cette image idéalisée des campagnes siciliennes nous semble être plus un ensemble de traits stéréotypés qu'une vision réaliste. Une autre note en bas de page confirme d'autre part l'allure fabuleuse de ce tableau par une référence à la mythologie païenne :

Un voyageur a trouvé au mois d'Avril dans les campagnes de Sicile, des bleds hauts de dix palmes : ce qui pourra avoir fait imaginer les fables ingénieuses de Cérès & de Triptoleme ; d'ailleurs l'air y est si doux, que les bergers pasent toutes les nuits dans les champs³⁰.

Même dans les contrées où domine la nature sauvage, comme sur l'île de la Guadeloupe que visite le protagoniste des *Lettres de Sainville et de Sophie*, c'est toujours la plaine qui est comparée aux lieux mythiques chantés par les poètes et qui apparaît aux yeux du promeneur comme un *locus amœnus* ayant tous les caractères d'un lieu idéal pour s'installer et réaliser son propre rêve de bonheur (et d'amour) champêtre. N'oublions pas que l'auteur de ce court roman par lettres est le même des *Lettres de deux amants habitants de Lyon*, largement influencées par la littérature pastorale :

²⁹ *Ibid.*, p. 120-121.

³⁰ *Ibid.*, p. 120.

Après une route longue & pénible sur des côtes entre-coupées de falaises où la mer se roule avec violence, j'entrai dans une plaine dont la perspective me frappa. Tout ce que les Poètes ont dit de la belle vallée de Tempé n'a rien d'égal à ce lieu de délices. Plus de quinze rivières y coulent sous des berceaux d'acacias, d'orangers & de myrtes qui parfument l'air d'alentour, & font tomber une pluie de fleurs quand le vent les agite. Je ne pus t'exprimer l'émotion qu'on éprouve à l'aspect de ces bois, qui déployant devant l'œil étonné un rideau immense, paroissent séparer l'homme solitaire du reste de la Nature, & dont le silence majestueux n'est troublé que par le bruit des vagues qui battent les rochers voisins, j'étois entouré d'habitations riantes & commodes, de champs couverts de cannes, de fruits de tout espèce ; je disois en m'occupant de toi, que n'est-elle ici ! qu'une simple cabane nous rendroit heureux³¹ !

Un auteur comme Sade, apparemment très éloigné de la typologie littéraire que nous venons d'évoquer, ne renonce pas non plus à esquisser un paysage qui rassure le lecteur par son respect des usages descriptifs. Dans *Aline et Valcour*, la protagoniste écrit à son amoureux pour lui raconter comment elle vit avec sa famille à Vert-feuille, un toponyme qui révèle l'aspect naturel et idyllique du lieu, tel qu'il ressortira de la description contenue dans la lettre. Celle-ci est précédée d'un bref passage où Aline demande à son interlocuteur la « permission » de raconter sa vie à Vert-feuille tout en cherchant des motivations qui autorisent ce récit : la justification des « détails » qui suivent vient tout d'abord du plaisir qu'Aline est sûre de procurer à Valcour, mais aussi d'un désir de combler une absence et de garantir la conservation de son souvenir auprès de Valcour à travers ces détails de vie quotidienne. Aline continue ensuite à attirer l'attention de son destinataire afin qu'il puisse partager la vision qu'elle va lui proposer, en l'invitant à transporter son esprit dans les lieux décrits. Elle complète aussi les informations relatives au temps et à l'espace de l'écriture, placées en tête de lettre, par une indication assez précise sur la localisation du château de Vert-feuille, qui se trouve « à cinq lieues d'Orléans, sur les bords de la Loire ».

Ce dispositif est commun mais la description du décor autour du château est aussi conventionnelle que l'introduction, depuis le recours à la typologie du *locus amœnus* à l'emploi d'une modalité descriptive fondée sur un lexique banal et répétitif, sur l'emploi des hyperboles (« une multitude étonnante de rossignols », « l'immense quantité de fleurs ») et sur la comparaison avec l'Elysée qui confirme le caractère idyllique du lieu, apprécié pour sa variété et une agréable irrégularité. Si le roman de Sade nous raconte l'histoire parallèle des aventures de Léonore et Sainville autour du monde et dans des régions exotiques et utopiques, ici le décor apparaît d'autant plus circonscrit et familier qu'il s'apparente au lieu de plaisance romanesque typique :

Laissez-moi vous dire comment nous vivons, je sais que ces détails vous plaisent, vous m'y suivez, j'en suis plus présente à votre imagination, et réellement l'absence en devient par-là moins cruelle.

³¹ N.-G. Léonard, *Lettres de Sainville et de Sophie*, cit, p. 129-130.

Le château de Vert-feuille, dans lequel il faut d'abord que votre esprit se transporte, n'est pas très-magnifique, mais commode et d'une excessive propreté ; il est situé à cinq lieues d'Orléans, sur les bords de la Loire.

La forêt voisine qui l'ombrage, nous procure des promenades charmantes ; les prairies vertes et fraîches qui l'environnent, toujours peuplées de troupeaux gras et bondissants, sont par-tout ornées de villages et de maisons de campagne ; les jardins agréablement coupés par des canaux limpides, par des bosquets odoriférans, qu'égayent une multitude étonnante de rossignols ; l'immense quantité de fleurs qui s'y succèdent neuf mois de l'année ; l'abondance du gibier et des fruits ; l'air pur et serein qu'on y respire...tout cela, mon ami, contribue, quoique l'objet soit de peu de conséquence, à en faire un séjour digne d'orner l'Elysée, et est mille fois préférable à toutes les belles terres de monsieur de Blamont, uniformes par-tout, et n'offrant jamais que l'ennui à côté de la régularité³².

Dans *La Bergère d'Aranville*, une œuvre qui se propose explicitement comme un roman pastoral, la référence aux montagnes et la présence d'une forêt sont privées de leur caractère potentiellement effrayant et menaçant par la présence d'une série d'aspects naturels (les parfums et les couleurs des fleurs, la pureté d'une eau cristalline, dont les sons s'unissent à ceux des oiseaux, l'ombre des arbres) qui contribuent à dessiner le cadre d'un impeccable *locus amœnus* :

Sur les bords du Rioumayor, non loin d'Aranville, s'élève une forêt couronnée de vieux pins. Là, le jasmin, le chevre-feuille & la modeste églantine entrelacés, se disputent le prix de leurs parfums & l'éclat de leurs couleurs. Au centre de cette forêt, du pied d'un vieux saule, jaillit une source renommée par la pureté de ses eaux, & les vertus merveilleuses qu'on lui attribuoit. Ses bords ornés de mille espèces de fleurs qu'elle fait naître, le doux murmure de ses eaux, qui se mêle aux chants du rossignol perché sur l'aubépine qui l'ombrage, lui ont mérité le nom qu'elle porte encore de fontaine des bergères. Le Rioumayor fait ici un coude pour le recevoir dans son sein, & pour embrasser presque toute la forêt dans son cours. Dans l'éloignement se présentent à la vue les rochers nus & stériles de Gasset. Ils font partie du Pic de midi, & séparent la vallée d'Aure de la forêt de Bonrepos & des champs de l'infortuné la Peyrouse.

Le chemin étroit & dangereux qui traverse ces monts, ne permet de les franchir qu'à l'intrépide chasseur où au berger amoureux. Du côté du midi, les fertiles côteaux de Traimesanges se montrent, dominés par les montagnes de l'Aragon. Un sentier étroit, où l'herbe est à peine foulée des pieds de la bergère, est le seul qui conduise à cette fontaine délicieuse. C'est là que Louise, pendant la chaleur du jour, conduisoit ses brebis à l'ombrage d'un ormeau, tandis qu'elle-même, assise au pied du saule d'où s'échappe la source, arrange les fleurs que sa main a cueillies³³.

La nuit obscure peut à son tour perdre tout son aspect mystérieux et inquiétant pour acquérir une tonalité mélancolique où s'inscrit l'idylle champêtre :

³² Sade, *Aline et Valcour, ou Le Roman philosophique*, Paris, Girouard, 1793, t. I, p. 63-65. Nous avons consulté l'œuvre dans sa première édition. Pour l'indication d'une édition moderne voir les références bibliographiques.

³³ L.-A. Liomin, *La Bergère d'Aranville*, Neuchâtel, L. Fauche-Borel, 1792, p. 43-45.

La grosse cloche qu'on sonne tous les soirs pour avertir les habitans qui sont répandus dans la campagne de rentrer dans la ville, frappa nos oreilles : son bruit aérien et inattendu parut la tirer insensiblement de la rêverie où elle étoit plongée : notre ame étoit dans une situation qui dispose à ressentir plus vivement l'impression des objets extérieurs. Eh ! quel tableau étoit plus fait pour nous émouvoir !

Le murmure d'un moulin qui étoit à quelque distance derrière nous, formoit un contraste délicieux avec le silence qui régnoit dans cet agréable séjour. Les flots légèrement agités étoient éclairés par les rayons de la lune dont le disque argenté venoit de se montrer au-dessus de la colline qui étoit à l'opposite de nous. Leur surface inégale, semblable à des cristaux mobiles, transmettoit à nos yeux les plus doux reflets de lumière, tandis que leurs molles ondulations venoient expirer sur la pelouse fleurie qui étoit à nos pieds. De l'autre côté du canal, on se plaisoit à considérer les tilleuls dont la cime agitée par une légère brise qui souffloit de l'ouest, éprouvoit par intervalles de doux balancemens à la faveur desquels les rayons de cet astre charmant pénétroient sous le feuillage et en dissipoient l'obscurité.

Quelle délicieuse soirée ! s'écria Sophie ; quel agréable lieu ! – Il le seroit sans doute, lui dis-je, si les chagrins qui vous y poursuivent vous permettoient d'en apprécier tous les charmes³⁴.

3. *Nature-décor : des intervalles ornementaux*

3.1. *L'atmosphère matinale*

Comme le contexte de la campagne et le type de climat qu'il offre se prêtent facilement à la mise en scène de *loci amœni* et de situations idylliques, les romans nous renvoient dans la plupart des cas l'image stéréotypée d'une nature idéalisée et reléguée à un rôle purement décoratif. Cette fonction ornementale du milieu naturel ressortit surtout lorsque la représentation du paysage se réduit à de brèves esquisses qui nomment des éléments naturels sans les décrire : ce sont des passages à teneur descriptive (il ne s'agit ni de séquences narratives ni de dialogues) mais ils ne présentent pas l'aspect d'un paysage. Ces morceaux textuels parlent des conditions climatiques ou de l'atmosphère d'un moment particulier de la journée, en mentionnant des facteurs olfactifs, auditifs et tactiles. Ces apparitions fugaces et rapides de la nature servent exclusivement de transition d'une scène à l'autre, comme une espèce d'intervalle récréatif et vidé de contenu narratif. Elles permettent également de situer une scène dans un contexte transmettant aux lecteurs une idée sur le milieu qui environne un ou plusieurs personnages à un certain moment d'une histoire. Les écrivains font référence aux éléments naturels afin de créer un scénario qui favorise les réflexions d'un personnage, introduit des déplacements ou des rencontres amoureuses, sans que se manifeste l'intention de donner une image réaliste du paysage ou de localiser l'espace de manière précise.

Le roman *Alexis, ou La Maissonnette dans le bois* contient de nombreuses occurrences qui rentrent dans cette typologie textuelle. Il s'agit en particulier d'allusions à de différents moments de

³⁴ P.-J. de Sales, *Sophie, ou mon voyage à Besançon*, Paris, Gérard, Munier, 1803, t. I, p. 27-28.

la journée. Dans certains cas c'est le coucher de soleil qui est au centre de ces passages où le mystère et le charme qui annoncent l'arrivée de la nuit s'expriment dans le chant des oiseaux et les parfums des fleurs :

Cependant la nuit commençait à couvrir la Nature de ses voiles somnifères. Les oiseaux, perchés dans la forêt, attendaient en silence la retraite du soleil, pour cesser leurs gazouillements & s'endormir sur les branchages. Le rossignol seul, faisait encore entendre son chant mélodieux ; & les oiseaux nocturnes, respectant sa gaieté, n'osaient l'interrompre pour commencer leurs lugubres concerts³⁵.

Le soleil commençait à baisser, une douce fraîcheur régnait dans l'air ; la terre ouvrait son sein pour le pénétrer d'une légère humidité, & les fleurs laissaient exhaler de leur calice mille parfums délicieux³⁶.

À d'autres moments, le narrateur trace de petits tableaux poétiques de l'aube et de l'aurore, où il met l'accent sur les effets de lumière produits par les rayons du soleil naissant, sur les sons musicaux des oiseaux ou sur la fraîcheur de l'air :

L'aurore avait déjà chassé la nuit, & le soleil commençait à dorer la cime des arbres : le ciel violet & sans nuages annonçait un jour pur ; une fraîcheur douce, & que zéphyr devait aux gouttes brillantes de la rosée, allait incessamment céder aux ardeurs brûlantes du midi : toute la Nature était belle & tranquille : le cœur seul d'Alexis ne l'était point³⁷.

L'aube du jour avait déjà ramené le père de la lumière : les oiseaux le saluaient par les concerts les plus doux ; toute la Nature brillante, épanouie, semblait se réjouir de recevoir ses rayons bienfaisants³⁸.

La nuit commençait à soulever ses voiles, & l'aurore la poursuivant des portes de l'orient, annonçait le Dieu qu'elle précédait. Tout se réveillait, tout se ranimait dans la nature. On entendait de tous les côtés les premiers chants des oiseaux qui s'invitaient à l'envi à célébrer le retour du jour, & le crépuscule laissait déjà distinguer les objets³⁹.

Le roman pastoral *Rose, ou La Bergère des bords du Morin* n'est pas exempt de ce type d'aperçus sur la nature qui se réveille avec le lever du soleil :

Julien attendait le jour. Bientôt il commença à poindre à travers les ténèbres. Peu-à-peu les objets prirent une forme et se distinguèrent. Une lueur vive et mêlée d'une teinte légère de pourpre s'élargissait sur le ciel de l'orient, et annonçait le retour du soleil. Presqu'au même moment, les oiseaux quittèrent par milliers le repos,

³⁵ F.-G. Ducray-Duminil, *Alexis, ou La Maisonnette dans le bois*, cit., t. II, p. 7.

³⁶ *Ibid.*, t. III, p. 62.

³⁷ *Ibid.*, t. II, p. 12.

³⁸ *Ibid.*, t. II, p. 35.

³⁹ *Ibid.*, t. III, p. 50.

animèrent de leurs chants les airs, et secouèrent la rosée en se jouant parmi le feuillage. Le haut des arbres se dora peu-à-peu, et la nature entière fut éclairé⁴⁰.

Dans *Vie, amours et aventures de plusieurs illustres solitaires des Alpes* la description des effets de lumière à l'aurore attribue une importance majeure aux détails. En outre, elle est insérée dans un passage qui recouvre une extension supérieure à quelques lignes ; elle est précédée par une esquisse sommaire du milieu où se rendent les personnages (« un riche et verdoyant côteau, découpé de vignes et de prairies ») et par la mention de la végétation qui caractérise cet endroit, et elle est suivie par l'allusion aux oiseaux :

Berenger, dont le caractère était en tout sympathisant avec celui de Duplessis, et qui avait toujours aimé à aller dans les belles matinées d'été, respirer sur un gazon humide cet air frais qui accompagne et suit quelque tems une belle aurore, et qui était remis de ses fatigues, se hâta le lendemain de prévenir ce vénérable solitaire, et d'aller le prendre dans sa chambre, pour la promenade dans laquelle il devait lui faire le récit de ses malheurs. Ils ne prirent pas le chemin de la veille, et ils laissèrent le côté de la forêt qui les eut le plus éloignés de la campagne, pour traverser celui qui les en rapprochait davantage. Ils parvinrent bientôt hors du bois, et dans un endroit où ils étaient environnés d'un riche et verdoyant côteau, découpé de vignes et de prairies, embaumé par le parfum des arbustes les plus odorans, des orangers, des citronniers, et couronné de myrthes et d'oliviers. Les premières et douces teintes de l'aube se montraient alors sur l'horizon, et se dégageaient de l'obscurité. Quelles étaient belles, pures, éthérées ! Il semblait que le ciel s'ouvrit à leurs regards. A mesure que les nuances du jour se renforçaient, les sombres brouillards redoublaient vers l'Occident, l'obscurité de cette partie de l'hémisphère, et dérobaient au-dessous l'aspect de la campagne. Cependant les teintes s'animent à l'Orient ; elles répandent au loin une tremblante lumière. Enfin de vives clartés embrâsent toute cette région des cieux, et annonce le lever du soleil. D'abord une étroite ligne d'une splendeur inconcevable surmonte l'horison ; elle s'élargit soudain ; et le monarque du jour paraît dans toute sa gloire, dévoilant la nature, vivifiant les couleurs du paysage, et transformant en perles brillantes la rosée qui couvrait la terre. Le bruit agréable des oiseaux, éveillés par la voix du matin, interrompt le silence de cette heure calme et solennelle. Leur doux gazouillement se renforce par degrés ; leurs notes deviennent plus brillantes et plus cadencées, et forment bientôt un concert universel de jouissance, qui anime toute la scène de la création, et rend les buissons même harmonieux. Duplessis et Berenger sentirent aussi leurs cœurs s'épanouir de reconnaissance et d'adoration. Le spectacle qu'ils avaient sous leurs yeux, calma leurs âmes, et éleva leurs pensées vers le grand auteur de la nature⁴¹.

Nous retrouvons la même attention pour le jeu contrasté entre les ombres et la lumière dans un autre passage de ce roman où l'atmosphère matinale est rendue aussi par différents êtres animés (les animaux, l'homme, les oiseaux) qui se préparent au commencement de la journée, et par les fleurs qui répandent leurs parfums dans la campagne :

⁴⁰ P. Blanchard, *Rose, ou La Bergère des bords du Morin*, Paris, Le Prieur, 1797, t. II, p. 34-35.

⁴¹ F.- X. Pagès, *Vie, amours et aventures de plusieurs illustres solitaires des Alpes, ou Les Malheurs des grands passions*, Paris, Laurens, 1800, t. I, p. 59-61.

O mon ami, je touche à ce moment où commença la longue chaîne de mes malheurs. Elle date du plus beau jour que le soleil ait jamais embelli de ses rayons, et où je goûtai le plaisir le plus vif qu'aucun mortel ait jamais connu. Je m'étais levé, suivant mon usage, dès l'aube du jour, pour me promener dans la délicieuse campagne où j'avais suivi madame d'Anglar et sa fille. Déjà paraissait le matin, père de la rosée. Une lumière douce et faible l'annonçait dans l'orient tâcheté. Mais bientôt cette lumière s'étendit, brilla, éclaircit les ombres, et présenta à ma vue le vaste et riant paysage dont j'étais environné. Le rocher humide, le sommet des montagnes couvert de brouillards, commençaient à briller aux premiers rayons du jour. Le lièvre craintif sortait en sautillant du champ de bled tandis que le long des clairières des forêts, le cerf sauvage bondissait, et se retournait souvent pour regarder le passant matineux. L'harmonie annonçait le réveil de la joie universelle ; les bois retentissaient des accords différens des chantres ailés ; le berger dispos, réveillé par le chant du coq, quittait son lit de mousse, et la cabane où il habite avec la paix ; il faisait sortir par ordre ses nombreux troupeaux, qu'il menait paître l'herbe fraîche du matin. Le soleil, s'élevant sur l'horizon, sécha peu à peu les gouttes de la rosée, qui étaient suspendues aux feuilles ; le calice des fleurs s'ouvrait à la chaleur croissante du jour. Rafraîchi par le baume vivifiant du sommeil, tous les êtres se préparaient à jouir du spectacle de la création. La rose développait sur le buisson sa pourpre brillante ; et embaumait la campagne par ses parfums, en même tems qu'elle embellissait par ses couleurs. Que cette scène était ravissante à mes yeux ! C'est que j'étais heureux, j'étais aimé⁴².

Malgré un développement apparemment plus soigné et une certaine longueur de la description ce roman ne se distingue pas du style des autres livres : emploi abondant des périphrases, de la personnification, des hyperboles, des structures superlatives, des adjectifs moraux et en général pauvreté de la qualification.

Ces passages sont fréquemment placés au début d'un chapitre ou à un moment de transition entre deux épisodes de l'histoire, afin de montrer qu'une scène ou une action se développent dans un contexte climatique favorable. Au début de *Rose, ou la bergère des bords du Morin*, c'est un beau jour de printemps caractérisé par une brise agréable (dont les effets sont les seuls éléments naturels qui sont indiqués), qui présente une situation atmosphérique et environnementale idéale pour le mariage qui ouvre le roman :

Il faisait un des plus beaux jours du printemps. Un vent léger et agréable tempérant la chaleur, agitait le feuillage, et poussait les jeunes herbes des prairies les unes sur les autres, comme les flots légèrement agités d'un grand bassin. On eût cru que le ciel se plaisait à accorder un jour heureux aux noces de Cécile et de Marcel⁴³.

⁴² *Ibid.*, t. I, p. 90-91.

⁴³ P. Blanchard, *Rose, ou La Bergère des bords du Morin*, cit., t. I, p. 1.

Le plus souvent les narrateurs achèvent ces tableaux idylliques par des impressions paisibles et par la sérénité que les personnages éprouvent au contact d'une nature avec laquelle ils se sentent en parfaite harmonie :

La fraîcheur et la beauté de la matinée disposaient l'âme aux douces impressions ; les oiseaux chantaient sur le bord du Morin ; les zéphyrse jouaient dans les hauts peupliers, et murmuraient agréablement dans leur feuillage ; le tic-tac d'un moulin, à deux cents pas de-là, et le bruit sourd et égal des écluses jetaient le dernier charme sur le paysage, donnaient une heureuse émotion à l'âme sans l'occuper⁴⁴.

Il faisoit le plus beau temps du monde : nous traversâmes, par un petit sentier, une vaste plaine, où Cérès étaloit ses richesses. L'air étoit rafraîchi par un vent doux qui agitoit mollement, & comme en forme d'ondulation, les épis dorés. Ils étoient chargés d'une prodigieuse quantité de perles transparentes, fruits d'une ondée qui, avant que nous fussions sorties, avoit humecté la terre, & embaumé l'air d'un parfum plus agréable à respirer que celui que répandent vos gants, ou la frisure du plus élégant petit-maître. Mille nuages, mêlés d'or & de pourpre, lumineux & sombres, ornoient le vuide, cet azur immense, & interceptoient de temps-entemps les rayons trop brûlans du soleil ; nos yeux se promenoient avidement sur les trésors de l'abondance qui nous environnoient de toutes parts. Nous étions d'une gaieté extraordinaire⁴⁵.

3.2. *Un décor pour le plaisir de l'observateur*

Ces expressions de joie ne sont pas une manifestation du « paysage état d'âme » : la nature n'apparaît pas ici comme la source d'un sentiment qui peut varier d'un individu à l'autre ou comme le reflet de l'intériorité spécifique et unique d'un personnage. Elle ne constitue qu'un décor aux traits stéréotypés qui suscite des réactions positives de plaisir et de calme conformes à un cadre naturel idéalisé, invariablement exprimées dans nos romans.

L'extériorisation d'un état d'âme en contraste avec la gaieté du paysage apparaît pourtant dans le roman de Pagès, où le personnage narrateur, qui reconnaît en lui-même un penchant qui le porterait tout naturellement à apprécier la beauté environnante, avoue en même temps qu'il ne peut en jouir pleinement à cause de ses peines d'amour :

J'errai une partie du jour au milieu des buissons fleuris, et sous les arbres qui laissaient tomber leurs fleurs sur la terre, comme une neige légère et abondante, ou plutôt comme des flocons de laines teintes de différentes couleurs. A mesure que l'instant de son retour approchait, j'allai me reposer sur un gazon qui couvrait une petite éminence, d'où je voyais les cîmes balancées des peupliers majestueux, qui penchaient l'ombre de leurs rameaux sur l'avenue de la campagne de madame d'Anglar. La terre étoit alors dans toute la parure de la première saison ; le soleil brillait dans un ciel sans nuage ; l'air étoit tiède, embaumé et vivifiant. La joie de la création se manifestait dans toute la nature, brillait avec la fleur, éclatait avec le ramage des oiseaux, se

⁴⁴ *Ibid.*, t. I, p. 28.

⁴⁵ Abbé Hélaïne, *op. cit.*, t. II, p. 57-58.

répandait avec l'haleine du zéphir, et venait raviver le cœur de l'homme dans des instants plus fortunés. Ravi à l'aspect de ce spectacle sublime et consolant, mon ame se serait élancée de son sein, pour se porter toute entière sur cette délicieuse et magnifique scène. Mais ce tableau, si frais, si vivant, si animé était pour moi comme s'il n'existait pas⁴⁶.

En tout cas, la nature apparaît dans ces situations comme une entité accueillante et bienfaisante dont les personnages se délectent en toute commodité. Dans le passage suivant, tiré du roman *Ainsi finissent les grandes passions*, les éléments naturels sont nommés en fonction du sujet au point que la nature semble agir exclusivement pour complaire l'observateur qui répond à son attrait comme s'il s'agissait d'une personne, ou mieux d'une femme :

Quand le soleil montant sur l'horison commence à faire sentir sa chaleur, je m'approche d'un jeune arbrisseau, qui, par le doux balancement de ses feuilles, semble m'inviter à profiter de son ombrage ; j'accepte son bienfait, & j'en jouis avec reconnaissance ; je m'étends sur l'herbe touffue ; je fais ma cour aux fleurs qui réjouissent ma vue par l'élégante variété de leurs formes & de leurs couleurs, aux flots gracieux d'un petit ruisseau gazouillant à mon oreille & déployant plus loin sous mes yeux sa nappe argentée, aux mousses vertes & aux lichens dorés m'offrant un appui doux contre les troncs de vieux arbres à qui ils servent de parure⁴⁷.

3.3. *Un décor pour la méditation solitaire*

Cette nature que nous assimilons à un contexte champêtre, toujours connoté de manière vague et générique, peut représenter non seulement un décor qui procure une sensation de plaisir à un personnage mais constituer aussi le cadre de ses promenades et de ses réflexions. La marche solitaire au sein de la nature correspond souvent à une situation stéréotypée mise en scène par les romanciers qui se plaisent à nous montrer des personnages errants et pensifs, nourrissant leur activité réflexive dans un contexte naturel, sans que se produise une véritable entente entre le sujet et le paysage environnant ou que la méditation ait la profondeur de la rêverie rousseauiste :

Il faisoit un tems admirable : c'étoit une de ces belles journées d'avril, qui nous charment d'autant plus, que c'est dans ce mois ordinairement que commencent les premiers beaux jours de l'année. J'avois fait plus d'une lieue depuis que j'étois sorti du presbytère. Le zéphir souffloit, la verdure renaissoit, des fleurs épanouies nouvellement, coloroient d'or & de pourpre le sein des noirs rochers. Je suivois le cours d'une petite rivière qu'on nomme l'Oreuze, faisant les mêmes détours, à travers les touffes d'herbes & les arbrisseaux dispersés sur ses bords ; mêlant les souvenirs, les regrets, l'espérance, & quelquefois les retours aigus d'une douleur très vive, à la sensation que produisoit en moi le spectacle de la terre s'ouvrant au plaisir & se préparant à la fécondité⁴⁸.

⁴⁶ F.- X. Pagès, *op. cit.*, t. III, p. 2-4.

⁴⁷ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Ainsi finissent les grandes passions*, cit., t. I, p. 133-134.

⁴⁸ *Ibid.*, t. II, p. 160-161.

Le Soleil étoit couché ; des nuages noirs & sombres bordoient l'horison, & présageoient la pluie & la tempête : le laboureur revenoit lentement de son travail : les oiseaux fuyoient dans les fentes des rochers : les insectes bourdonnoient sourdement dans les airs : & moi, plongé dans mes réflexions & occupé de mon état, je me promenois le long du grand chemin⁴⁹.

La constatation d'une douce et paisible sensation de mélancolie, généralement associée au coucher du soleil ou à un contexte nocturne et à l'apparition de la lune, est parfois présente dans ces moments où la contemplation de la nature accompagne et favorise la réflexion mais n'engendre pas de description car l'attention est presque entièrement centrée sur l'intériorité et sur les pensées des personnages :

Après t'avoir écrit ma dernière lettre, je sortis de l'auberge pour me promener dans un petit verger attendant la maison. Dix heures avoient frappé. La nuit étoit magnifique : du côté de l'occident, le ciel étoit parsemé d'étoiles brillantes ; & du côté opposé, la Lune, obscurcie par quelques légères vapeurs, répandoit sur la campagne une lumière adoucie. Le bruit d'un torrent qui rouloit à mes côtés, le silence & l'abandon qui régnoit autour de moi, répandirent sur mon âme une légère teinte de mélancolie ; je m'assis au pied d'un vieux arbre penché sur le torrent ; & après avoir examiné un moment l'image de la Lune, qui vacilloit sur les eaux, je m'abandonnai aux réflexions suivantes⁵⁰.

Il y a des cas où la place de l'introspection cède apparemment à l'observation de la nature, comme dans un passage tiré du dernier roman que nous avons cité. Le jeune chevalier protagoniste du roman de Bridel annonce en effet à son correspondant son intention de parler de ce qu'il a vu mais il ne fait rien d'autre qu'énoncer les composantes habituelles de la nature matinale, à savoir la lumière solaire, la rosée, la fraîcheur de l'air et le chant des oiseaux. Enfin, la vue des laboureurs suscite en lui une réflexion moralisante nous restituant une image idéalisée de la vie des paysans et qui ne répond pas à la promesse de parler de la nature :

Ne t'attends pas que je t'instruise aujourd'hui des petites actions de mon enfance : laisse-moi te parler de la nature ; mais de la nature riante & belle telle que je l'ai vue ce matin.

A peine le Soleil éclairait l'Univers de ses premiers rayons, & les réfléchissoit dans les gouttes de rosée suspendues aux buissons, que je suis sorti du Château ; mes pas se sont portés vers la plaine. La fraîcheur de l'air ; la vue de tant de riches productions ; le chant des oiseaux, qui célébroient le commencement du jour, & louoient leur Créateur...tout cela préparoit doucement mon âme aux plaisirs du sentiment. Bientôt j'ai vu les laboureurs sortir en foule du village, & venir couper les bleds qui couvroient leurs campagnes, & qui étoient agités par le vent frais du matin : ils égayoient leur marche par leurs chansons rustiques. Heureux, me disois-je

⁴⁹ J.-L. Bridel, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 3.

à moi-même, l'habitant des hameaux, s'il connoissoit son bonheur ; si, content des biens qui naissent sous ses pas, son cœur étoit inaccessible aux poisons de l'envie, de l'avarice & de l'ambition⁵¹ !

La campagne, avec ses paysages agréables et son atmosphère de bonheur et de simplicité, peut donc facilement devenir le contexte du recueillement et de l'activité d'une pensée qui s'alimente à la source des lectures et des spéculations philosophiques, tout en alternant avec des épanchements sentimentaux :

Vous trouverez ici un beau ciel, un site pittoresque, des côteaux paisibles, une forêt majestueuse, le spectacle des travaux & des vertus champêtres, le mouvement d'une vie occupée, le tableau de l'innocence & la gaîté qui l'accompagne ; vous y trouverez des mœurs, du clame, un air salubre, des livres & un ami. Vous ne connoissez pas encore le plaisir de se lever avec le jour, d'aller, un Montaigne à la main, se promener sur les bords d'un étang solitaire, de fortifier les leçons du philosophe, par le recueillement de l'homme sensible, par cette admiration religieuse qu'inspire l'aspect des campagnes, & de n'être interrompu, dans ses utiles rêveries que par la rencontre d'un mortel vrai qui vous serre dans ses bras, partage vos plaisirs, & ne craint point d'entrer dans le secret de vos peines⁵².

Des lieux écartés et favorisant la solitude peuvent offrir un cadre propice à un type de réflexion spécifique sur les peines d'amour. Dans nos romans, les personnages sont fréquemment à la recherche d'endroits isolés où ils peuvent se livrer librement à leurs préoccupations ou penser à la personne aimée :

J'étois hier dans un bosquet où la lumière pénètre à peine, inaccessible à tout, excepté à l'amour. Votre image l'embellissoit, votre absence m'y faisoit soupirer, & malgré ce que j'y désirois, j'aimois à y être. Le silence de ce lieu, son obscurité, un ruisseau dont le murmure invite à la rêverie, tout s'y rassemble pour charmer les indifférens, & enivrer ceux qui ne le sont plus. J'y restois, je ne pouvois le quitter, & j'y serois encore, si l'on n'étoit venu m'en arracher ; mais tout cela n'est rien, sans ce qu'on aime ? Quand les autres admirent, moi je regrette. La nature feroit un effort pour moi, elle deviendroit plus belle & plus riche, elle étonneroit davantage l'univers, qu'elle ne m'offriroit que mon amant⁵³.

Hier matin, comme il faisoit beau, nous passâmes ensemble dans le jardin, pour nous amuser à notre ordinaire. Mais quelques minutes après, le désir de me livrer tranquillement à mes réflexions, me fit quitter ma jeune compagne. Je me retirai dans une prairie voisine, où je m'assis sur le bord d'un ruisseau. Son lit étoit tapissé de petites pierres de différentes couleurs, qui brilloient à travers son crystal liquide. Mais si ces bagatelles avoient fixé mes regards, mon cœur étoit occupé d'un objet bien plus important. Je pensois à mon cher Rivers⁵⁴.

⁵¹ *Ibid.*, p. 5.

⁵² C.-J. Dorat, *op. cit.*, p. 86.

⁵³ *Ibid.*, p. 167.

⁵⁴ Abbé Héraline, *op cit.*, t. I, p. 177-178.

3.4. *Un décor pour les amants*

Lorsque les amants sont réunis, ils jouissent souvent de leur bonheur dans un décor idyllique, pendant naturel du salon ou de la chambre à coucher, à savoir un lieu propice à la conversation mais surtout à l'épanchement des sentiments, aux gestes d'affection et à la libre expression de la passion amoureuse, favorisée par une nature qui apparaît comme un refuge et un asile et dont les traits idéalisés exaltent et incitent à l'idylle amoureuse. Cette situation est présente dans *Dolbreuse* où les deux amants, plongés dans une nature féconde et sensuelle, passent leur première nuit après leurs noces :

C'étoit dans la belle saison, & à cette heure où les oiseaux ne ramagent plus, où la nature tranquille n'est égayée que par le chant des raines & le murmure des ruisseaux. La lune dans son plein brilloit de toute sa clarté. Plusieurs masses de verdure nous entouraient, se prolongeoient irrégulièrement jusqu'au sommet des montagnes. Le parfum du beaume citronné, de la termentille & du serpolet, que les zéphyr promenoient, dispersoient dans les airs, portoit une flamme inconnue dans nos veines. [...] Nous entrons dans une prairie. Des herbes odoriférantes & fraîchement coupées s'élevent en meules pyramidales & nous offrent des sièges de toutes parts⁵⁵.

Dans un autre roman de Loaisel de Tréogate, un paysage joyeux reflète le bonheur des amants et semble presque fusionner avec eux, car la voix de la femme se mêle aux sons de la nature et les fleurs font l'objet d'un don réciproque entre le protagoniste et sa femme Eugénie. Enfin, « c'est bien dans la nature que les ivresses du sentiment s'épanouissent⁵⁶ » :

Quelquefois je perds Eugénie dans l'obscurité d'un bois touffu, & je la retrouve aux accens de sa voix charmante : elle se pare des fleurs que je cueille ; je me pare de celles qu'elle a cueilles. L'aspect des verts feuillages que l'on aime à voir se découper sur l'azur des cieux, les concerts des oiseaux & le bruit d'une cascade solitaire destinée à rafraîchir l'air voluptueux de cet asyle, le chant des bergers & des villageoises se faisant entendre au loin dans les champs, une douceur par-tout répandue, sont des témoignages continuels de notre bonheur⁵⁷.

Dans *Alexis*, la nature champêtre qui entoure la maisonnette de Clairette et de son père Candor devient en revanche le lieu d'une rêverie projetée vers le futur, un endroit où le vagabond

⁵⁵ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse, ou L'Homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, cit., t. I, p. 80-81.

⁵⁶ M. T. Ramos Gómez, « Anecdotes et cohérence textuelle dans un roman de Loaisel de Tréogate », *Cédille. Revista de estudios franceses*, n° 3, avril 2007, p. 131.

⁵⁷ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Ainsi finissent les grandes passions*, cit., t. I, p. 104.

Alexis pourra trouver le vrai bonheur dans la communion de l'esprit et des sens avec Clairette et avec le milieu environnant :

C'est dans ce ruisseau que nous nous désaltérerons ; tu m'offriras cette eau limpide, & je la recevrai de tes mains : ici ta bouche me souriera ; là, nous chercherons un abri contre la chaleur du jour ; je presserai un de ces fruits sur tes lèvres brûlantes, & son nectar rafraîchira ton sang. Oh ! combien de fois nous irons sur le déclin du jour nous reposer dans ce bosquet ! C'est là, qu'ignorés de toute la terre, loin du trouble & du fracas des villes, nous bénirons l'Être suprême, & chérirons notre existence ! Le soleil baisse, la lune, à travers le feuillage, répand ça et là quelques rayons de sa lumière. La terre s'ouvre & exhale mille parfums. Nous sommes assis l'un près de l'autre. Le léger murmure de ce ruisseau qui coule à nos pieds, nous jette dans une douce rêverie ; tu presses ma main contre ton cœur, le mien palpite, nous n'avons plus la faculté de penser ; mais nous nous regardons, & nous jouissons !...O Alexis, Alexis !...crois-moi, c'est chez nous que tu trouveras le bonheur⁵⁸ !

C'est plus l'habileté imitative des écrivains qui ressortit de ces passages que leur capacité d'innover les stéréotypes légués par la tradition : comme dans certains textes sur le paysage de montagne, où la création du nouveau *topos* de la « libre nature » est soumise à l'influence du *locus horribilis*, dans les romans qui représentent la campagne l'asservissement à des formules anciennes comme la description de *loci amœni* est d'autant plus fort que ce type de paysage a toujours été représenté suivant les catégories imposées par une longue tradition littéraire, reprise au XVIII^e siècle par le renouveau de la pastorale. Un renouveau qui n'implique pas de progrès dans l'art de décrire. La soumission de la description à un rôle ornemental et la tendance des romanciers à transformer la nature en « décor », c'est-à-dire dans un ensemble d'éléments apparemment superflus, révèlent pourtant le désir de porter le roman « dehors », à l'extérieur, en plein air et de montrer, quoique de manière stéréotypée, des personnages qui aiment entrer en contact avec la nature pour en tirer des sensations paisibles. C'est la forme de ces passages qui tend à cacher cet aspect et à nous donner l'impression que la représentation de la nature n'a qu'une fonction purement décorative. Mais nous savons que cette fonction commence à se complexifier.

⁵⁸ F.-G. Ducray-Duminil, *Alexis, ou La Maisonnette dans le bois*, cit., t. II, p. 6.

4. *Paysages et habitations : le château et la demeure champêtre*

4.1. *Justifier la présence de la description*

Nous avons vu que, lorsque l'histoire d'un roman est associée au contexte de la campagne, la représentation de la nature tend à être réduite à simple décor. Ce cadre anonyme est désigné par des termes vagues qui décrivent peu l'aspect réel du paysage, souvent limité à des éléments non visuels comme la lumière du soleil, le parfum des fleurs ou la fraîcheur de l'air et le chant des oiseaux. Certes, la représentation du paysage est présente mais elle est limitée et elle n'est pas complètement libérée des contraintes qui règlent son insertion à l'intérieur du récit et des procédés stylistiques figés par la tradition. Cela signifie tout d'abord que le goût de la description en soi est presque tout à fait absent de ces romans et que les passages descriptifs doivent être soumis au récit des actions. À ce propos, Marmontel écrit dans l'*Encyclopédie* :

qu'un poème sans objet, sans dessein, soit une suite de descriptions que rien n'amène ; que le poète, en regardant autour de lui, décrive tout ce qui se présente, pour le seul plaisir de décrire ; s'il ne se lasse pas lui-même, il peut être assuré de lasser bientôt ses lecteurs [...]. La description est liée avec un récit qui l'amène, avec une intention d'instruire ou de persuader, avec un intérêt qui lui sert de motif. Mais ce qui n'arrive à personne, dans aucune situation, c'est de décrire pour décrire⁵⁹.

Ainsi est-il fréquent de trouver la description du paysage qui entoure une habitation, par exemple la demeure du protagoniste où commence l'histoire, et qui est à l'origine des déplacements des personnages. Si la nécessité d'illustrer aux lecteurs le cadre de l'action suffit à justifier la présence de la description, cela ne signifie pas pour autant que ces passages soient extrêmement développés et détaillés : dans la plupart des cas le paysage maintient sa fonction de toile de fond de l'histoire, c'est-à-dire de décor caractérisé par des traits indistincts, à peine esquissés et présentés dans un lexique restreint et pauvrement descriptif.

Pourtant, au-delà de ce traitement descriptif conventionnel, se cache l'intention « moralisatrice » des écrivains dont nous avons parlé au début de ce chapitre : comme le milieu champêtre représente et incarne une série de valeurs sur lesquelles se fondent la morale de la bienfaisance et le rêve du retour à l'âge d'or et à ses mœurs incorrompues, la description de demeures de campagne et de leurs environs agrestes n'est pas tout à fait gratuite mais elle a une fonction précise dans l'économie narrative. Sa présence ne se justifie pas seulement par la nécessité de situer l'histoire dans un contexte mais aussi par la volonté des romanciers de transmettre un message qui concerne en dernière instance leur vision du monde, où la campagne offre un paysage

⁵⁹ Cité par Ph. Hamon, *La Description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, cit., p. 65.

idéal et un modèle de vie exemplaire. La description devient alors un nouveau type d'*exemplum*, à savoir un moyen indirect, par le biais des instruments descriptifs (et non par la narration, comme dans le genre littéraire médiéval d'où nous empruntons le terme), de transmettre un enseignement moral. Parfois la leçon est d'autant plus efficace que les romanciers opposent au milieu agreste et à la demeure champêtre d'autres espaces qui renvoient à des systèmes de valeurs que les écrivains veulent dénoncer ou rejeter.

4.2. *La division symbolique de l'espace romanesque*

Dans certains romans la présentation du lieu de résidence du protagoniste et des alentours se trouve au début, en guise d'incipit, et elle remplit la fonction de contextualiser l'action. Cette demeure peut être un château situé dans un vallon et entouré par un paysage collinaire, comme dans *Bartellemi et Joséphine* : ici la mention de la noble demeure où la protagoniste vit avec son père, le riche Marquis de R***, est précédée par une présentation générale des environs. En réalité, la seule indication spatiale de ce texte est une localisation géographique approximative qui mentionne la distance de ce lieu par rapport à la ville. Pour le reste la description contient surtout des informations sur la végétation et sur la faune de la région et sur la présence de sources d'eau, dont la mention sert exclusivement à transmettre l'image d'un territoire fécond. La richesse et la vivacité de cette contrée est exprimée dans les procédés habituels, tels que des hyperboles (« une quantité prodigieuse ») ou des expressions qui rendent l'idée d'une grande concentration d'éléments (« toutes les autres espèces d'arbres fruitiers » ; « en abondance » ; « de tous les côtés » ; « un aussi grand nombre » ; « de toutes les parties ») ou d'une extension considérable (« des prairies à perte de vue ») :

Dans un vallon, situé à six lieues de Poitiers, serpente une jolie rivière, dont les eaux poissonneuses arrosent des prairies à perte de vue. Ces herbages servent à nourrir une quantité prodigieuse de bœufs, de chevaux et d'autres animaux domestiques dont le commerce est la principale richesse du pays.

Des deux côtés s'élèvent des coteaux sur lesquels on voit croître la Vigne, le Noyer, le Prunier, le Pêcher et toutes les autres espèces d'arbres fruitiers ; à mesure que ces coteaux s'élèvent leur sommet se couvre de forêts où le gibier se trouve en abondance.

De petites villes, des bourgs, des villages, qu'on découvre de tous les côtés, attestent la bonté du terroir, qui nourrit un aussi grand nombre d'habitans. De toutes les parties de ces collines, coulent des ruisseaux, qui, en fertilisant les lieux qu'ils parcourent, servent à désaltérer les troupeaux, et sont remplis d'Anguilles, d'Ecrevisse ; et de Truittes.

C'est au bord de ce vallon et sur le sommet d'une colline, que s'élève orgueilleusement un vieux château⁶⁰.

⁶⁰ M.-S. Boulard, *Bartellemi et Joséphine, ou Le Protecteur de l'innocence*, Paris, Boulard, 1802, t. I, p. 1-2.

La description de ce bâtiment ancien et imposant, emblème de la noblesse et de la richesse du marquis, contraste avec une autre demeure, bien plus récente et plus simple, celle de Bartellemi qui sauve Joséphine après une chute de cheval et lui offre l'hospitalité. Bartellemi, dont Joséphine tombera amoureuse malgré l'opposition du Marquis, victime des préjugés de classe, est le fils d'un bourgeois de Poitiers qui s'est retiré à la campagne pour se consacrer à l'agriculture. Le petit domaine champêtre où Bartellemi entretient un enclos comme Paul dans le roman de Bernardin de Saint-Pierre, et qui rassemble des cultures aussi bien que des endroits destinés au délasserment, semble incarner le rêve rustique que tant de citadins cultivent à la fin du XVIII^e siècle. Le château du Marquis domine le paysage (il est au bord d'un vallon et sur le sommet d'une colline) comme la demeure de Bartellemi (« elle dominait tous les environs ») mais celle-ci est aussi plongée dans le milieu qui l'entourne. C'est donc un espace naturel, en syntonie avec la nature qui est aménagée de manière harmonieuse. C'est dans ce lieu de bonheur champêtre que la protagoniste découvrira l'amour, à l'opposé des artifices et des conventions de la noblesse représentée par son père et par le château qu'il habite :

La maison, sans être très vaste, étoit aussi grande qu'il pouvoit le désirer, bâtie depuis vingt ans, avec une élégante simplicité, elle dominait tous les environs, et jouissoit de l'air le plus pur.

Un vaste enclôs étoit divisé en deux parties par un ruisseau qui le traversoit dans toute sa longueur ; ses bords ombragés de saules et de peupliers formoient la plus jolie promenade qu'il fut possible de voir.

Un beau jardin bien cultivé, un grand potager, quelques allées couvertes, un joli bois derrière, beaucoup de terres labourables, des près et des vignes, en faisoient un bien aussi utile qu'agréable.

Depuis quelques années, Bartellemi avoit obtenu de son pere un joli terrain situé sur l'autre bord du ruisseau, c'étoit sa propriété, il s'étoit plu à y rassembler tout ce qu'il aimoit. Au milieu de son petit enclôs, il avoit fait élever un Pavillon de trois étages, avec une terrasse au dessus ; c'étoit là qu'il avoit transporté sa bibliothèque⁶¹.

Dans notre corpus un autre roman s'ouvre sur la présentation d'un château et du paysage qui se déploie autour de lui. Le narrateur fournit tout d'abord des coordonnées spatiales assez précises nous permettant d'identifier le cadre topographique de l'histoire mais il reste vague sur les indications temporelles : il situe les événements dans un passé lointain et indéfini et il jette un halo de mystère sur ce château « gothique », dont la localisation est par contre assez réaliste. Son emplacement « sur le penchant d'une colline » permet de comprendre que la description de ses alentours sera faite à partir d'un point de vue élevé. Les alentours du château semblent offrir une grande variété de perspectives et de typologies paysagères, comme s'ils représentaient un échantillon des différentes manifestations naturelles qui sont développées dans les romans de

⁶¹ *Ibid.*, t. I, p. 28-29.

l'époque : si l'est et le nord sont occupés par une nature sauvage, représentée par une forêt et une chaîne de montagnes, du côté méridional et occidental on peut admirer un paysage champêtre et enfin l'Océan.

En réalité, la description retrace de façon sommaire les lignes générales des environs de l'édifice : tous les éléments ne sont que nommés et elle ne contribue pas à donner une image détaillée du paysage. Les connotations sont la plupart des fois purement conventionnelles : la forêt a une hauteur « majestueuse » à cause de son ancienneté et elle frappe par son « étendue considérable ». Ce sont toujours la grandeur, verticale et horizontale, et l'aspect imposant qui sont retenus parmi les traits les plus significatifs de ce milieu naturel. Les montagnes sont « hérissées de rochers » et leur teinte « grisâtre » suggère l'absence de la végétation, les vallées, en revanche, sont toujours « parsemées » d'éléments, pour indiquer la variété du paysage et son aspect pittoresque et agréable à l'œil. Enfin l'Océan ne peut qu'être présenté par son « immensité » parce que c'est un espace extrême, tout comme la forêt et les montagnes :

A quelques milles de la ville d'Aveiro, dans la province de Beira, en Portugal, on voyait naguère sur le penchant d'une colline, un château gothique appelé Villa-Flor : les alentours étaient déserts à plus de quatre à cinq milles à la ronde ; des récits absurdes en écartaient le villageois crédule : épouvanté par les histoires qu'il fabriquait lui-même, il eût autant aimé perdre la vie que d'approcher de ces murs antiques qu'éleva la tyrannie. Du côté de l'orient, le château de Villa-Flor était enveloppé par une sombre forêt qui devait sa hauteur majestueuse à la succession des siècles. Au nord, cette même forêt dont l'étendue était considérable, se prolongeait sur une chaîne de montagnes hérissées de rochers grisâtres. Vers le sud, l'horizon offrait à la vue des vallées agrestes, des coteaux parsemés de vignobles, de bosquets et de hameaux. La perspective de l'ouest était terminée par les rivages et l'immensité de l'Océan.

Depuis la mort de Leontio, dernier marquis de Villa-Flor, le château n'était habité que par la jeune Amelina, fille du marquis, et par dona Luce, sa tante⁶².

L'étendue de ce vaste panorama, la sensation d'effroi que le château inspire et l'aspect désertique du territoire qui l'entoure (symbolisant la répulsion et la peur qui éloignent tout être vivant de ces murs « qu'éleva la tyrannie ») contrastent avec un autre espace et une autre demeure, suivant une opposition non dépourvue d'une signification morale qui rappelle celle du roman précédent. Dans un roman plein de péripéties et qui abonde en lieux sombres propres au roman noir (non seulement le château gothique mais aussi des passages souterrains, des tombeaux, des forêts et un couvent), une spatialité romanesque essentiellement dysphorique s'oppose à l'apparition de l'humble chaumière que Florello, amoureux d'Amelina, rencontre lors de ses pérégrinations :

⁶² C. Cisse, *op. cit.*, t. I, p. 1-2.

Les premiers rayons de l'astre du jour frappaient déjà la cime des arbres de l'immense forêt dans laquelle Edmond et Florello erraient sans pouvoir en sortir, quand enfin ils arrivèrent dans un vallon qui, malgré qu'il fut cultivé, était néanmoins environné de tous côtés par le bois. Il y avait quelques maisons de villageois bâties dans ce lieu solitaire : nos deux jeunes-gens s'y rendirent. Devant la porte d'une de ces chaumières, ils trouvèrent un vieillard assis qui s'occupait à faire des paniers de jonc. Des chèvre-feuilles qui s'entrelaçaient dans les branches d'une treille, couvraient de fleurs et de verdure les murs de la chaumière ; des lilas et des violiers l'entouraient. Un petit ruisseau qui coulait sur un lit de cailloux baignait les racines de ces arbustes : il se perdait ensuite dans l'herbe d'un verger où la grenade, l'orange, le cédrat et mille autres fruits délicieux croissaient à côté du melon succulent et de diverses plantes potagères⁶³.

Les deux personnages parviennent à un vallon « cultivé », où la présence humaine est suggérée par les « maisons de villageois », à l'écart de Villa-Flor, le château d'Amelina. Ce vallon est « environné de tous côtés par le bois » et c'est un « lieu solitaire » mais qui n'est pas négatif car il est proche de la nature. La chaumière aussi est plongée dans un milieu naturel et presque envahie par ce dernier, car les murs sont couverts « de fleurs et de verdure » et elle est entourée d'autres fleurs. La sauvagerie de la forêt laisse la place ici à une végétation variée, celle d'un verger qui unit l'utile (la culture des plantes potagères) à l'aspect agréable d'un petit endroit simple en équilibre heureux avec la nature.

Ces deux types d'habitations (généralement un château et une maison de campagne ou une chaumière) peuvent parfois être proches l'une de l'autre et leur opposition peut être le trait dominant d'un paysage observé, comme par exemple dans le roman *Betzsi, ou L'Infortunée créole*. Près d'un village triste et désolé, dévasté par des vicissitudes historiques⁶⁴, une maison entourée d'un jardin et d'un bois offre une perspective sur « une campagne fertile », en contraste avec un château en ruine :

La campagne de madame Pichard était située à quatre lieues de Saint-Malo, sur la route de Saint-Brieux, près d'un petit village nommé le Guildo ; il offrait l'aspect le plus triste, il avait été incendié par les Anglais, lors de la descente qu'ils avaient faite à Saint-Cast en 1758 ; quelques maisons et beaucoup de masures étaient éparses ça et là, sur le bord d'un petit bras de mer qui séparait le village et rendait ce séjour plus désagréable par le spectacle de la plus affligeante misère. [...] La maison de madame Pichard était sur le côté du grand chemin et sur le bord de la mer ; un beau jardin, un petit bois, rendaient la situation de cette maison plus agréable que les autres ; la vue s'étendait au loin dans l'immensité de la mer ; en face était un vieux château tombé en ruine, qui avait servi autrefois de prison à un ancien duc de Bretagne ; les tours à demi tombées offraient l'image de la

⁶³ *Ibid.*, t. II, p. 127-128.

⁶⁴ Le narrateur fait référence à la bataille de Saint-Cast de 1758, combattue près de Saint-Malo pendant la guerre de Sept Ans.

destruction et de l'empire du temps ; de la façade de la maison on voyait une campagne fertile ; mais le tout imprimait des idées assez mélancoliques et paraissait le véritable séjour d'une héroïne persécutée⁶⁵.

4.3. *La retraite heureuse dans une maison de campagne*

Nous avons vu que les romans peuvent s'ouvrir sur la présentation d'un château généralement en contraste avec le milieu environnant, et qui prend une connotation négative quand il est comparé à d'autres espaces plus proches de la nature et à d'autres typologies d'habitation. Il est fréquent aussi de trouver au début des romans une description de maisons dont les dimensions modestes et la simplicité s'intègrent harmonieusement dans une nature champêtre et idyllique. Le lieu où vit la famille de Betzsi présente ainsi les traits d'un *locus amœnus* sans localisation précise et sans référence au contexte exotique de Saint-Domingue où se déroule le début de l'histoire :

L'habitation de madame Belfield, située dans la position la plus agréable et la plus avantageuse, offrait par-tout un aspect délicieux et riant : des allées d'orangers et de citronniers garantissaient, par leurs favorables ombrages, des chaleurs du jour ; la douce odeur qu'exhalait le parfum de leurs fleurs, ajoutait à leur agrément. Ces allées conduisaient à différens bosquets retirés, qui invitaient à la rêverie : ils étaient faiblement éclairés ; le chant mélodieux des oiseaux formait un concert des plus agréables. Une source qui serpentait sur des cailloux, ajoutait au charme de cette retraite ; elle semblait éloignée du reste de l'univers : c'est là que Betzi venait chaque jour passer plusieurs heures : un livre à la main, elle donnait en vain attention à la lecture, son imagination était vivement émue par ses rêveries⁶⁶.

Dans un contexte différent, qui pourrait être celui d'un paysage collinaire et rural, nous rencontrons la description d'une métairie qui ne se distingue pas de celle que nous venons de voir : les images présentées par Pierre Blanchard (auteur qui a situé son roman pastoral *Félix et Pauline* dans un cadre alpestre, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent) correspondent à une série de facteurs topiques (l'ombrage, les fleurs, les oiseaux, la source d'eau) et à des sensations de bien-être exprimées par des formules figées. La fonction de ce cadre idyllique est de préparer l'entrée en scène des personnages : ce n'est qu'après la description extérieure et intérieure de l'habitation située au centre de la métairie que le narrateur précise l'objet de sa description et révèle le nom de la propriétaire Rosalie, mère de Marcel, l'un des deux protagonistes de ce roman. Encore une fois un romancier choisit comme point de départ de son histoire une humble demeure, presque immergée dans la nature (« un lierre touffu » couvre ses murs et « les souples rameaux d'une vigne » ombragent son entrée) et qui présente une connotation morale par son reflet de la simplicité et de l'innocence de la vie rustique :

⁶⁵ Madame L. Vildé, *Betzsi, ou L'Infortunée créole*, Paris, Chaigneau, 1799, t. II, p. 50-51.

⁶⁶ *Ibid.*, t. I, p. 9-10.

Sur le penchant d'une colline s'élevait une humble habitation ; un lierre touffu couvrait une partie de ses murs, et son entrée se trouvait ombragée par les souples rameaux d'une vigne. A côté de la porte était un banc de pierre ; des fleurs croissaient et s'épanouissaient aux environs ; un peu plus loin coulait de dessous une roche une source qui, après avoir murmuré aux environs de la métairie, traversait un petit bois de lilas et allait se perdre dans la rivière qui passait au pied de la colline. Quelques pommiers protégeaient, contre les ardeurs de l'été, cette rustique et paisible habitation, et servaient de retraite aux oiseaux d'alentour. La beauté des sites, le calme des champs inspiraient une joie tranquille et sentimentale ; l'âme prenait la sérénité de la nature, la pureté de l'air, la fraîcheur des ombrages, la gaîté du matin ou la mélancolie du soir.

L'intérieur de la chaumière était simple, mais d'une simplicité riante et qui décérait la main vigilante de la propreté ; des fleurs cueillies dans les prairies voisines, et mises par bouquets dans des vases pleins d'eau fraîche, y répandaient leur parfum agréable [...].

Telle était l'humble demeure de Rosalie. Ses richesses consistaient en quelques poules répandues autour de sa maison, en deux vaches, qui chaque jour rentraient dans leur étable au coucher du soleil, et dans deux ou trois chèvres que l'on apercevait grimpées sur les rochers d'alentour⁶⁷.

Ces modestes habitations champêtres et la nature idyllique qui les entoure peuvent aussi être « découvertes » par des personnages qui se promènent ou qui cherchent l'hospitalité, comme les deux bergers Julien et Rose qui fuient leurs parents, hostiles à leur union :

La forêt, dont les premiers arbres sont sur la colline, a six lieues de longueur. De l'autre côté, je connais un lieu où nous pourrions nous retirer. C'est un joli hameau sur le penchant d'une montagne, comme le nôtre. Il est aussi entouré de vignes, et la rivière coule de même au bas. Sur la lisière du bois, il y a des landes et des bruyères que personne n'habite, excepté quelques infortunés à qui le ciel n'a rien donné sur la terre, et qui ont bâti de petites chaumières sur ces champs communs à l'abri des pommiers sauvages⁶⁸.

Après avoir marché quelque temps sans tenir de route certaine, ils se trouvèrent dans un petit sentier qu'ils suivirent. Ils l'avaient suivi la plus grande partie du jour, lorsqu'ils aperçurent le ciel au bout ; c'était la lisière de la forêt. Quand ils y furent, ils découvrirent un des lieux les plus agréables à voir. Ils se trouvèrent sur le haut d'une petite montagne, couverte d'arbres fruitiers et de rochers. Ici c'étaient des touffes d'aube-épinas aux fruits petits et rouges ; là, un buisson d'églantier, dont la fleur ressemble à une petite rose ; des guirlandes de chèvre-feuille odorant, de pervenche et d'autres plantes rampantes allaient d'un arbre à l'autre, et formaient un mur de verdure et de fleurs. Au bas, sous des pommiers et des cerisiers, était une jolie maison dont les contrevents verts et le beau jardin qui l'entourait annonçaient l'habitation d'un homme jouissant d'une heureuse médiocrité. Une belle prairie se développait devant comme une superbe nappe de verdure, et se terminait à un ruisseau que plusieurs sources réunies avaient creusé d'une manière irrégulière, et sur lequel on avait couché un vieux saule pour servir de pont : c'était la seule entrée de cette enceinte, qui semblait le séjour

⁶⁷ P. Blanchard, *Félicie de Vilmard*, Paris, Le Prieur, 1798, t. I, p. 7-9.

⁶⁸ P. Blanchard, *Rose, ou La Bergère des bords du Morin*, cit., t. II, p. 8.

de la paix, et devait nécessairement être celui d'un homme paisible ; on en jugeait par le nombre considérable d'oiseaux qui entouraient son champêtre asyle, et par l'assurance avec laquelle ils jouissaient de ces lieux⁶⁹.

Les traits récurrents qui rapprochent ces descriptions de maisons de campagne sont d'une part la présence d'un certain nombre d'éléments naturels que l'on peut reconduire au modèle du *locus amœnus* et d'autre part la centralité de l'idée de retraite qu'elles suggèrent. Si certains personnages des romans de notre corpus recherchent la solitude au sein de paysages sauvages comme les montagnes, il existe un autre type de solitude, moins radicale et plus tempérée, que les individus peuvent trouver dans une retraite champêtre où le plaisir de l'asile et du recueillement au sein d'une nature propice à l'épanouissement sentimental va de pair avec l'activité horticole et agronomique :

Au-delà du village on traverse une grande prairie qui s'étend jusqu'au pied de la montagne, & qui est terminée par un bois de hêtre : ce n'est qu'après avoir traversé ce bois que l'on trouve une seconde prairie, au milieu de laquelle on aperçoit une maison cachée dans les arbres. Cet aspect vraiment sauvage & champêtre met déjà l'ame dans une disposition de sensibilité & d'émotion ; cette grande prairie environnée de bois, cette demeure qui paroît séparée de toutes les autres, donne une idée de solitude sérieuse & triste.

Nous traversâmes cette prairie en silence ; nous arrivâmes à la porte d'une palissade qui s'ouvrit sans peine : une haye entourait la maison & paroisoit enfermer un jardin & un verger : nous passâmes par une cour où il n'y avoit que du gazon, où l'on n'entendoit de bruit que celui d'une fontaine qui étoit placée à un des côtés⁷⁰.

Elle étoit heureuse de suivre son goût, & de pouvoir attendre le retour de Lisfeld dans cette demeure solitaire ; elle n'étoit environnée que de quelques habitations de paysans, & la situation en étoit charmante ; elle étoit éloignée de la grande route, & un seul chemin y conduisoit ; devant la maison se trouvoit une assez grande cour rustique, plantée de quatre ou cinq arbres antiques qui l'ombrageoient presque entièrement. La maison étoit petite, & consistoit en deux étages, qui formoient deux petits logemens ; la grange & les écuries étoient attenantes derrière : au-delà il y avoit un petit jardin & ensuite un très-grand verger, planté irrégulièrement de beaux arbres fruitiers de toute espèce : au bord du verger passoit un ruisseau sur lequel il y avoit un petit pont qui conduisoit dans un bois taillis, dans lequel on trouvoit des chemins & point d'allées droites⁷¹.

Henri Lafon a mis en évidence le caractère topique de ces lieux qui doivent satisfaire un besoin pressant des personnages des romans de cette époque, à savoir la nécessité de fuir les troubles de leur vie, de rompre avec le monde, de prendre momentanément les distances par rapport à des situations ou à des rapports qui les font souffrir ou tout simplement de se réfugier dans des

⁶⁹ *Ibid.*, t. II, p. 39-40.

⁷⁰ S. de Constant de Rebecque, *Laure, ou lettres de quelques personnes de Suisse*, Genève, Dufart, Paris, Desenne, 1786, t. I, p. 119.

⁷¹ *Ibid.*, t. II, p. 146-147.

espaces propres à favoriser l'isolement, la rêverie et à trouver le bonheur atemporel. C'est la retraite associée à deux types de paysages qui revient le plus souvent : en effet, selon Henri Lafon,

L'important reste la polarité qui oppose la retraite heureuse à la retraite malheureuse. La retraite sera en effet traditionnellement qualifiée d'« aimable » ou d'« horrible » en accord avec un paysage qui l'entoure. Aimable si la nature autour est « aimable », printanière, forme un tableau d'horizontales et de rondeurs, ou bien si la nature est cultivée comme un jardin [...]; « horrible » si la nature est faite de verticales, de monts, de précipices⁷².

5. Descriptions de panoramas

5.1 Des châteaux avec vue panoramique

La vue panoramique de la campagne est la plus exploitée par nos romanciers mais elle exige d'être justifiée par la présence d'un point d'observation élevé. Malgré l'attrait que semble susciter l'image de la chaumière ou de la maison de campagne auprès des romanciers et de leurs personnages, la présence d'un type de demeure comme le château (s'opposant à l'humble habitation de l'ermite, du berger ou du paysan par son aspect extérieur et par les connotations morales que ce contraste implique) peut fournir un prétexte à l'élaboration de passages descriptifs étendus. C'est la position surélevée du château, où généralement se trouve un personnage-spectateur, qui permet aux narrateurs de développer la description de vastes paysages : la perspective qui s'ouvre devant l'observateur et devant le lecteur rappelle les vues panoramiques offertes depuis les sommets des montagnes mais dans les textes que nous citons ici ce sont les vallées et la nature champêtre qui retiennent l'attention des descripteurs. Nous examinerons des exemples de paysages composites où les montagnes sont parfois présentes et qui peuvent être mis en rapport avec d'autres passages commentés dans le chapitre précédent où nous avons mis en évidence l'intérêt des romanciers pour la variété des paysages. Nous nous concentrerons d'abord sur l'analyse de textes descriptifs qui, dans la tentative de rendre les multiples aspects d'un panorama, semblent néanmoins accorder plus d'attention à la nature champêtre qu'à la présence éventuelle des montagnes, une présence signalée mais réduite à des notations sommaires et stéréotypées. Le château perd ici toute connotation qui l'associe généralement aux décors effrayants du roman noir pour être le point de départ d'un regard qui s'élargit et s'étend sur de vastes espaces où dominant les aspects les plus agréables de la nature, contrairement aux paysages dysphoriques. Nous constatons ainsi, encore une fois, que les montagnes engendrent des sensations contrastées tandis que la campagne ne peut que susciter une

⁷² H. Lafon, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle*, cit., p. 18.

réaction univoque de la part des romanciers qui la situent toujours du côté « euphorique » de la nature et de sa perception.

Le premier exemple est tiré d'un roman où la description de la nature occupe une place minimale et répond au cliché d'une campagne fertile, dont l'aspect joyeux réjouit la vue et transmet invariablement une sensation de calme et de plaisir. Au début de *Claire d'Albe*, on trouve l'un des rares passages descriptifs du roman, justifié par la protagoniste qui écrit à son amie Élise pour lui parler de la propriété de Monsieur d'Albe, situé dans un cadre rustique au confluent du Cher et de la Loire, où Claire a déménagé avec ses enfants et qu'elle préfère au milieu où elle a passé les premières années de son mariage. Après une indication nous permettant de localiser approximativement cette habitation (« à quelques lieues de Tours »), Claire donne des informations sur la conformation variée du territoire (« un mélange heureux de coteaux et de plaines ») en se limitant à en signaler les traits les plus saillants qui concernent principalement les types de cultures. Elle nomme les fleuves qui traversent la région, en concentrant son attention sur la végétation, par le biais d'épithètes stéréotypées comme « riants et champêtres » et « majestueux ». Enfin le regard de Claire semble partir d'une position plus élevée car elle explique à sa correspondante ce que l'observateur peut voir, non directement du château, mais d'un roc qui le surplombe et qui est qualifié de « pittoresque ». L'emploi de ce mot est peut-être dû au paysage qui est décrit juste après, lorsque la protagoniste détaille le cours des fleuves et jette un regard attentif sur les formes de vie qui animent les lieux (à partir des fruits et des fleurs pour arriver aux animaux à la pâture et aux différentes activités humaines), par le biais d'images qui ajoutent à la beauté harmonieuse du paysage champêtre. C'est un tableau banalement défini comme « la plus magnifique vue que l'on puisse imaginer », décrit avec une accumulation de qualificatifs laudatifs et de termes dont la fréquence est telle que nous pouvons les considérer comme des clichés :

J'ai tort, en effet, mon amie, de ne t'avoir rien dit de l'asile qui bientôt doit être le tien, et qui d'ailleurs mérite qu'on le décrive ; mais que veux-tu, quand je prends la plume, je ne puis m'occuper que de toi, et peut-être pardonneras-tu un oubli dont mon amitié est la cause.

L'habitation où nous sommes est situé à quelques lieues de Tours, au milieu d'un mélange heureux de coteaux et de plaines, dont les uns sont couverts de bois et de vignes, et les autres de **moissons dorées** et de riants **maisons** ; la rivière du Cher embrasse le pays de ses replis et va se jeter dans la Loire : les bords du Cher, couverts de bocages et de prairies, sont **riants et champêtres** ; ceux de la Loire, plus majestueux, s'ombragent de hauts peupliers, de **bois épais** et de riches guérets. Du haut d'un roc pittoresque qui domine le château, on voit ces deux rivières rouler leurs eaux **étincelantes des feux du jour** dans une longueur de sept à huit lieues, et se réunir au pied du château en murmurant ; quelques îles verdoyantes s'élèvent de leurs lits ; un grand nombre de ruisseaux grossissent leurs cours. De tous côtés on découvre **une vaste étendue** de terre riche de fruits, **parée de fleurs**, animée par les troupeaux qui paissent dans les pâturages. Le laboureur

courbé sur la charrue, les berlines roulant sur le grand chemin, les bateaux glissant sur les fleuves, et les villes, bourgs et villages surmontés de leurs clochers, déploient **la plus magnifique vue** que l'on puisse imaginer⁷³.

Dans notre corpus, un autre roman épistolaire manifeste une plus grande sensibilité vers le paysage que *Claire d'Albe* mais il n'est pas non plus privé d'un traitement rapide et sommaire de la description. Dans une lettre à son correspondant, le chevalier protagoniste d'*Ainsi finissent les grandes passions* ne décrit pas immédiatement la vue dont il jouit depuis la fenêtre de sa chambre mais il introduit la description, d'ailleurs assez concise, par l'emploi d'une prétérition. C'est l'impossibilité de représenter dans le détail tous les éléments d'un lieu qu'il aime qui l'empêche de prolonger la description. Dans la partie initiale, la présentation du château se réduit à une suite d'expressions superlatives qui permettent en résumer les qualités, tout en niant l'existence d'un édifice plus beau.

La seconde partie, présentant le panorama vu du château, contient un élément typique des descriptions centrées sur le regard d'un personnage : la délimitation du champ visuel par la fenêtre⁷⁴. Cette partie est apparemment agencée selon une série de signaux démarcatifs comme les verbes de perception, indiquant une focalisation interne ou actorielle, et les organisateurs spatiaux imprimant un ordre à la description qui va du plus proche au plus lointain et de la gauche à la droite. Malgré cet ordonnancement apparent, la caractérisation du paysage reste limitée et elle répond aux discours habituels : la plaine est « immense et extrêmement fertile » et les monts sont « incultes ». Cette adjectivation banale a pourtant une fonction car elle contribue à mettre en évidence l'aspect varié du paysage où la nudité des montagnes contraste avec la fécondité de la plaine. La variété est également indiquée par des hyperboles (« toutes sortes de sites ...toutes sortes de cultures ») qui constituent la façon habituelle de clore une liste et d'éviter les expansions ultérieures. L'association, sous forme de comparaison, entre « des couronnements de rochers » et l'architecture, ou encore la ressemblance des formes naturelles avec des formes animales et humaines, est une manière d'animer le paysage et de le rendre plus familier au lecteur. Ici la nature vive et animée par la présence humaine est préférée à la nature sauvage de la haute montagne dont le narrateur nous donne une image dysphorique :

⁷³ S. Cottin, *Claire d'Albe* [Paris, Maradan, 1799], Paris, Ladrance, 1823, p. 40-41.

⁷⁴ Selon Philippe Hamon, la fenêtre, « thématise le *pouvoir-voir* du personnage », « annonce et découpe le spectacle contemplé, à la fois sertissant et justifiant le "tableau" descriptif qui va suivre, et mettant le spectateur dans une pose et une posture de spectateur d'œuvre d'art » (Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, cit., p. 174). Alain Roger parle de « l'invention de la fenêtre » dans la peinture du Quattrocento : « cette trouvaille est, tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchantant dans le tableau, institue le pays en paysage » (A. Roger, « Le paysage occidental. Rétrospective et perspective », cit., p. 17).

Je n'entreprendrai pas de vous faire une description particulière de tout ce qui est digne de remarque, ou me paroît tel dans ce château. Pour un amant, il n'est rien qui ne soit beau dans la demeure de sa maîtresse ; & si je voulois vous décrire tout ce qui me plaît dans ce séjour, je ne vous ferois pas grace d'une girouette ni d'un arbrisseau, & je n'aurois pas assez de tous les jours pour vous écrire : il suffit, je pense, de vous assurer qu'on ne peut voir une maison mieux bâtie, meublée avec plus de goût, plus commode à tous égards, & dans une plus belle situation.

De mes fenêtres, je domine sur une plaine immense & extrêmement fertile. Je vois dans l'éloignement les tours & les clochers d'une ville ; derrière, une chaîne de monts incultes, dont la nudité contraste avec la fécondité de la plaine ; à gauche, un gros bourg, des vignobles, un hermitage, une rivière, un moulin, des hameaux, des maisons isolées, parmi des bouquets d'arbres ; à droite, une montagne tellement variée dans ses terrains & ses aspects, qu'elle offre toutes sortes de sites, & souffre toutes sortes de cultures. Plus loin sur la même côte, & dans une longue étendue, des couronnements de rochers de formes & de figures bizarres, qui semblent représenter des tronçons de colonnes, des portiques, des arcades, des animaux, des têtes d'hommes nues ou coëffées⁷⁵.

Dans *Caelina*, un récit intercalé met en scène des montagnes qui bornent l'horizon d'un vaste panorama contemplé depuis la sommité d'une colline où se trouve un château : la vue sur le pays de Vaud et les Alpes qui le couronnent ne semble pas pourtant révéler le même intérêt pour les montagnes qui est exprimé dans le reste du roman. Cette description se développe par une série de toponymes (généralement utilisés par l'auteur pour augmenter l'effet de réel) qui ne suffisent pas pourtant à caractériser les différentes parties du paysage, décrites au moyen de qualificatifs emphatiques ou qui indiquent la grandeur (« la vue la plus délicieuse » ; « énorme château » ; « habitations magnifiques » ; « grandes Alpes » ; « énormes châtaigniers » ; « délicieux hameau » ; « agréable ville »). Les montagnes sont réduites de manière synthétique et stéréotypée à « un amas de rochers, de neige, de glaciers » et le descripteur se limite à dire que leurs « sommités se perdent dans les nues ». Le regard du descripteur semble se concentrer principalement sur la colline nommée au début et sur les « sites romantiques » et champêtres qui l'environnent, sans que cette attention n'implique pas une plus grande précision dans la représentation :

Nous arrivâmes aux Allinges, où nous jouîmes de la vue la plus délicieuse. La colline des Allinges est couronnée d'un énorme château, d'où l'on découvre le lac de Genève dans toute son étendue ; le pays de Vaud ; les monts Jurat, couverts de chaumières, de sapins, de hêtres, de chênes, de poiriers, de pommiers et de gras pâturages ; le Valais, qui, de la colline des Allinges, paraît un des précipices des Alpes ; la République de Genève parsemée d'habitations magnifiques ; le sombre pays de Gex ; les grandes Alpes, qui ne sont qu'un amas de rochers de neige, de glaciers, et dont les sommités se perdent dans les nues. Sur le penchant de la colline sont d'énormes châtaigniers, des métairies, des villages et des hameaux. A son pied, et après avoir abreuvé le joli hameau de Mésinge, passe le ruisseau paisible du Chignan, qui donne son nom à un hameau

⁷⁵ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Ainsi finissent les grandes passions*, cit., t. I, p. 98-100.

voisin. Le prieuré de Draillans ; le délicieux hameau du Liège ; les hameaux de Comelinge, de Mésinge ; les villages des Allinges, de Margensel, d'Anty, sur les bords du lac Léman ; l'agréable ville de Thonon, capitale de la province de Chablais ; tous les sites romantiques entourent ou couronnent la belle colline des Allinges⁷⁶.

Le style de Ducray-Duminil, qui combine la précision de la toponymie avec une qualification stéréotypée, se manifeste en particulier dans un passage tiré de son roman *Petit Jacques et Georgette*. Cet extrait commence par la présentation d'un château qui constitue, comme dans les textes précédents, le pivot à partir duquel s'organise la description, même si le panorama est vu à partir du sommet de la montagne qui défend le bâtiment. Le narrateur indique la position géographique de l'édifice et se limite à remarquer le contraste entre l'extérieur et l'intérieur ainsi que la distribution des jardins. Trois phrases exclamatives, introduites par une anaphore, traduisent un étonnement et une admiration maniérés, qui représentent la réaction la plus commune dans nos romans face aux beaux paysages ou à des décors qu'un personnage voit pour la première fois. La vision s'élargit ensuite et se focalise sur les sources qui entourent le château et que le narrateur qualifie dans une expression générique et stéréotypée d'« eaux les plus limpides ». Il parle ensuite d'une rivière sur laquelle il donne des informations, dans une note en bas de page, selon une pratique habituelle chez cet auteur.

La véritable description se concentre sur le paysage qui environne le château, à savoir la belle vue à laquelle le narrateur fait allusion au début et qu'il choisit de décrire comme si ses lecteurs étaient les sujets de la vision : en employant le pronom « vous » et les adjectifs possessifs correspondants (ou le « on » qui sert aussi à impliquer le lecteur) il les place idéalement sur ce point d'observation surélevé. Les exclamations initiales servent ainsi au narrateur pour suggérer les émotions qu'il veut faire partager à ses lecteurs et pour anticiper le type de réaction qu'ils pourraient avoir face à ce paysage. Nous reconnaissons ici une stratégie fréquemment employée par Ducray-Duminil dans un but didactique pour faire connaître à ses lecteurs certains détails géographiques. En même temps, il essaie d'inspirer de l'admiration pour les paysages qu'il décrit en recourant à un ton confidentiel et émotif (ce qui est évident dans l'emploi fréquent de l'exclamation) qui modère la sécheresse de la liste toponymique. Cependant, malgré les nombreuses mentions toponymiques et quelques organisateurs spatiaux, la description s'organise selon les procédés habituels, comme la personnification (« semblent se disputer à l'envi votre admiration »), l'emploi d'un lexique traditionnel, en particulier dans l'adjectivation (« superbe étendue » ; « agreste, varié et pittoresque »), l'hyperbole (« mille détours » ; « mille circuits »), la clôture du passage par l'indéfini « tout » et l'accumulation d'adjectifs qui rendent compte de l'aspect général du paysage observé. En particulier l'adjectif « pittoresque » n'est pas expliqué, comme s'il suffisait

⁷⁶ F.-G. Ducray-Duminil, *Cælina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. IV, p. 149-150.

à lui seul pour évoquer l'idée d'un certain type de paysage de campagne qui confine avec celui de la montagne :

Entre Moulins et Bessay est un vieux bâtiment situé au pied d'une montagne couverte de bois : son extérieur n'a rien de pompeux ; mais que ses logemens sont commodes ! que sa vue est belle ! que ses jardins sont bien distribués ! Les eaux les plus limpides coulent de tous les côtés, et forment des cascades, des isles naturelles. La *Besbre* vient baigner les murailles de cet édifice escarpé, et fertiliser les champs qui l'avoisinent. Si vous sortez du château, si vous montez sur le sommet de la montagne qui le défend, quelle superbe étendue se dévoile à vos regards ! Des villes, des villages, des provinces entières semblent se disputer à l'envi votre admiration. Ici, c'est *Jaligny, Echirolle, la Palice, Varennes*, sur une hauteur, etc. Là, et séparés par l'Allier, c'est *Hérisson* sur le torrent d'*Ovil, Montmayant, Verneuil et Souvigny*, petite capitale, où l'on admire des tombeaux gothiques, mais précieux. Derrière vous, se présente une partie du Berry, du Nivernais, de la Bourgogne, *Ramon, Dun, Decize*, les Bénédictins de *Toulon*, de *Bourbon-Lancy*, et jusqu'aux deux montagnes du Mont-Cenis. Les confins de l'Auvergne se découvrent aussi devant vous, et les rivières et les fleuves qui, formant à vos yeux mille circuits, se réunissent ici, là s'écartent pour se rejoindre...La Loire, l'Allier, le Cher, et jusqu'au petit ruisseau de *Quesne*, tout rend ce site agreste, varié et pittoresque. Voilà la retraite qu'ont choisie la Marquise et son ami : voilà l'asyle que vont habiter nos petits Montagnards, à deux pas de leur pays, et près de la forêt fatale où ils ont perdu leur cher Bonnin⁷⁷.

5.2. *Atteindre la cime pour mieux voir la campagne*

Dans un corpus romanesque qui concède un espace restreint à la description proportionnellement à la narration, les vues panoramiques de paysages essentiellement champêtres sont somme toute assez nombreuses et ne sont pas nécessairement annoncées par la présence d'un château qui fournit un point de vue surélevé. Le sommet d'une colline peut servir de prétexte à l'observation, comme par exemple dans *Amelina et Florello* où le panorama sur lequel s'ouvre le roman⁷⁸ est présenté à partir d'une perspective différente. Dans le passage que nous allons citer la protagoniste et sa tante entreprennent une promenade qui les conduit sur la colline en face du château de Villa-Flor :

Elles descendirent ensemble l'avenue de maronniers : bientôt elles arrivèrent à un vallon arrosé par un ruisseau limpide dont les bords sinueux et ombragés par mille arbres touffus, guidèrent leurs pas. La rosée humectait encore la verdure ; les oiseaux saluaient le retour du matin par leurs chants harmonieux ; toute la nature parée de nouveaux charmes, semblait exhiler la volupté. Une délicieuse sensation s'empara de l'âme d'Amelina ; et malgré la tristesse qui était peinte sur sa figure, dona Luce ne put s'empêcher d'admirer cette scène majestueuse. Elles montèrent lentement la colline qui faisait face à celle de Villa-Flor : ce ne fut pas sans arrêter souvent pour jouir du coup d'œil enchanteur qui se développait, qu'elles parvinrent à son sommet.

⁷⁷ F.-G. Ducray-Duminil, *Petit-Jacques et Georgette, ou Les Petits Montagnards Auvergnats*, cit.1, t. V, p. 27-30.

⁷⁸ Voir la note 62 de ce chapitre.

Assises au pied d'un rocher d'où tombait en cascade le ruisseau qui parcourait le vallon, dona Luce et Amelina ne se lassaient pas de contempler la beauté du paysage qui s'offrait à leur vue. D'un côté, le manoir antique et la forêt s'élevaient majestueusement ensemble ; ailleurs, dans l'éloignement, on apercevait le clocher du monastère de Santa-Maria ; plus près encore, de légères colonnes de fumée que le vent faisait mouvoir, montaient dans les airs et servaient à faire reconnaître la situation des hameaux dispersés au milieu des oliviers et des vignes qui couvraient les collines méridionales. Ce tableau était terminé par la mer dont les ondes se confondaient avec l'azur du ciel. On apercevait sur cette vaste étendue d'eau quelques navires dont les voiles blanches contrastaient merveilleusement avec la couleur bleuâtre des flots.

Les bords du ruisseau près duquel nos solitaires se reposaient, étaient plantés d'une multitude de peupliers d'Italie, de cyprès et de sycomores. Des draperies de lierre et de pervenche flottaient sur les flancs mousseux du rocher où rayonnait aussi l'humide capillaire. Des touffes de grenadiers et de myrtes dispersés çà et là décoraient ce charmant site, tandis que leurs fleurs exalaient à l'envi les parfums les plus suaves⁷⁹.

Avant d'atteindre la cime elles traversent un lieu idyllique, décrit par des procédés conventionnels : le narrateur a recours à l'hyperbole (« mille arbres touffus »), à la personnification (« saluaient le retour du matin »), enfin une expression générique introduite par l'adjectif « tout » clôt ce premier passage en résumant l'impression générale qui se dégage de l'ensemble (tout semble « exhaler la volupté »). Un petit espace est réservé aux sensations éprouvées par la protagoniste : cette « scène majestueuse » a le pouvoir d'influencer l'état d'âme d'Amelina et d'atténuer sa tristesse. Le narrateur fait allusion aussi au parcours entrepris par les deux femmes en mettant l'accent sur le « coup d'œil enchanteur » offert par la promenade, sur l'attention qu'elles portent envers le décor environnant qui les oblige à s'arrêter pour mieux en jouir. Cette remarque sur l'attitude des deux observatrices et l'anticipation du paysage merveilleux qu'elles vont contempler servent évidemment à susciter l'intérêt et la curiosité du lecteur.

Le passage qui décrit le panorama précise que les deux promeneuses observent le paysage à partir d'un point élevé et fixe (« assises au pied d'un rocher d'où tombait en cascade le ruisseau qui parcourait le vallon ») et le narrateur insiste sur la « beauté du paysage » qu'elles « ne se lassaient pas de contempler », reprenant ainsi ses considérations précédentes. La description est organisée au moyen d'indicateurs spatiaux, assez vagues et imprécis, mais qui fournissent quand mêmes les coordonnées de cette vaste perspective. Par rapport au tableau qui ouvrait le roman, le narrateur met en évidence ce qui trahit la présence humaine dans le paysage : il souligne le lien entre le manoir (espace habité par l'homme) et la forêt (espace de la nature sauvage) qui « s'élevaient majestueusement ensemble », il remarque le clocher d'un monastère et la fumée qui s'élève des « hameaux dispersés au milieu des oliviers et des vignes ». Ce sont donc la nature et la présence humaine qui sont au premier plan. Le narrateur indique aussi les limites de la vue qui coïncide avec

⁷⁹ C. Cisse, *op. cit.*, t. I, p. 78-80.

un horizon aux contours flous qui contribue à l'indétermination du cadre et de ses coordonnées, non seulement parce que la mer constitue une frontière indéfinie mais aussi parce que « les ondes se confondaient avec l'azur du ciel ».

Après une remarque sur le contraste chromatique entre les « voiles blanches » des navires et « la couleur bleuâtre des flots » le narrateur restreint son champ visuel et passe de l'observation de la mer aux bords du ruisseau. L'attention est ensuite ramenée sur le vallon, en particulier sur les plantes qui côtoient le ruisseau, sur la végétation qui croît sur les flancs du rocher et enfin sur celle qui caractérise plus en général « ce charmant site ». Malgré la considération finale dans le ton de l'idylle (les fleurs de ces plantes « exalaient à l'envi les parfums les plus suaves ») la nomenclature se démarque du lexique conventionnel en désignant avec plus de précision le milieu naturel. Il faut signaler la disparition des montagnes, qui étaient pourtant présentes dans l'incipit du roman, et la focalisation sur le paysage animé du vallon et sur sa nature cultivée.

Le prétexte d'une promenade et de l'ascension d'une colline suivie de l'observation à partir d'un point fixe et surélevé sont à la base d'une autre description panoramique assez étendue dans le roman *Sophie, ou mon voyage à Besançon*. L'attention de l'observateur est initialement attirée par la vue d'un berger et de son troupeau sur le versant de la colline. Le regard s'étend ensuite sur la vallée du Doubs qui constitue le point de référence principal de ce tableau, chaque élément étant situé par rapport à ce cours d'eau : le village de Villotte, le chemin de Beurre et enfin Besançon. Comme dans les autres extraits, en particulier ceux de Ducray-Duminil, les toponymes favorisent une localisation exacte et les organisateurs spatiaux établissent les coordonnées de la description. Le petit nombre d'épithètes et leur banalité traduit principalement un jugement de valeur sur la beauté et l'aménité des lieux, sur la bonté de la nature, sur les êtres qui la peuplent ou sur le type de sensation qui peut être associée aux différents éléments du paysage, visuels ou non visuels :

Nous dirigeâmes nos pas vers la porte Notre-Dame, qui conduit sur la route de Pontarlier. Après avoir marché environ une demi-heure, nous quittâmes le chemin pour gagner à travers **de rians vignobles**, la colline qui étoit à notre gauche, et dont nous côtoyions la base depuis notre sortie de Besançon.

Parvenus au sommet, nous nous assîmes au pied d'une petite éminence qui étendoit jusqu'à nous **son ombre hospitalière**, et nous garantissoit des rayons du soleil. Non loin de nous un troupeau de chèvres et de moutons, que gardoit un jeune berger et deux chiens, étoit dispersé sur le penchant de la colline ; on le voyoit occupé à chercher parmi les ronces et **la triste bruyère**, les touffes parfumées de lavande et de romarin que la main sauvage de la nature y avoit semées en petite quantité. Pendant ce temps, la chèvre vagabonde se dressant sur ses pieds de derrière pour atteindre quelques jets de pampre qui sortoient de la fente d'un rocher, agitoit par intervalles **sa sonette monotone**. Son tintement servoit d'appau au hochequeue et à la mésange qui accouroient se mêler parmi le troupeau, et qui se plaisoient même quelquefois à se percher familièrement sur **la croupe docile** des brebis.

Au-dessous de nous la vue s'étendoit sur **une vallé charmante**, traversée par le Doubs, et resserrée vers le sud par une colline qui couroit parallèlement à celle sur laquelle nous étions assis. Parmi **les objets gracieux** dont sa surface étoit embellie, l'œil aimoit à se reposer sur le petit village de Villotte, situé sur le bord opposé de la rivière, parmi **des jardins éclatans de verdure et de fleurs**. A nos pieds étoit le chemin qui se prolongeant depuis Besançon jusqu'à Beurre, entre la colline et le canal limpide du Doubs, animoit ce **riant tableau** et lui donnoit **un air pittoresque**. De chaque côté, des palissades d'églantier et d'aubépine délassoient par leur **doux ombrage** le voyageur fatigué. Plus loin, à notre gauche, le Doubs, au moment de fermer le cercle qu'il avoit tracé autour de Besançon, se tournoit brusquement et s'enfuyoit vers l'ouest, à travers **d'agréables prairies**. A notre droite on distinguoit la citadelle, qui, de la crête des rochers sur lesquels elle étoit construite, protégeoit avec orgueil **l'humble toit** qui étoit à sa base. Dans les airs, enfin, on apercevoit l'aigle qui dirigeant son **vol impétueux** vers la chaîne du Mont Jura, emportoit dans ses serres la proie qu'elle étoit venue chercher pour alimenter ses petits.

Ce **site intéressant**, dit V...ois, me rappelle celui que présente l'aspect de la vallée d'Orbe, auprès du château des Clés. – Il y a cependant cette différence, observa Sophie en souriant, que votre cœur n'entendra point ici le *ranz des vaches*. – Ah ! vous avez raison, répondit V...ois en soupirant, rien ne ressemble à sa patrie, rien ne dédommage de son éloignement⁸⁰ !

Les montagnes avec lesquelles cette région confine sont seulement évoquées par le « vol de l'aigle » : cette allusion au monde animal fait pendant au troupeau des chèvres du début et imprime une circularité à la description, d'ailleurs déjà suggérée par le cercle que forme la rivière du Doubs autour de Besançon. L'attention de l'observateur est entièrement concentrée sur les villages, la vivacité et les sinuosités du fleuve et les différentes productions de la végétation qui animent la vallée. La comparaison finale avec la vallée d'Orbe et la mention du *ranz des vaches* pourrait certes faire penser à un cadre de montagne mais il ne s'agit que de l'évocation nostalgique d'une patrie lointaine qui sert à clore la description en reportant l'attention sur les personnages.

Les textes cités ne présentent pas le même degré d'exactitude que certaines descriptions panoramiques de la montagne mais ils témoignent d'un élargissement de la perspective dans la contemplation des paysages, généralement garanti un point d'observation surélevée. Se mettre « devant » un paysage comme si c'était un tableau implique une volonté de tout saisir simultanément, de voir l'aspect global d'un paysage, de le montrer dans ses différentes parties mais sans entrer dans des détails qui le particularisent. La description est donc guidée par un regard analytique mais celui-ci n'atteint pas de résultats satisfaisants en termes de précision. Cette manière de se poser face au paysage détermine une mise à distance du sujet : les textes sont en effet presque dépourvus de références aux impressions personnelles des personnages si ce n'est sous forme de cliché et d'expressions d'admiration stéréotypées.

⁸⁰ P.-J. de Sales, *op. cit.*, t. II, p. 22-26

Il y a pourtant des textes où les impressions suscitées par les panoramas semblent prendre pied. Dans ces textes la description manifeste une forme de subjectivité ou une certaine manière de s'approcher du paysage qui n'est plus vu seulement comme un objet séparé. Cela ne signifie pas que les romanciers mettent en scène des paysages-état d'âme mais qu'ils explicitent, par la voix de leurs personnages, un rapport de cause à effet entre une scène contemplée et les émotions des individus ou qu'ils mettent l'accent sur l'idée de paysage comme une expérience qui se déroule dans le temps et dans l'espace et qui implique tous les sens. Ce dernier aspect de la relation au paysage est rendu manifeste par les descriptions des promenades accomplies par les personnages qui précèdent l'arrivée et l'arrêt à un point panoramique et qui renvoient notre esprit à l'image des paysages parcourus à la montagne. Nous trouvons aussi des représentations de paysages plurisensoriels, non seulement saisis par la vue mais perçus par plusieurs sens. De toute façon, comme l'accent est mis sur les réactions du sujet ou sur sa découverte du paysage au gré de ses mouvements et de ses sensations, l'exactitude de la représentation passe au second plan et l'objectivité résulte moins importante que la manifestation de la subjectivité.

Dans d'autres cas la vision panoramique déclenche un mécanisme contraire, qui éloigne la description du côté subjectif du rapport au paysage (mais aussi de la précision représentative) : elle se généralise et s'amplifie jusqu'à comprendre un vaste territoire dont les limites dépassent ceux d'un paysage saisi par un seul coup d'œil et la description offre une espèce de présentation « touristique » d'une région. La généralisation du paysage s'accomplit également lorsque les romanciers offrent des tableaux « prototypiques » de la campagne où nous retrouvons l'influence de la modalité ornementale mais avec une réélaboration du *locus amœnus* qui va maintenant comprendre une série d'éléments typiques du paysage champêtre.

5.3. *Quand les effets émotifs l'emportent sur la représentation*

Dans notre excursus sur les descriptions panoramiques de vallées et de la nature champêtre, il faut retenir quelques exemples moins étendus, importants pour les réactions et les réflexions suscitées par l'observation du paysage.

Dans le roman de Léonard, le curé, ami et confident des deux amants malheureux Thérèse et Faldoni, commence une lettre par le récit d'une promenade faite en compagnie du protagoniste en direction de la campagne, qui les a menés au sommet d'une colline. Le panorama est tellement charmant que les deux promeneurs s'arrêtent, mais ce préambule prometteur n'est pas suivi d'une véritable description. Le curé se limite à fournir un indice géographique (la Saône) mais les trois éléments qui pourraient esquisser un paysage sont associés à des épithètes banales : « plaine superbe », « habitations élégantes » et « perspective enchanteresse ». Plus importante est la

réflexion sur l'influence que « les beaux tableaux de la belle nature » peuvent exercer sur une âme inquiète. Le lecteur comprend que le but de ce bref passage était aussi de mettre en évidence la réaction de Faldoni apercevant de loin l'habitation de Thérèse (comme Saint-Preux qui voit de loin le domaine de Clarens lors de son voyage dans le Valais). Cette vue lui cause de la souffrance malgré la beauté des lieux qui devraient produire un effet apaisant. Ce passage met donc en évidence l'impact qu'une vue peut avoir sur les sentiments, surtout si un lieu est associée au souvenir de la personne aimée :

Votre ami vint hier chez moi, à cinq heures : je l'attendois. Nous sortîmes sur le champ & nous prîmes la route de la campagne. La soirée étoit charmante : nous marchions lentement & en silence : le hasard nous conduisit sur une coline élevée, d'où l'on découvroit une partie de la ville ; la beauté du lieu nous séduit, & nous nous y arrêtâmes. La Saone couloit à nos pieds dans une plaine superbe, & baignoit cette longue file d'habitations élégantes qui forme une perspective enchanteresse. J'ai remarqué souvent, ma chere fille, que les tableaux de la belle nature portent dans l'ame une paix secrette & font taire les passions⁸¹.

Le rapport direct qui peut s'établir entre la vue d'un paysage et un état d'âme est exprimé par Loaisel de Tréogate dans un extrait du roman *Ainsi finissent les grandes passions* : la nature semble reconquérir ici son pouvoir sur le sujet, en déterminant un changement d'attitude, car elle l'empêche de se suicider. Par rapport au roman de Léonard, le conflit entre la sérénité de la nature et les troubles intérieurs n'augmente pas la souffrance du personnage mais ramène le sujet au calme et à la raison. Le chevalier se trouve dans un lieu surélevé, propice à accomplir le geste extrême mais aussi à permettre de contempler un spectacle plus fort que la mort. L'aspect réel de ce paysage, d'ailleurs présenté de façon sommaire, est moins intéressant que sa capacité de produire un effet émotif qui va bien au-delà de la simple admiration. C'est pourquoi il n'y a pas de véritable description. Celle-ci est remplacée par une série d'observations visant à mettre en évidence la beauté du paysage et son ampleur qui semble avoir pour effet de dilater l'âme et d'échapper la douleur :

Bien préparé, bien recueilli, je m'approchai de la balustrade en pierre dont ce lieu est entouré, mesurant des yeux la profondeur de la plaine. Cette campagne immense enfermant tant d'objets divers ; tout le bois sur lequel je planois, & que je découvrais au-dessous de moi comme une mer ondoyante ; Paris s'offrant à mes yeux dans toute son étendue ; les sinuosités de la Seine bordée de maisons charmantes que j'apercevois à droite & à gauche dans l'éloignement ; la beauté du point de vue le plus magnifique ; la fraîcheur & la pureté de l'air dans ce lieu élevé, firent sur moi une impression bien contraire aux idées sinistres dont j'étois agité. Je

⁸¹ N.-G. Léonard, *Lettres de deux amants habitants de Lyon*, cit., t. I, p. 111-112.

m'arrêtai, je reculai deux pas, saisi & comme repoussé par les torrens d'air pur & salubre qui venoient rafraîchir & dégager ma respiration⁸².

5.4. *Promenades champêtres*

Les vues panoramiques contemplées à partir d'une certaine hauteur par un sujet fixe sont parfois précédées de passages qui décrivent le chemin parcouru par un personnage et le paysage qu'il a observé avant de parvenir au sommet de la colline ou de la montagne, but de son parcours.

On en trouve un exemple dans *Les Amants vertueux* où la protagoniste Henriette écrit à son amie Charlotte pour lui raconter son séjour à la campagne avec sa tante et ses cousines. Le voyage en carrosse est interrompu afin de permettre à la petite compagnie de descendre pour admirer un vaste paysage initialement désigné de manière vague comme « une scène intéressante » et nouvelle. Il s'agit d'un paysage contrasté, comprenant aussi bien des montagnes que des plaines, qui est apprécié pour sa variété et pour la présence d'une nature aimable et fertile même dans les lieux les plus hostiles à la végétation : les traits idylliques du paysage l'emportent sur les « affreux précipices », sur la « montagne roide & escarpée » et cette présence indistincte des montagnes, qui se confondent avec les nuages dans le lointain, ne ternit pas l'éclat de ce *locus amœnus*. Les personnages atteignent une hauteur pour satisfaire leur désir de contempler le panorama, mais la description à laquelle on pourrait s'attendre est absente, au sens où elle se limite au cliché de la rivière avec ses « eaux argentées » et ses « rives fleuries ». Les sens des spectateurs sont distraits par le ramage des oiseaux et les jeux des lapins sur l'herbe qui achèvent ce tableau d'une nature idyllique et stéréotypée :

Ma cousine Amélie me proposa de faire le lendemain de grand matin, une promenade en voiture. Nous nous levâmes avec le soleil ; un simple négligé fut toute notre parure. Le carrosse est à la porte, nous descendons, nous voilà parties. Un doux zéphir agitoit à peine le feuillage. La nature offrit à mes yeux une scène intéressante, un point de vue qui étoit nouveau pour moi. J'engageai ma cousine à mettre pied à terre. Elle y consentit.

Un rocher sablonneux, taillé en larges voûtes qui sembloient prêtes à s'écouler, étoit à notre droite ; &, par un contraste charmant, de vastes prairies, des plaines immenses s'étendoient à notre gauche. Notre vue n'étoit bornée que par un ciel qui sembloit se confondre avec la terre, ou par des montagnes que nous avions bien de la peine à distinguer des nuages dorés dans lesquels elles sembloient s'envelopper. Une multitude de petits villages, qui s'élevoient du milieu des arbres, à une grande distance, varioient agréablement cette belle perspective.

Nous nous promenions, en nous entretenant de différens sujets agréables ; mais je m'aperçus que la scène étoit tout-à-coup changée. Nous vîmes d'affreux précipices, terminés à une montagne roide & escarpée, mais si

⁸² J.-M. Loisel de Tréogate, *Ainsi finissent les grandes passions*, cit., t. II, p. 230-231.

couverte d'arbres & d'arbrisseaux, qu'elle formoit un agréable paysage. Ici la terre étoit tapissée de lits de violettes & de prime-veres, qui embaumoient l'air d'un parfum délicieux.

Nous nous assîmes sur les bords d'une fontaine qui sortoit de la montagne ; & après avoir bu de son eau limpide dans un bassin formé par la nature, nos commençâmes à monter la hauteur, pour porter dans une plus vaste circonférence & plus au loin notre vue sur les beautés dont le printemps ornoit la terre de toutes parts.

Alors, nous découvriâmes une belle riviere, qui, faisant mille tours & mille détours, roulotte ses eaux argentées, & sembloit ne s'éloigner qu'à regret de ses rives fleuries. Dans le même moment, un nombre prodigieux d'oiseaux de différentes couleurs charmoient nos oreilles par leur doux ramage. A cent pas de nous, des lapins se jouoient sur l'herbe tendre, & se prolongeoient dans leurs trous à notre approche⁸³.

Un autre passage où le paysage champêtre est présent sans qu'il soit réellement décrit dans les détails se trouve dans *Werthérie*, un roman que nous avons déjà commenté à propos de sa représentation de la montagne :

Tu sais ce petit paysage que j'aimais tant à cause de ses variétés ? oh bien ! j'ai trouvé à une lieue d'ici un coup-d'œil délicieux ! et le petit paysage a perdu la moitié de son mérite. Dimanche nous sommes allés, ma mère, une de mes amies, deux de ses cousins et moi, à un petit village sur le chemin de Baden.

Le soleil se levoit lorsque nous nous sommes mis en marche. Le ciel étoit pur, l'atmosphère étoit dégagée de vapeurs ; quelques petits nuages argentés parcouroient seuls l'espace inconnu à nous autres mortels : tout annonçoit la plus magnifique journée. Un des jeunes gens qui étoit notre conducteur, après nous avoir fait entrer dans un petit hameau, situé sur le penchant d'une colline, nous a conduits chez un de ses fermiers, qui nous a reçus avec la gaîté et la franchise d'un bon villageois.

Au bout d'un joli jardin, nous avons trouvé un berceau de fleurs, qui sembloient à l'envi se disputer la prééminence. La rose, le lilas, le chèvrefeuille, le jasmin, entremêlés avec la verdure ; la rosée qui les couvroit encore, et qui tomboit lentement sur le sable ; les oiseaux qui voltigeoient, qui s'agaçoient, et dont les inflexions différentes..... Ah! Van-Spaendonck, où étois-tu ! Quels groupes ! quelle fraîcheur ! homme célèbre, quelle jouissance pour toi ! En songeant à tes tableaux, il me semble que tu as la magie des parfums ; que tes fleurs ont chacune leur odeur, et que tes gouttes de rosée tremblent et vacillent sur les feuilles des roses et sur les corolles des lis.

Mais ce n'est pas tout ; et le paysage donc ! à gauche une perspective ! il faut la voir ! L'horizon se perd et se confond avec le ciel ; des prairies, le Limmar qui se promène majestueusement dans la plaine, et sur lequel les bateaux de pêcheurs font l'effet le plus vivant, voilà une faible idée d'un tableau admirable. A droite, c'est la partie la plus riante du village ; et tout en mangeant de la crème fraîche, nous voyons à travers notre temple de fleurs, les jeunes garçons du village, qui jouoient à la boule en attendant que la cloche les appellât pour aller adorer l'Eternel⁸⁴.

⁸³ Abbé Héraline, *op. cit.*, t. I, p. 17-19.

⁸⁴ P. Perrin, *op. cit.*, t. I, p. 11-13.

Après l'allusion à un « petit paysage » apprécié pour ses « variétés », Werthérie parle de l'existence d'un autre paysage, désigné par le terme habituel de « coup-d'œil », et supérieur au premier dans sa capacité d'égayer la vue de l'observateur. Cette prémisse initiale a sans doute pour but de susciter la curiosité du lecteur et de justifier le récit d'une promenade à la campagne qui va être le sujet de la lettre. Avant d'arriver au moment descriptif, la protagoniste fournit une vague indication spatiale sur la destination de cette excursion familiale vers « un petit village sur le chemin de Baden ». La première partie du compte-rendu ne concerne pas le paysage mais les conditions atmosphériques du voyage et le moment où il se déroule, conformément aux conventions qui caractérisent ce type d'informations.

La scène qui se dessine est celle d'une promenade champêtre et d'un tableau pastoral idyllique : les personnages rejoignent un « petit hameau, situé sur le penchant d'une colline », ils rencontrent un fermier, incarnant l'image de la simplicité, de l'hospitalité et de la générosité, enfin ils arrivent « au bout d'un joli jardin ». L'attention de Werthérie se concentre sur les fleurs, dont elle nomme les différentes espèces. L'effet de liste, accentué par le manque du verbe principal et par la suspension de la phrase, semble traduire le ravissement de la jeune femme. Les fleurs sont désignées par des termes assez communs : Werthérie parle d'un « berceau de fleurs », une image qui ne rend pas compte de leur disposition et elle utilise une personnification pour rendre l'idée de leur quantité et de leurs variétés (« sembloient à l'envi se disputer la prééminence »).

La phrase laissée en suspens est interrompue parce que la figure du peintre Van-Spaendonck⁸⁵ s'impose soudainement à l'esprit de Werthérie. Cette évocation implique un jugement bien précis de la part de la jeune fille qui reconnaît la valeur pittoresque de ce qu'elle est en train d'observer. Mais l'interruption d'une phrase descriptive par la mention d'un peintre, en mesure de représenter la réalité et de transmettre, à travers l'image peinte, une pluralité de sensations, n'est-elle pas une manière indirecte de proclamer l'incapacité de décrire de la narratrice ?

Werthérie annonce enfin que ce qu'elle a raconté jusque là n'est pas la partie la plus importante de son récit car elle n'a pas encore parlé de ce qui suscite le plus son admiration. Une série de trois phrases exclamatives traduit l'émotion et le jugement de valeur de la protagoniste. Le bref morceau final, où la promenade de Werthérie aboutit à la vue d'un vaste paysage champêtre, confirme l'incapacité du narrateur ou son manque de volonté de fournir un cadre détaillé de la situation. Le cadre semble entravé par l'indétermination des limites du paysage et par la difficulté de percevoir les lignes de démarcation de l'horizon qui « se perd et se confond avec le ciel ».

⁸⁵ Artiste d'origine néerlandaise, spécialiste des peintures de fleurs et connu pour avoir été l'un des premiers peintres à avoir introduit en France la tradition de la peinture florale néerlandaise.

Werthérie nomme quelques composantes du paysage (des prairies, le Limmar) mais l'indication topographique du fleuve ne suffit pas à rendre ce tableau plus concret. Elle mentionne un nombre indéfini de « prairies », personnifie le fleuve qui « se promène majestueusement », et parle de « l'effet le plus vivant » produit par les pêcheurs, donnant ainsi l'idée d'une scène animée sans rien décrire. Werthérie est consciente de cette imprécision et elle s'en excuse, en définissant sa tentative descriptive comme « une faible idée d'un tableau admirable ». Une locution adverbiale (« à droite »), qui reprend celle du début, semble introduire une suite à la description mais, après avoir annoncé la vision de « la partie la plus riante du village », Werthérie ne donne aucune indication sur le paysage car elle se concentre sur des figures humaines et sur une scène typique de la vie villageoise. Il s'agit donc d'un discours à dominante descriptive qui ne transmet pas une image concrète des cadres champêtres qui se déploient sous les yeux de la protagoniste et qui suscitent de fortes émotions.

5.5. *Des cartes postales*

Les vues panoramiques de vastes étendues de territoire (caractérisées par le paysage de la plaine, souvent entourée par des montagnes qui ne sont pas au centre de l'intérêt descriptif) ne sont pas toujours déclenchées par l'observation directe : parfois elles s'insèrent dans une présentation générale, détachée de toute contingence liée à l'histoire, d'une région géographique selon une modalité descriptive qui rappelle plus un guide touristique qu'un modèle de représentation littéraire. C'est le cas d'un passage tiré de *La Bergère d'Aranville* où les notions géographiques et les nombreux toponymies sont mêlés de considérations morales et d'images poétiques :

Au pied des montagnes qui séparent la France de l'Aragon, se trouve une vallée délicieuse. L'Aure est son nom ; & ce nom si doux l'est moins encore que le cœur de ses habitans. Elle fait partie du pays connu sous le nom de Comminge ; nom illustre, mais qui présente l'idée de l'infortune.

A la droite de cette petite contrée se trouvent, à un léger éloignement, les eaux de Bagnères, de Luchon, & les sources de la Garonne. Là, ses eaux sont encore pures, & les habitans de ses bords loyaux & vrais. Du côté du couchant sont les bains de Bagnères & les sources de l'Adour ; mais ces bains si fréquentés sont inutiles aux habitans de ces lieux. La santé, la paix & la joie leur ont été transmises par leurs ancêtres ; ils espéroient que leurs enfans en jouiroient encore. Les montagnes affreuses, connues sous le nom de Pic de midi, les séparent du reste de la France, & les Pyrénées de l'orgueilleuse Espagne. Deux seuls passages y conduisent : l'un porte également le nom de l'Aure ; l'autre moins agréable, mais plus court, est le passage de Vénasquès.

La vallée de l'Aure est arrosée de deux foibles rivières. L'une se nomme la Neste. Son eau transparente laisse apercevoir le sable brillant qui forme son lit. Rapide dans son cours ; elle offre l'image du tems qui s'enfuit ; & plus d'une bergère, dans la soirée d'un beau jour, a gémi sur son bord d'avoir vu passer son printemps avec la rapidité dont coule l'eau de la Neste.

La rivière de Rioumayor, plus considérable, plus tranquille, coulant au pied des montagnes de Portal, cachée sous les saules & les aliziers qui la couvrent en formant un berceau sur elle, quoique plus constante que la Neste, laisse moins apercevoir ses eaux⁸⁶.

D'autres passages semblables à celui que nous venons de citer sont assez fréquents dans les romans de notre corpus. L'emploi de la toponymie n'est pas nécessairement abondant mais la tonalité ressemble beaucoup à celle d'une promotion touristique : tout d'abord par les informations génériques qui sont transmises et qui concernent l'aspect des lieux aussi bien que leur climat, leurs productions agricoles, le caractère de leurs habitants ; deuxièmement par la prolifération d'une qualification qui traduit des jugements ayant apparemment une valeur partagée et universelle. Le lexique et les procédés de style s'alignent sur les schémas habituels :

Il n'est pas jusqu'aux fleurs de ce sol fortuné, dont l'éclat n'ait quelque chose de remarquable : les eaux, aussi limpides qu'abondantes, y coulent paisiblement sans jamais s'arrêter. Les sites y sont délicieux : ce canton présente des plaines et des collines entrecoupées : une vaste forêt, située à l'extrémité orientale du département de Jussy-l'Évêque, et confinant presque au pied de la belle montagne des Voirons, qui dégagée des autres monts de voisinage, se présente en amphithéâtre, pour offrir, dans toute son étendue, un tableau cultivé et varié à l'infini par les divers objets dont il est boisé. Cette montagne est un tableau vraiment magique ; et elle produit encore un effet admirable à être vue du pays de Gex, du pays de Vaud et du lac de Genève, d'où on l'aperçoit à une très-grande distance. Rien n'est plus beau que le village et les environs de Gy : c'est la nature toujours dans son printemps ; c'est la création dans sa perfection⁸⁷.

C'est une ville opulente, bien peuplée. Sa situation est pittoresque. Elle est arrosée par une petite rivière qui serpente parmi des prairies, des champs bien cultivés et des bois touffus. De hautes montagnes coupées à pic la dominant de tous côtés, et resserrent, l'horizon à un quart de lieue à la ronde. Ce sont des rochers rougeâtres, la plupart escarpés ; des arbres nains clairsemés pendent sur des précipices, au fond desquels quelques cascades tombent avec fracas. L'aridité de ces montagnes contraste avec la verdure des prés et le feuillage des forêts. Je me promets beaucoup de plaisir à les gravir, et à visiter toutes leurs anfractuosités. Leur voisinage rend le climat un peu humide et tempêteux. Les orages y sont fréquents et subits. Je ne pouvais me trouver dans un séjour qui convint mieux à mon caractère⁸⁸.

Je fus reçu en qualité de pensionnaire dans la maison de M. Dower, à Highgate. C'est un village situé à trois milles de Londres, sur le sommet d'une colline qui termine, du côté du nord, l'horizon de cette capitale. Au dessous, des boulingrins les plus gracieux forment un amphithéâtre charmant d'où l'on découvre, dans les jours sereins, cette métropole du monde commerçant. Vers l'est, en suivant l'inclinaison du flanc de la colline on arrive insensiblement dans une plaine riante où se trouve le joli village d'Islington. Du côté de l'ouest, la perspective n'est point, à la vérité, aussi étendue ; mais quand on s'y enfonce on trouve, à chaque pas, les

⁸⁶ L.-A. Liomin, *La Bergère d'Aranville*, cit., p. 3-4.

⁸⁷ F.-G. Ducray-Duminil, *Céline, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. IV, p. 111-112.

⁸⁸ Anonyme, *op. cit.*, t. I, p. 159-160.

objets les plus récréatifs ; ce sont des sites pittoresques, animés par des maisons de campagne qui sortent, comme par une espèce de magie, derrière des touffes magnifiques de chênes et de marronniers⁸⁹.

5.6. *Paysages plurisensoriels*

Dans les cas les plus banals, les narrateurs optent pour un regard panoramique et une vision globalisante pour éviter la description du paysage environnant, préférant offrir une présentation générale du territoire. Dans d'autres cas, plus intéressants, où le détail de la description fait défaut, un panorama peut donner lieu à des notations pittoresques ou à des approches impliquant plusieurs sens à la fois : ces textes se caractérisent par leur pauvreté référentielle mais ils révèlent une sensibilité et une attention majeure pour l'aspect du paysage par rapport aux textes cités en précédence.

Le peintre Charles, protagoniste du roman *Le Peintre de Saltzburg* de Nodier, fait au début de son journal intime la description d'un tableau idyllique représentant un petit village et ses alentours : les dimensions réduites du village, sa présence discrète, s'adaptant au décor environnant (il est « découpé » d'une manière « légère »), et son aspect « agreste » en font le centre idéal d'un cadre champêtre. Pourtant, le village ne représente que le point de départ de la description qui suit le mouvement de « plusieurs ruisseaux » traversant cette vallée de montagne. Le charme de ce tableau procède avant tout des données auditives, des sons combinés de l'eau et du vent, capables de transmettre à l'âme une « douceur inexprimable », une « langueur » et un « trouble délicieux » indéfinissables. Le paysage décrit devient ainsi presque impalpable : le protagoniste n'est pas seulement attiré par des aspects du paysage qu'il ne peut pas toucher, mais il est aussi capturé par les effets émotifs que ces éléments ineffables produisent en lui. Le caractère indicible des sensations est particulièrement aigu au moment de l'aube : le personnage exprime sa difficulté de traduire la beauté du paysage (« jamais ce tableau n'a un charme plus indicible ») mais c'est aussi ce qu'il ne dit pas qui contribue à entretenir cette impression vague et indéfinie. Charles fait tout d'abord allusion aux couleurs de l'aube sans les préciser ; ensuite il mentionne le brouillard « humide » qui semble devenir presque liquide, se confond avec la terre (il « nage sur le vallon ») et contraste avec les « feux du soleil » : des facteurs apparemment visuels (le brouillard est « blanchâtre », le soleil commence à « doré » le paysage) deviennent ainsi des éléments presque palpables et concrets. Si nous ajoutons à ces dernières notations celles qui concernent les sons, le tableau semble être animé par une multiplicité sensorielle où le sens de la vue, généralement dominant dans la perception du paysage, passe au second plan.

⁸⁹ P.-J. de Sales, *op. cit.*, t. II, p. 52-53.

Initialement ce tableau exerce sur le protagoniste une influence positive : en effet, il se livre à des « rêveries plus heureuses que d'habitude » mais il est brusquement ramené à la réalité par les « sons lugubres, distans et prolongés » de la cloche funèbre, en contraste avec les sons harmonieux de la nature. Nous comprenons que ce bref passage descriptif n'a pas seulement la fonction d'introduire le décor où vont se dérouler les scènes successives de l'histoire, mais aussi celle de faire mieux ressortir l'opposition entre le cadre naturel et le cortège funèbre auquel Charles devra assister, oscillant entre un état d'âme momentanément serein et la tristesse inspirée par des images liées à la mort. La vue panoramique à laquelle le lecteur pouvait s'attendre au début du passage est donc sacrifiée à l'avantage d'un tableau plurisensoriel où la perception du paysage va au-delà de la simple sensation visuelle et implique une participation émotive du sujet :

A quelques pas de Saltzburg, il y a un petit village, découpé d'une manière agreste et légère au revers de la montagne. Plusieurs ruisseaux descendus des rochers se réunissent au-dessous de l'enclos du presbytère, et forment ensemble un canal qui se déroule au travers de la plaine, comme un large sillon d'argent, et va se perdre dans la rivière. Le murmure des petits flots, le mugissement éloigné des ondes, et le frissonnement des peupliers émus par le vent, s'harmonient avec une douceur inexprimable, et portent à l'ame je ne sais quelle langueur, quel trouble délicieux qu'on aime à entretenir. Mais jamais ce tableau n'a un charme plus indicible qu'à l'heure où le ciel, orné des couleurs de l'aube, sourit à l'approche du jour, quand un brouillard humide et blanchâtre nage sur le vallon, et que les premiers feux du soleil commencent à dorer les plombs du clocher. Ce matin, je me promenois de ce côté, en proie à des rêveries plus heureuses que d'habitude, quand des sons lugubres, distans et prolongés de l'airain mortuaire, sont venus me distraire de tous les songes du passé⁹⁰.

Dans *Dolbreuse*, la vue plongeante dont les deux protagonistes jouissent lorsqu'ils atteignent le sommet d'une colline n'est évoquée que par les multiples effets chromatiques que le paysage offre au moment du coucher du soleil. Certes, le passage est riche en images et en procédés descriptifs stéréotypés : une nature champêtre sereine, animée par la présence humaine et animale, montre son visage accueillant (« un ciel tout aérien s'offroit à nos regards ») ; la réaction des observateurs correspond à une admiration extasiée (l'œil est « enchanté » face à un « paysage magnifique », expression redoublée par celle du « spectacle enchanteur » qui se trouve à la fin) ; enfin, l'emploi de termes génériques comme « objets » et « scènes » permet de résumer tous les éléments naturels qui ont été nommés. En ce qui concerne les notations de couleur, bien qu'il utilise des procédés habituels (le recours à l'hyperbole « mille oiseaux de toutes les couleurs » et à des adjectifs vagues comme « aérien », indiquant sans doute la teinte légère et ténue du ciel), le narrateur essaie de rendre les nuances et le côté pittoresque du paysage :

⁹⁰ Ch. Nodier, *Le Peintre de Salzburg, journal des émotions d'un cœur souffrant* [Paris, Maradan, 1803], Bruxelles, Meline, 1832, p. 31-32. Pour l'indication d'une édition moderne de ce roman voir les références bibliographiques.

Quand, au déclin d'une belle journée, un ciel tout aérien s'offroit à nos regards, nous montions sur une colline, d'où l'œil tomboit enchanté sur un paysage magnifique. La lumière du soleil portée horizontalement sur les eaux, qui se la renvoyaient & la réfléchissaient en cent façons diverses ; ces nuages d'un rouge tendre qu'on voyoit se fondre dans le blanc, lors d'une belle soirée, contrastant avec des teintes plus brunes, & découvrant, dans de petits intervalles, l'azur de la voûte céleste : mille oiseaux de toutes couleurs & de tout langage, se jouant sur le gravier, au bord des ruisseaux & des fontaines, voltigeant sur leur surface, s'y baignant, s'y plongeant à l'envi ; le contraste d'une verdure sombre, & d'une terre fraîchement ouverte en sillons ; un peuple joyeux, encore épars dans les champs & dans les prairies, tous ces objets, toutes ces scènes diverses formoient à nos yeux un spectacle enchanteur⁹¹.

5.7. Détails champêtres et pastoraux : configurations récurrentes du paysage de la campagne cultivée

La position surélevée d'un personnage-observateur ne constitue pas un élément indispensable pour organiser la vision d'une large portion de campagne. Certes, le panorama est associé à l'idée d'une vaste étendue de territoire que l'on découvre à partir d'une hauteur, mais si cette condition est propre à l'observation des montagnes, dans les cas d'une description d'une vallée champêtre les narrateurs peuvent donner une image globale du paysage sans se placer sur une position élevée, et cela grâce à la visibilité sans limites (ou tout au plus limitée par des collines) de la plaine.

Dans les romans *Bartellemi et Joséphine* et *Le Peintre de Saltzburg* nous avons rencontré deux passages ayant des traits en commun, à partir de l'observation d'un terrain disposé en amphithéâtre et qui s'élève en pente douce. Les personnages, assis à l'extrémité d'une avenue sur des « bancs de gazon » ou sur une esplanade « tapissée d'une molle verdure », remarquent tout d'abord la végétation des zones fertiles et cultivées, ensuite la présence de différents types d'habitations (renvoyant à la présence humaine) mais aussi de clochers et d'églises représentant le centre géographique et spirituel de ces petites réalités villageoises :

On sortait de table, lorsqu'un courrier vint annoncer que le marquis arriverait sous deux heures. Allons audevant de lui, s'écria Joséphine, il ne nous attend pas et nous le surprenons agréablement. Sa mère applaudit beaucoup à cette proposition et l'on se rendit dans l'avenue par laquelle il devait arriver. Ils s'assirent à l'extrémité, qui formait une demi-lune, autour de laquelle on avait pratiqué des bancs de gazon d'où la vue planait sur un des plus agréables cantons de la province.

Des deux côtés, le terrain s'élevait en amphithéâtre et formait des collines couvertes de vignobles, séparés par des hayes vives d'aubépine et de rosiers sauvages. Des hameaux répandus çà et là, donnaient de la vie à ce

⁹¹ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse, ou L'Homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, cit., t. II, p. 106-107.

tableau, qui était terminé par la perspective d'un vaste couvent de Bénédictins, et de l'autre côté, par l'église et le clocher de la paroisse⁹².

Ce village n'est séparé de celui où j'ai vu Eulalie pour la première fois que par une hauteur plantée de différents arbres, entre lesquels on a tracé mille petits sentiers. Soit prédilection, soit hasard, mes rêveries solitaires me ramenoient toujours à une jolie esplanade, tapissée d'une molle verdure, et que de larges érables recouvrent de leurs voûtes fraîches et ombreuses. Sur la pente de la colline, un clocher, noirci par un incendie encore récent, élevoit sa tour enfumée du milieu de quelques masures grossièrement groupées en amphithéâtre, et sur les bords de la plaine on comptoit quelques métairies avec leurs champs, et quelques maisons de plaisance avec leurs jardins. Dans un enclos d'une coupe agréable et d'une exposition heureuse, j'avois souvent remarqué Eulalie s'égarant pensive à travers les vergers [...] ⁹³.

Le second extrait se différencie du premier par une tonalité légèrement dysphorique introduite dans un tableau aux traits apparemment idylliques par le détail du clocher noirci. La valeur religieuse attribuée à cet élément ou l'idée d'élévation qu'il suggère pourrait recouvrir une signification symbolique liée à la spiritualité en crise du protagoniste ou à la destruction des promesses faites entre Charles et Eulalie, celle-ci étant coupable d'avoir trahi un serment d'amour éternel. En effet, cette première partie à dominante descriptive est suivie d'un autre passage où la remémoration de la femme aimée, de ses gestes et des sentiments éprouvés par Charles l'emportent sur l'évocation des lieux : la brève description (et ses interprétations symboliques possibles) sert ainsi à introduire la remémoration du passé.

Les détails contenus dans ces deux textes nous informent sur certaines composantes du paysage de campagne qui reviennent fréquemment dans les romans de notre corpus. *Les Lettres de deux amants habitants de Lyon* nous offre une image prototypique de l'espace champêtre :

Monsieur de Thémine est un gentilhomme retiré sur ses terres, & qui s'occupe de bonheur de ses vassaux. Sa maison s'élève sur la pente d'un côteau, d'où l'on aperçoit des plaines émaillées, des collines tortueuses qui s'étendent à longs replis jusqu'au bout de l'horison, des ruisseaux qui s'échappent de la gorge des vallées & qui vont s'égarer dans des forêts profondes. Le village est au pied du château : on voit, ça & là, de petites métairies dont les murs blancs paroissent à travers quelques bouquets d'arbres ; des haies d'aubépine forment l'enceinte de ces habitations rustiques autour desquelles il regne une confusion charmante d'agneaux qui paissent, d'enfans qui folâtres, de laboureurs occupés à la charrue, de femmes qui travaillent dans les potagers⁹⁴.

⁹² M.-S. Boulard, *Bartellemi et Joséphine, ou Le Protecteur de l'innocence*, cit., t. I, p. 154-155.

⁹³ Ch. Nodier, *op. cit.*, p. 54.

⁹⁴ N.-G. Léonard, *Lettres de deux amants habitants de Lyon*, cit., t. I, p. 289-290.

Ce qui retient notre attention dans ce passage, c'est un ensemble de traits distinctifs appartenant aux paysages de campagne : des plaines entremêlés de collines, de nombreuses sources d'eau et des productions agricoles, des villages, des hameaux et des métairies éparses, enfin la présence des animaux et le travail des paysans qui animent la scène.

Une rare vision étendue et détaillée de cet ensemble d'éléments propres au cadre champêtre est contenue dans *L'Île inconnue* de Grivel où les montagnes sont aussi présentes mais rejetées au dernier plan du tableau en tant que « bordure » d'une « vaste campagne », bien plus intéressante que la « cime bleuâtre » de ces géants qui se perdent à l'horizon :

Nulle contrée n'offroit une scène plus riche, plus variée & plus ravissante que celle de notre Isle.

En effet, il seroit difficile d'imaginer rien de plus beau & de plus animé que cet heureux coin de terre, si favorisé de la Nature, & si fertilisé par l'industrie & les travaux de ses habitans. Ce ne sera bientôt qu'un jardin magnifique, entremêlé de jolies habitations, qui, dans sa noble simplicité, réunira tous les agrémens relégués ailleurs dans le pays des Fables ; & tel qu'il est en ce moment, il cause la plus douce émotion à l'observateur enchanté de le contempler.

Aussi loin que la vue peut s'étendre, tout flatte, tout intéresse les yeux surpris. Les bois superbes & toujours verts, qui couronnent le sommet des collines dont le vallon est entouré, & la cime bleuâtre des montagnes qui le terminent & se montrent comme un nuage dans le lointain, forment la bordure de cet immense tableau. Ils frappent d'abord les regards par leur majesté ; mais ils ne les fixent pas. On se laisse bientôt aller naturellement au plaisir de les porter sur le sein de la vaste campagne qu'ils renferment. Là, les champs, les prés, les bosquets, les vignes, les vergers, cultivés, arrosés d'une main soigneuse & vigilante, présentent une parfaite image de l'empire que le génie & le travail constant de l'homme ont acquis sur la Nature passive & brute, & les changemens favorables qu'il peut opérer dans l'œuvre de la création, pour forcer la terre à payer ses soins empressés de tous les trésors de sa fécondité, & à se parer des ornemens qui peuvent la rendre plus belle.

Nulle part on ne trouve rassemblées toutes les productions de choix des divers pays du Monde, qui croissent aujourd'hui dans notre Isle, & nulle part le climat, le sol & la main de l'homme ne donnent à celles qu'ils font naître, & qu'ils favorisent, la vigueur & la beauté qu'ont celles de cet heureux pays. Enfin on chercheroit vainement un autre paysage, où la variété des sites, la diversité des objets, & le piquant des contrastes, forment un ensemble aussi délicieux. Ici, les blés d'Europe couvrent les champs ; là, c'est le riz, dont se nourrit l'Asie ; plus loin, le maïs, qui tient lieu de pain au Nouveau Monde. La monotonie de couleur qu'offrent les terres labourées ou chargées de moissons, est relevée par la verdure perpétuelle, & différemment nuancée, des bosquets frais & des riants vergers qui les séparent fréquemment, par les jardins & les maisons de campagne, isolées & gaies, qui en sont voisines, & par le large canal de la rivière qui, coupant le vallon dans toute sa longueur, sépare en deux bandes, les vastes prairies qui la bordent. L'air, par-tout embaumé des doux parfums que les arbres fleuris exhalent ici toute l'année, flatte l'odorat, & porte jusqu'au cœur une sensation voluptueuse, tandis qu'on s'étonne de voir croître & mûrir de toutes parts les fruits de l'Afrique, des Philippines, des Moluques, & les grappes colorées de la vigne pendre en festons sous le feuillage protecteur des grands arbres qui leur servent de soutien. Ajoutons encore à ce tableau tout ce qui peut lui donner de la vie ; & les nombreux troupeaux qui paissent ou bondissent dans les prés ; & les Bergers qui les conduisent au

son du hautbois & du chalumeau ; & les Laboureurs qui cultivent les terres, & charment leur travail en chantant ; & les troupes joyeuses & bruyantes des Faneurs, des Moissonneurs, des Vendageurs ; & les Insulaires, qui, pour leurs affaires domestiques, ou celles de leur commerce, parcourent les chemins publics, ou vont en bateau sur la riviere ; tout concourt à vous donner l'idée d'une Société paisible, occupée, laborieuse, vivant dans l'aisance & dans le bonheur qui la suit, sous le meilleur Gouvernement, & dans le plus beau pays de la terre⁹⁵.

Ce tableau idyllique de l'île se trouve à la fin du roman, lorsque dans ce vallon s'est établie une nouvelle société idéale fondée par le narrateur. Les louanges de cette contrée sont faites dans les phrases initiales au moyen d'une profusion de superlatifs qui indiquent une série de qualités génériques comme la beauté et la variété (« plus riche, plus variée & plus ravissante » ; « rien de plus beau & de plus animé »). Nous remarquons aussi le recours à d'autres procédés qui servent habituellement à mettre en lumière les aspects du paysage dignes d'admiration, comme l'affirmation de l'impuissance de l'imagination face à une réalité qui la dépasse, la prolifération d'un lexique laudatif, abondant en synonymes et en stéréotypes, enfin la répétition de l'adverbe « si » mettant l'accent sur les adjectifs qu'il accompagne (« favorisé » et « fertilisé »).

Le texte illustre l'alliance entre la nature (personnifiée par la lettre majuscule) et le travail humain, tout en semblant plutôt glorifier l'intervention humaine sur « la Nature passive & brute » grâce à une opération qui permet d'améliorer « l'œuvre de la création » et de la « parer des ornemens qui peuvent la rendre plus belle ». Selon une attitude très répandue à l'époque, la nature ne doit pas être excessivement apprivoisée et les gens des lettres préfèrent une nature plus libre, où la présence de l'homme se fait plus discrète, où l'on a l'impression que la spontanéité l'emporte sur la culture. En revanche le narrateur de *L'Île inconnue* est le porte-parole d'une pensée tout à fait différente, plus proche d'une manière classique de concevoir le rapport entre l'homme et la nature. La transformation du lieu décrit comme un jardin réunissant « tous les agréments relégués ailleurs dans les pays des Fables » transmet son caractère artificiel et son apparence idyllique, presque édénique. L'aménagement de ce territoire est guidé par un critère de conformité à la beauté classique, comme le suggère l'expression « noble simplicité » qui nous rappelle les idées du théoricien néoclassique Winckelmann⁹⁶. Le narrateur manifeste son admiration, tout en dépersonnalisant sa réaction qu'il attribue à un spectateur hypothétique (« il cause la plus douce émotion à l'observateur enchanté de le contempler »). La répétition du pronom « tout » englobe la totalité du paysage contemplé et renforce le ton laudatif de la partie introductive (« tout flatte, tout intéresse les yeux surpris »).

⁹⁵ G. Grivel, *op. cit.*, t. VI, p. 490-494.

⁹⁶ Dans ses *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* parues en 1755, Winckelmann utilise l'expression « une noble simplicité et une grandeur tranquille » pour définir l'essence de l'art grec.

La description commence après de nombreux éloges. Tout d'abord le narrateur met en évidence les limites du paysage et essaie d'en tracer les contours comme s'il s'agissait d'un tableau. La référence picturale permet de cerner un espace qui se présente à première vue comme « immense » et de le contenir dans des limites mesurables et ordonnées. Elle renvoie aussi à l'habitude d'utiliser la peinture comme terme de comparaison dans la description des paysages. Le narrateur précise les limites de la vue (« aussi loin que la vue peut s'étendre ») mais l'idée d'encadrement et de frontière est surtout transmise par le lexique : les bois « couronnent » les collines, le vallon « est entouré », les montagnes le « terminent » et « forment la bordure de cet immense tableau ». La perspective aérienne (« la cime bleuâtre ») renforce le parallèle pictural du tableau. La comparaison des montagnes avec « un nuage dans le lointain » les rejette sur le plan secondaire de la perspective. Les montagnes constituent un élément d'intérêt passager pour l'observateur : elles restent sur le fond du tableau, elles « frappent d'abord les regards » mais « ne les fixent pas » et provoquent une réaction proche de la gêne. Ce qui attire l'attention du spectateur et lui procure une sensation de plaisir, c'est la « vaste campagne » qui est proche de lui, sans que les éléments en soient décrits, étant tout au plus dénombrés dans une liste se terminant par la glorification du travail humain.

La description successive vise surtout à mettre en évidence la variété et la richesse de la végétation et des cultures. Ainsi le narrateur peut-il continuer à louer l'habileté des hommes qui améliorent les dons offerts par la nature. La répétition de « nulle part », les négations qui la suivent et l'expression « on chercheroit vainement » soulignent les traits exclusifs qui font de cette contrée un lieu unique. Le descripteur met l'accent sur la « variété », la « diversité », les « contrastes » qui caractérisent ce vallon et les références aux cultures sont accompagnées d'adverbes spatiaux qui insistent sur la distribution mélangée des éléments (« ici...là...plus loin »). Bien que ce paysage se caractérise aussi par sa variété chromatique le narrateur ne parle que du contraste entre « la monotonie de couleur » de certains terrains et la « verdure perpétuelle, & différemment nuancée » d'autres types de végétation. Il offre aussi une grande quantité de fruits mais l'origine des espèces végétales suggère moins une idée d'exotisme que l'image d'un lieu édénique, paradisiaque, où l'illusion idyllique est complétée par les sensations olfactives, exprimées de façon conventionnelle et stéréotypée (« l'air, par-tout embaumé des doux parfums »). Des expressions comme « toute l'année » et « de toutes parts » renforcent l'idée d'un lieu idéal, perpétuellement florissant, où l'on jouit d'un printemps éternel. Le caractère plus fictif que réel de ce lieu est souligné aussi par la phrase qui introduit la dernière partie de la description et qui fait allusion à une intervention de la part du descripteur : « ajoutons encore à ce tableau tout ce qui peut lui donner de la vie ».

Dans ce texte, la nature (réduite à l'espace de la campagne qui exclut tout autre type de paysage) acquiert un sens et suscite l'intérêt de l'observateur lorsqu'elle est mise en rapport avec l'homme qui y vit, la transforme et la perfectionne : c'est le triomphe d'un paysage cultivé et d'une nature apprivoisée, caractérisés par la fécondité et la richesse de la terre et fortement liés aux travaux agricoles. La phrase finale de la description parachève l'image idyllique transmise tout au long du passage en définissant ce lieu comme « le plus beau pays de la terre ».

6. *Nature et subjectivité : rapport stéréotypé ou « paysage-état d'âme » ?*

6.1. *Vues saisonnières*

Les exemples analysés jusqu'ici nous portent à penser que les descriptions minutieuses de la campagne sont extrêmement rares. On rencontre plus facilement des représentations de ce type de paysage à l'intérieur de vastes panoramas où la nature champêtre et pastorale est dominante par rapport à d'autres éléments (comme les montagnes), et la campagne est souvent la protagoniste de passages apparemment descriptifs qui montrent différents aspects de la nature sans réellement représenter des paysages identifiables et circonscrits, dont les limites soient déterminées par un regard (celui de l'auteur ou de ses personnages) qui sélectionne une portion de territoire. Mais la nature rurale peut aussi être observée selon une progression temporelle qui permet de remarquer les changements se produisant au cours des saisons, conformément à un thème très développé par la poésie descriptive⁹⁷.

Le roman *Aldomen* manifeste une attention particulière pour les rythmes de la nature et pour les variations du paysage déterminées par les heures du jour ou par l'alternance des saisons. Cet intérêt est « le signe d'une sensibilité aux couleurs, à la qualité de l'air, plus généralement le désir d'unir dans la même description l'espace et le temps⁹⁸ » qui caractérise les autres œuvres de Senancour, en particulier les *Rêveries* et *Oberman*. L'importance attribuée au facteur temporel peut paradoxalement servir à mettre en évidence que la nature est toujours riante, vivante et verdoyante bien qu'elle soit soumise aux cycles naturels, et à reconnaître dans la prairie, par exemple, « le symbole d'une fécondité perpétuelle⁹⁹ » :

⁹⁷ Les principaux représentants de ce genre sont Thomson en Angleterre et Saint-Lambert en France, auteurs de tableaux poétiques où la description de la nature passe à travers l'illustration du thème des saisons.

⁹⁸ M. Raymond, *Senancour : sensations et révélations*, Paris, Corti, 1965, p. 266.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 264.

Les couleurs animées du printemps, la faux de l'homme, ou la teinte jaunie de l'automne, varient l'aspect des prés, mais sans les dépouiller jamais de leur aimable verdure, et sans les détruire pour y substituer la triste vue d'une terre retournée, qui ne devient fertile qu'en conservant des saisons ou des années entières l'apparence de l'aridité. Les prairies ne sont jamais en jachère, jamais la charrue ne vient substituer à leurs couleurs aimables les gris hideux d'une terre labourée ; et lorsque la faux en retranche les herbes variées, elle leur laisse du moins une verdure plus agréable que les pailles d'un champ moissonné. L'ombrage ne leur nuit point ; leurs parties élevées et sèches sont couvertes d'arbres fruitiers ; les coudriers, les aulnes et les peupliers embellissent les bords de leurs eaux ; et lorsque l'automne répand les couleurs de la destruction sur la culture de l'homme, les troupeaux viennent animer ses prairies pour ne les quitter que quand la nature sera voilée par les frimats¹⁰⁰.

Le protagoniste du roman de Bridel note en revanche les effets provoqués par la fin de l'hiver et la renaissance de la nature qui annonce l'arrivée du printemps. Cette image poétique et personnifiée des champs nous transmet l'énergie des éléments et des êtres qui les peuplent. Le souffle vital ranime les végétaux et les animaux, et le sentiment d'espérance se rallume dans le cœur de l'homme :

La campagne est si belle dans cette saison ; les différentes scènes qu'elle offre aux regards de l'homme sensible, sont si variées ; les leçons qu'elle donne si touchantes, que je ne puis la voir sans émotion. L'hiver s'est enfui, emmenant loin de nous les glaces, les frimats & les vents orageux ; il a abandonné nos plaines au souffle bienfaisant du zéphir. La neige se fond, & laisse apercevoir le sommet aride des montagnes. Les torrents, grossis par cette fonte, portent sur les basses prairies, un limon qui les fertilise. Les bleds qui, pâles & froissés, sembloient avoir trompé les vœux du paisible laboureur, reprennent leur éclat & laissent déjà apercevoir les épis. Le vigneron inquiet examine, sur les côtes couverts de vignes, la première pousse, & le desir multiple à ses yeux les grappes naissantes ; il s'en retourne content par l'espérance. Les troupeaux sortent en bondissant de leurs étables, & vont se rassasier de l'herbe naissante & couverte de rosée¹⁰¹.

Quelques vers tirés d'un poème que Saint-Lambert consacre au printemps nous permet de constater la proximité entre le texte de Bridel et la poésie descriptive. Ce courant littéraire n'a pas déterminé un tournant décisif dans l'évolution du style descriptif mais il est à l'origine d'un regain d'intérêt pour la nature, en donnant une image poétique de la vie des champs :

Sur les côtes blanchis, & sur les champs glacés
Ils fondent, en tombant, les frimats entassés.
J'entends déjà des monts les neiges écoulées
En torrents orageux rouler dans les vallées [...].
Sous un ciel ténébreux Borée & le zéphyre,
Des airs qu'ils ont troublés se disputoient l'empire [...].

¹⁰⁰ É. P. de Senancour, *Aldomen, ou Le Bonheur dans l'obscurité*, Paris, Le Prieur, 1795, p. 70-72.

¹⁰¹ J.-L. Bridel, *op. cit.*, p. 39.

Le berger vigilant, l'agriculteur avide
 De la nature oisive observent le réveil [...].
 L'un voit en souriant ces prés, ce pâturage,
 Où bondiront encor les troupeaux du village ;
 L'autre s'arrête, & pense auprès de ces guérets
 Où sa main déposa les trésors de Cérès [...].
 O forêts, ô vallons, champs heureux & fertiles,
 Quels charmes le printemps va rendre à vos asyles ! [...].
 Je sens renaître en moi la joie & l'espérance,
 Et le doux sentiment d'une heureuse existence.
 Ah ! Ce monde frivole où j'étois entraîné,
 Et son luxe & ses arts ne me l'ont point donné.
 Tout me rit, tout me plaît dans ce séjour champêtre¹⁰².

6.2. Correspondances

Les changements opérés dans la nature par la succession des saisons reflètent parfois les états d'âmes des personnages, suivant la topique traditionnelle de l'analogie entre le paysage et les sentiments. Pourtant, cette analogie ne varie pas d'un sujet à l'autre et elle n'est pas à l'origine du « paysage-état d'âme ». Le rapport entre le monde extérieur et l'intériorité est constant : si le printemps est associé à un état de bonheur, l'hiver s'accorde avec des sentiments négatifs. L'auteur du roman *Les Infortunes du jeune chevalier de la Lande*, dont le protagoniste est sensible aux variations du paysage produites par l'alternance des saisons, essaie de développer ce thème malgré un style et des images peu originaux. Le héros inquiet et mélancolique de cette histoire, « en qui l'on note quelque chose de préromantique dans cette forme de mal de vivre, dans ce malaise existentiel¹⁰³ », s'interroge sur son affliction et passe de l'analyse intérieure à l'observation de la réalité, dans laquelle il cherche une réponse à des questions apparemment insolubles. Il ne trouve ni solution à son inquiétude, ni explication de ses doutes, mais il observe des phénomènes naturels qui traduisent en images concrètes ce qui se déroule dans son cœur. Le héros n'arrive peut-être pas à se connaître lui-même mais il voit un reflet de ses sentiments dans la nature, et le présage de sa mort future dans la force destructrice de l'hiver :

O mon ami ! Pourquoi la tristesse s'empare-t-elle de mon âme ? Pourquoi les accents de la mélancolie se font-ils entendre dans mon cœur ? Hyver, voilà ton ouvrage. La nature n'est plus cette nature riante & belle, telle que je la vis dans les beaux jours du printemps. La campagne n'a plus de verdure, les arbres de feuillage, & les fleurs, s'il en existe encore, plus de parfum. Ce ciel si beau il n'y a que quelques jours, a perdu son azur. Ce lac si tranquille est maintenant agité par les vents orageux, qui mugissent autour de moi : les oiseaux se taisent

¹⁰² J. F. de Saint-Lambert, *Les Saisons*, Amsterdam, 1769, « Le Printemps ».

¹⁰³ Bridel, *op. cit.*, p. 24.

& se cachent, je ne vois ici que la mésange solitaire & n'entends que le merle qui siffle dans la haie. Cette terre qui semble refuser aux plantes leur nourriture ordinaire, cette neige qui couvre la cabane du montagnard, & qui blanchira bientôt les palais des grands, l'insecte qui se traîne avec effort, languit & périt de besoin ; tout ce spectacle emeut fortement un cœur déjà trop sensible. L'idée de la destruction vient sourdement se faire entendre à mon ame ; bientôt me dit la voix terrible, bientôt tu ne seras plus¹⁰⁴.

Notre corpus contient pourtant un roman où le paysage apparaît comme un élément inséparable de la vie intérieure. Ce texte précurseur du romantisme est *Le Peintre de Saltzburg*, l'un des premiers romans de Charles Nodier, où l'auteur vise à « harmoniser sa sensibilité avec le spectacle du monde, à faire collaborer le naturaliste avec le romancier¹⁰⁵ ». En effet, Nodier « n'est pas seulement au nombre de ceux qui ont eu la plus riche palette, il réunit en lui les caractères des deux siècles dans son attitude en face de la nature. Naturaliste comme le voulut la mode du XVIII^e siècle, il observa et décrivit la nature avec quelques uns des dons du peintre ou du musicien qui aidèrent les romantiques à porter à une perfection jusque là inconnue, l'art de la description¹⁰⁶ ».

Le regard du peintre protagoniste de cette histoire est désorienté par la difficulté de représenter un réel inépuisable, caractérisé par une succession infinie de variations, et qui constitue un motif d'incertitude pour l'artiste qui essaye de saisir les nuances d'un objet fuyant, « modifié par toutes les influences des saisons, par tous les accidents de la lumière et par toutes les émotions de son propre cœur¹⁰⁷ ». Charles Munster voit la nature avec les yeux et la sensibilité d'un esthète mais il vit la frustration du créateur : il est conscient de son impuissance artistique et de l'inadéquation de ses moyens picturaux, qu'il substitue par les mots de la description. Nodier veut montrer que « la description est probablement plus apte que la peinture à prendre en charge un pittoresque romantique, privilégiant le fugace et le mouvant, gonflé d'émotions subjectives et ouvrant sur l'infini » et, à travers la crise d'un peintre, il met en scène la phase critique « du passage du régime représentatif à un régime expressif, plus en adéquation avec l'émergence de la sensibilité romantique¹⁰⁸ ». Face à la dialectique entre peinture et littérature et à la nécessité de se servir du langage verbal pour faire voir un espace instable et vivant, soumis à des variations et changeant au gré des émotions, Nodier développe une esthétique du pittoresque romantique qui redéfinit les modalités de la description : le « tableau » de la nature est pour lui un sujet mobile et varié qui passe par l'intermédiaire de la vue pour arriver jusqu'au cœur, car il frappe d'abord la vue mais suscite ensuite une harmonie intérieure d'émotions :

¹⁰⁴ Y. Giraud, « Introduction » à *Les Infortunes du jeune chevalier de la Lande*, Genève, Slatkine, 2002, p. 78.

¹⁰⁵ J. Larat, *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Nodier (1780-1844) : étude sur les origines du romantisme français*, Paris, E. Champion, 1923, p. 81.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 73-74.

¹⁰⁷ Ch. Nodier, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁸ R. de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, H. Champion, 2010, p. 386.

De cet endroit, la vue s'étend sur une immense vallée qui se creuse et se déploie avec grâce entre les revers des forêts, et dont l'aspect riant et calme enchante le cœur. Quelques ruisseaux bordés de saules s'égarer dans la plaine sans trop s'éloigner les uns des autres, se divisent en compartiments élégants, se cherchent et se fuient tour-à-tour, et les voici bientôt qui reviennent, tous ensemble, embrasser les bocages de leurs contours indécis. A droite, parmi des cabanes de paysans, on distingue les tourelles d'un château gothique dont les ailes ruineuses s'étendent pesamment sur une large plate-forme ; et plus bas la rivière qui sort tout à coup de derrière la colline, comme si elle y avait pris sa source, et qui va se perdre ensuite, à de grandes distances, dans les fonds bleuâtres du ciel. Le pont qui la traverse au loin ressemble à un petit croissant noir appliqué sur un champ d'azur.

L'orient commence-t-il à se colorer des premières teintes du jour, tout est douteux, vague et indéfini. Le paysage, à peine ébauché, n'offre que des couleurs incertaines, des traits confus et des formes capricieuses. A mesure que le jour s'élève, les montagnes naissent, les perspectives se reculent, les plans se détachent et se caractérisent ; des nuées d'oiseaux de toute couleur parcourent l'air avec toutes sortes de vols et de ramages. Bientôt l'heure des travaux peuple les routes et les champs. L'agriculteur descend du hameau, le muletier suit ses charges et le pâtre ses brebis. Chaque heure qui s'approche amène d'autres scènes. Quelquefois un seul coup de vent suffit pour tout changer. Toutes les forêts s'inclinent, tous les saules blanchissent, tous les ruisseaux se rident, et tous les échos soupirent.

Le soleil descend-il, au contraire vers l'occident, le vallon s'obscurcit, les ombres s'étendent. Quelques points plus élevés se font encore remarquer avec leurs reflets d'or, parmi les nuages de pourpre ; mais ces lueurs mourantes ne brillent nulle part avec plus d'éclat que sur la surface de la rivière, qui se précipite étincelante, et enveloppe tout le couchant d'une vaste écharpe de feu.

La lune enfin s'ouvre-t-elle un passage dans les espaces du ciel : soit que sa lumière, tendre et craintive comme les regards d'une vierge, repose endormie sur les plaines ; soit qu'elle tremble sous les ombrages transparents ; soit qu'elle se déroule en gerbe, ou se berce en réseau d'argent sur les vagues agitées, c'est alors qu'on croit trouver à tous les objets des charmes inexplicables et des douceurs infinies ; c'est alors que tous les bois ont des bruits religieux, des pompes et des secrets. Tous les aspects du ciel et de la terre prennent je ne sais quoi d'idéal. L'air est chargé d'émanations très-pures et de parfums très-agréables. Le son du cor, le tintement de la cloche lointaine, l'aboiement du dogue attentif qui veille au-devant de l'habitation de l'homme, un rien vous trouble et vous pénètre ; il semble que cette nuit imposante jette quelque chose d'imposant sur toutes vos sensations¹⁰⁹.

Le narrateur indique tout d'abord le point de départ de son observation (« de cet endroit ») et engage le sens de la vue (qui range ce texte dans la catégorie des descriptions du type « voir ») de manière impersonnelle. Il communique ensuite l'objet de la vision, à savoir un panorama assez vaste (voir le verbe « s'étend » associé à la vue et l'adjectif « immense ») de la vallée qu'il est en train de contempler. La première phrase met en évidence une dynamique à double sens entre la subjectivité du protagoniste et le paysage, selon un mouvement qui porte l'individu sensible à se

¹⁰⁹ Ch. Nodier, *op. cit.*, p. 50-52.

plonger dans la nature, dont le calme « enchante le cœur ». La sensation de fusion entre le sujet et l'objet, personnifié par une attitude humaine (« avec grâce ») est donc favorisée par le pittoresque romantique qui enchante la vue tout en suscitant des sentiments.

L'attention du descripteur est principalement attirée par les mouvements des ruisseaux, puis par d'autres éléments de ce paysage varié comme les « cabanes de paysans » et les ruines gothiques. C'est un paysage qui associe « différentes modalités du pittoresque : le pittoresque naturel, le pittoresque naïf des demeures rustiques, le pittoresque stéréotypé et plus sombre du château gothique effondré mais toujours coiffé de tourelles¹¹⁰ ». Les verbes de mouvement (dont les sujets sont les différents éléments du paysage) transmettent une idée d'animation de la nature, renforcée par une série de personnifications qui font des ruisseaux un groupe joyeux.

L'indétermination et les contours estompés dominent dans cette première partie de la description, surtout lorsque l'œil est capturé par le mouvement d'une rivière qui conduit le regard vers l'horizon, vers ces « fonds bleuâtres » qui font penser à une perspective aérienne. Mais c'est sur ce « champ d'azur », que s'insère le détail pittoresque d'un contraste chromatique. En effet, dans le vague de ce paysage un seul élément se détache : un pont qui, par une comparaison, est réduit à une tâche de couleur sur un tableau dominé par l'uniformité d'un horizon où la terre et le ciel se confondent.

Le premier paragraphe est balisé par des connecteurs spatiaux tandis que les trois suivants contiennent un « chronotope », car ils s'organisent autour d'une vision qui se déroule dans le temps, plus précisément dans l'arc chronologique d'une journée : ainsi le paysage est-il contemplé en fonction de trois moments différents, l'aube, le crépuscule et la nuit. C'est par une association d'idées, déclenchée par la contemplation d'un paysage diurne, que le narrateur se met à décrire, non plus la variété intrinsèque du paysage, mais les variations de la lumière, confirmant ainsi son intérêt pour le pittoresque romantique. La subdivision de la description pourrait faire penser aux tableaux « en série » de la poésie descriptive, comme *Les Saisons* de Thomson ou de Saint-Lambert, mais ce texte semble plutôt évoquer *ante litteram* le cycle des tableaux de Claude Monet représentant des vues différentes de la cathédrale de Rouen. Le parallèle entre les trois paragraphes et la mise en évidence des éléments significatifs de chaque partie se réalisent sur le plan syntaxique par la répétition de la structure liminaire, construite sur l'inversion du verbe et du sujet, en ouverture de chaque séquence.

La description de l'aube met au premier plan les effets de la lumière du soleil naissant, associés à quelques scènes typiques de l'heure matinale. Afin de communiquer l'ineffabilité et le caractère « douteux, vague et indéfini » des « premières teintes du jour », le descripteur choisit une

¹¹⁰ R. de Villeneuve, *op. cit.*, p. 395.

technique descriptive qui attribue à la lumière du soleil le rôle de peintre de la nature, celui qui donne une existence et une forme aux choses : nous avons l'impression de voir un tableau que son créateur nous montre au fur et à mesure qu'il le réalise, et non pas celle de lire une description. En effet, le narrateur affirme que le paysage est « à peine ébauché », comme une esquisse, et qu'il « n'offre que des couleurs incertaines, des traits confus et des formes capricieuses » : les adjectifs employés renvoient à une nature dont les nuances sont difficiles à saisir, une nature mouvante qui se soustrait à la représentation, qui défie le peintre et son talent. L'expression « les montagnes naissent » transmet bien l'idée d'un paysage qui se forme « à mesure que le jour s'élève » et qui s'organise en même temps sous les pinceaux de l'artiste. Le descripteur introduit ensuite quelques images tirées de la vie des champs et de petites scènes de genre qui animent son vaste tableau. Un autre facteur de changement du paysage est constitué par les conditions climatiques, en particulier par le vent qui « suffit pour tout changer ».

Le paragraphe se termine par la répétition de l'adjectif indéfini « tout » qui fait du paysage une seule grande entité bouleversée par la force des facteurs climatiques. Si la lumière donnait naissance au paysage, le vent le rend pareil à un être vieillissant : les forêts « s'inclinent » comme un dos courbé par l'âge, les saules « blanchissent » comme les cheveux, les ruisseaux « se rident » comme la peau, les échos « soupirent » comme une voix faible et fatiguée. Les changements climatiques sont une métaphore de la vie de l'homme et acquièrent une signification existentielle, une ampleur universelle qui assimile les cycles naturels au cycle de la vie humaine. La répétition de l'indéfini dépend aussi d'une stratégie de synthèse permettant de résumer tous les aspects décrits auparavant et de favoriser la transition vers la séquence successive.

Le parcours temporel de la description suit les différentes étapes de la journée mais, contrairement au paragraphe décrivant l'aube où le narrateur évoque quelques éléments naturels et des scènes champêtres, tout le paysage est réduit au contraste entre des points illuminés et l'ombre qui l'enveloppe. Des notes de couleur (les « reflets d'or, parmi les nuages de pourpre ») accentuent la prédominance des impressions chromatiques dans la perception du paysage. Le seul élément qui se détache de ce fond indéfini est la rivière mais, par son rapprochement métaphorique avec une « vaste écharpe de feu », elle devient comme un faisceau de lumière et semble perdre sa substance matérielle.

La dissolution du paysage et de ses formes dans les heures incertaines du jour, mêlée à la rêverie, est à son comble dans le dernier passage, avec l'arrivée de la nuit et l'apparition de la lune. Cette impression d'indétermination et de vague qui parcourt tout le texte est accentuée ici par la prédominance des sensations les plus difficiles à décrire, à savoir les odeurs et les sons : ceux-ci l'emportent sur les impressions visuelles, en dissipant le tableau initial dans une combinaison de

senteurs et de présages, dans une évocation qui est plus du côté du poétique que de l'ordre du descriptif. L'allure poétique de ce paysage est conférée aussi par l'image personnifiée de la lune timide, pareille à une vierge, transmettant au paysage une douceur presque enfantine qui fait naître des sensations ineffables. Les éléments n'ont pas d'aspect concret mais correspondent à des impressions qui vont au-delà des sensations physiques pour atteindre l'âme et produire en elle des « charmes inexplicables ». Le descripteur parle de « bruits religieux », du « je ne sais quoi d'idéal » que transmettent les choses « du ciel et de la terre », « d'émanations très-pures et de parfums très-agréables » qui traversent l'air, en suscitant l'idée des correspondances baudelairiennes *ante litteram*. La scène se concrétise à la fin du passage avec la mention de sons précis et identifiables mais qui renvoient au monde de l'au-delà et à la spiritualité, comme celui de la cloche qui paraît être l'écho des bruits religieux se propageant dans les bois. La matérialisation des sons sert également à concrétiser l'état d'agitation du sujet : les facultés sensorielles du protagoniste sont amplifiées à cause de l'atmosphère environnante qui transmet sa qualité « imposante » à celui qui la perçoit.

Ce texte représente un *unicum* dans notre corpus, un triomphe du pittoresque romantique et un exemple d'autonomisation de la description qui « s'auto-engendre, en marge du récit et de la vraisemblance », en affirmant une poétique de la nuance contre la tendance réaliste de l'hypotypose : il proclame « l'affranchissement du descriptif, qui est avant tout rêverie paradigmatique et jouissance des mots¹¹¹ ».

6.3. Scènes de plaisirs champêtres

Exception faite pour le texte de Nodier, la variation de la campagne suivant l'alternance des saisons ou des heures du jour ne constitue pas le seul cas où le paysage, jouant un rôle de protagoniste, n'implique pas de développement du descriptif. Nous examinerons à ce titre des exemples de promenades champêtres : ce motif, déjà mentionné, se présente comme une occasion privilégiée de rencontre entre le monde rural et la subjectivité des personnages qui ont une perception idyllique de la campagne selon laquelle l'âge d'or coïncide avec la conception intériorisée d'un bonheur champêtre simple, naturel et vertueux. La promenade d'un personnage n'appartenant pas forcément au monde des bergers est donc la manifestation d'une « intériorisation de l'âge d'or » et sert de prétexte au développement d'une disposition de l'âme qui, comme l'explique Jean-Louis Haquette, « fait de la pastorale l'expression d'une configuration

¹¹¹ *Ibid.*, p. 397.

psychologique, qu'il s'agisse d'une nostalgie des origines ou d'une réaction à l'artificialité de la vie urbaine¹¹² ».

Ainsi cette subjectivisation de l'Arcadie ouvre-t-elle la voie à une évolution de la pastorale qui produit un nouveau lyrisme idyllique. Le changement survenu à l'intérieur de ce genre pendant la transition entre Lumières et Romantisme « ne saurait s'envisager comme un mouvement continu conduisant à une représentation “réaliste” du monde de la campagne, qui renoncerait enfin, après des siècles, à une vision idéalisée. Le “mode idyllique” reconduit d'une certaine façon le régime de l'imitation de la belle nature, car il s'agit toujours de représenter la campagne comme incarnation de la simplicité et du naturel. Il n'est cependant plus lié aux modèles antiques, qui limitaient et le personnel et les sentiments représentés¹¹³ ». Cette expérience subjective de la campagne et les sensations qu'elle produit s'expriment dans des textes où le lyrisme est prépondérant par rapport au descriptif : la campagne est au centre de l'intérêt des personnages-promeneurs et représente le facteur qui engendre leurs émotions et, dans leur rapport avec l'objet naturel, le côté subjectif de la perception l'emporte sur le souci de figuration de la réalité.

Dans un passage d'*Ainsi finissent les grandes passions* les multiples aspects de la vie champêtre et les différents endroits où le protagoniste aime se promener sont la source d'un plaisir et d'une émotion constamment renouvelés qui sont au centre de son approche du paysage :

Tous les matins, pendant qu'Eugénie dort encore, je me lève avec le soleil, & je vais courir les champs, assez loin pour varier le plaisir de la promenade. En sortant, je m'arrête d'abord au superbe coup-d'œil de cette fertile plaine qui fait la perspective du château ; j'admire ces belles moissons qui promettent la subsistance au pauvre, l'abondance au riche ; je salue la terre nourricière de mes concitoyens : mais après avoir joui de ce spectacle de richesse & de fécondité ; après avoir marché au milieu des bleds déjà grands, à travers les vignes fleuries, c'est un plaisir pour moi d'entrer dans un chemin tortueux, de le suivre au hasard sans savoir où il me conduira, de rencontrer des brebis qui bêlent, des bestiaux qui paissent, un berger soufflant dans sa cornemuse, un pêcheur cotoyant une rivière avec ses filets, un chasseur assis & déjeûnant auprès d'une fontaine, son chien d'un côté, sa gibnicrière & son fusil de l'autre. C'est pour moi un très-grand plaisir de traverser un petit hameau à l'heure où le soleil se lève, d'y voir une jeune paysanne filant & chantant sur le seuil de sa chaumière, une autre tenant & caressant un jeune enfant pendu à sa mamelle ; des hommes, des femmes conduisant leurs denrées au marché prochain, & s'occupant en cent manières diverses de la subsistance commune. C'est pour moi un charme que je ne saurois vous rendre, de trouver ensuite un réduit plus agreste & plus sauvage ; de tomber insensiblement dans quelque vénérable solitude, parmi des chênes au tronc caverneux qui expriment en caractères muets l'antiquité du lieu ; d'y rencontrer une chapelle gothique & à demi ruinée [...] ¹¹⁴.

¹¹² J. L. Haquette, *Échos d'Arcadie : les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009, p. 110.

¹¹³ *Ibid.*, p. 380.

¹¹⁴ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Ainsi finissent les grandes passions*, cit., t. I, p. 131-132.

Le passage débute par un complément de temps indiquant la fréquence habituelle des promenades du protagoniste, tandis qu'un autre complément (« pendant qu'Eugénie dort encore ») indique le caractère subjectif de la découverte du paysage, vécue comme une expérience individuelle. C'est une description en mouvement qui nous fait découvrir le paysage au fur et à mesure que le protagoniste progresse dans sa marche. Les verbes, de mouvement ou de perception, sont accompagnés de jugements de valeur exprimant le plaisir du promeneur. La description se développe ainsi sur la base des impressions personnelles du narrateur, ce qui est révélé également par l'emploi d'un vocabulaire laudatif.

Le personnage apprécie la variété du paysage et la recherche activement, car il va « assez loin pour varier le plaisir de la promenade ». Il aime aussi « entrer dans un chemin tortueux » et « le suivre au hasard ». La plaine « fertile » et « nourricière », offrant un « spectacle de richesse & de fécondité » n'est pas réellement décrite mais considérée dans son aspect utilitaire par rapport à l'homme. En effet, une partie du passage est consacrée aux animaux et aux hommes qui habitent cette terre et complètent l'image du cadre pastoral : le narrateur peint une scène de genre où la présence humaine est indispensable pour animer le cadre naturel.

La « vénérable solitude » à laquelle le narrateur parvient sans s'en rendre compte précède sa découverte d'un lieu marqué par l'histoire, depuis les caractères imprimés sur les troncs des arbres aux ruines d'une chapelle gothique. La ruine, introduisant un motif typiquement préromantique dans un décor pastoral, fournira le prétexte au narrateur pour évoquer les mœurs d'autrefois et pour introduire la brève narration d'une rencontre avec un « vieux bûcheron » (un personnage qui appartient donc à l'univers idyllique de la campagne) qui lui parlera de sa vie passée et des traditions du pays.

Le roman épistolaire le plus célèbre de Léonard, qui combine l'inspiration rousseauiste avec l'influence de Richardson, de Goethe et de Gessner, nous permet de montrer que la représentation de la campagne, décor exclusif de ce roman, est soumise à un processus d'idéalisation et en même temps à l'expression de sentiments subjectifs, intimement liés à la perception du paysage, qui l'emportent sur l'objectivité et sur l'exactitude descriptive. L'auteur a voulu insérer son roman « dans le cadre de la pastorale où tous les personnages partagent un même goût pour les plaisirs champêtres : en effet, les *Lettres de deux amants, habitants de Lyon* n'en finissent pas de magnifier une campagne idéale et mythique propice à la quiétude et aux épanchements de la sensibilité¹¹⁵ » :

Je trouve que la solitude me fait du bien ; je respire dans ces campagnes un air pur qui tempère l'activité de mon sang. Il y a dans mon voisinage un parc charmant où je fais des promenades journalières. Si je veux me

¹¹⁵ N.-G. Léonard, *Œuvres en prose*, cit., Préface « Léonard en prose », p. XII.

procurer la vue des côteaux & des plaines, je vais m'établir sur le sommet d'un rocher voisin protégé par de grands chênes, où l'ombre & le zéphir se trouvent dans l'ardeur du midi. Je visite souvent les environs d'une abbaye qui s'élève au milieu de quatre ou cinq vallons : quelques buissons paroissent çà & là sur les collines dorées par les fleurs du gânet : le mugissement des vaches qui paissent dans les environs & le son de la cloche monastique, répandent sur ce paysage un air de mélancolie. J'entends de loin les romances naïves des villageoises qui chantent pendant la soirée en coupant leurs légumes ; ces voix douces & plaintives ont je ne sais quoi d'attendrissant : je vois le soleil se coucher derrière le château des Ormes que je découvre pleinement, & je me repais de cette vue charmante jusqu'à ce que la nuit arrive¹¹⁶.

Faldoni, obligé de s'éloigner de Thérèse, se plaint de sa disgrâce et du malheur d'être seul mais avoue que, malgré sa douleur, la campagne lui procure un grand nombre de plaisirs, à partir de la solitude et de l'air pur qui ont sur lui un effet bénéfique. Le récit de Faldoni à la campagne n'est pas illustré par une véritable description du paysage : le protagoniste se limite à nommer les types d'espaces où il se promène ou qu'il contemple (« un parc charmant », « des côteaux & des plaines », « les environs d'une abbaye », « quatre ou cinq vallons », « les collines ») et tout ce qui concerne le paysage passe à travers la description de ses actions signalées par des verbes qui suggèrent des déplacements (« je fais des promenades journalières », « je vais m'établir », « je visite »). Les compléments de lieu sont assez génériques (« sur le sommet d'un rocher voisin », « au milieu de quatre ou cinq vallons », « çà & là sur les collines ») et le lexique est presque dépourvu de qualificatifs. Ce qui attire Faldoni, c'est la mélancolie du paysage produite par des sons, d'origine animale et humaine, propres au cadre pastoral (« le mugissement des vaches », « le son de la cloche monastique », « les romances naïves des villageoises »). Ce passage est suivi par l'éloge des habitants de la campagne qui sont nécessairement simples, vertueux et ont des mœurs frugales.

Le passage suivant ressemble au précédent car le narrateur ne décrit pas un paysage bien précis :

O ! si mon ame étoit dégagée de soins ! qu'il me seroit doux de suivre au milieu de mes agrestes solitudes, les végétations infinies des plantes, la marche des saisons & les révolutions de ces astres qui répandent sur mes promenades nocturnes, un attrait délicieux ! Je fais, tous les matins, trois ou quatre lieues à pied ; j'ai besoin de ce mouvement pour tromper l'activité qui me consume [...]. Je marche en lisant, ou en rêvant ; je vais où il me plaît ; je m'arrête quand je le veux [...]. Si je veux dessiner un paysage qui me flatte, je prends mon crayon : souvent je vais chercher au sommet d'une montagne, un arbre qui s'élance d'une manière pittoresque, où l'ombre de quelques saules penchés sur le bord d'un étang, où l'abri d'une épaisse forêt dont l'entrée forme au loin une arcade de ténèbres, tandis que toute la contrée est brillante de lumière. Le charmant plaisir que celui de voyager ainsi ! Je me souviens de l'émotion que j'éprouvois, lorsqu'en cheminant, je voyois les premières couleurs de l'aurore percer le crépuscule, quand je sentoie le zéphir du matin agiter mes cheveux, & que mes

¹¹⁶ N.-G. Léonard, *Lettres de deux amants habitants de Lyon*, cit., t. I, p. 128-130.

pieds chassoient devant eux la rosée qui baignoit le gazon. Avec quel ravissement je contemplois le soleil levant qui projettoit ses rayons sur les montagnes & sur les plaines ! Bientôt un appétit robuste excité par le grand air & l'exercice, m'avertissoit de m'arrêter : je me fournissois au prochain village d'une provision de pain & de fruits & quand je trouvois un gîte convenable à ma sensualité rustique, j'y prenois mon repas : je choisissois ordinairement les bords d'une source vive, une prairie bien verte, & quelque pauvre cabane où j'étois attiré par l'odeur de la laiterie : si je rencontrais sur ma route un honnête voyageur dont la physionomie me prévenoit, je l'abordois ; nous marchions ensemble, & je le quittois quand je voulois être seul¹¹⁷.

Faldoni fait le récit des actions qu'il accomplit habituellement au sein de la nature, faisant référence à des éléments du paysage sans véritablement le décrire. Ces éléments détachés d'un contexte précis, dépourvus de points de repère, ne permettent pas de délimiter les lieux, d'autant plus qu'ils sont désignés par des adjectifs "peu descriptifs" : l'aspect traditionnel des lieux s'allie, ici encore, au caractère conventionnel des moyens expressifs. La phrase exclamative au milieu du passage (« Le charmant plaisir que celui de voyager ainsi ») a la fonction de mettre l'accent sur le « plaisir » du promeneur solitaire et d'anticiper la seconde partie, centrée sur la remémoration des émotions éprouvées au contact de la nature. Dans la première partie, l'évocation du paysage dépendait des actions du personnage ; ici elle est étroitement liée au souvenir des émotions : le sujet et ce qu'il ressent sont au centre du discours. Le texte révèle l'importance de l'aspect émotif car Faldoni ne s'attache pas au souvenir d'un lieu ou d'un élément naturel mais aux sensations qu'il a éprouvées (« je me souviens de l'émotion que j'éprouvois ») et il remarque « avec quel ravissement » il contemplait les spectacles de la nature. Celle-ci représente une expérience totalisante pour le protagoniste, capable de le distraire de ses soucis intérieurs, un cadre qu'il voit avec les yeux du peintre et qu'il utilise comme un décor propice à la lecture, à la rêverie, à la conversation mais aussi à la méditation solitaire, et dont il a une perception qui implique tous ses sens.

Si dans les trois citations précédentes l'intérêt des narrateurs se focalisait sur les émotions et les plaisirs associés à une expérience habituelle de la campagne, dans le texte suivant les considérations sentimentales sont suivies par une description, quoique minimale, du paysage :

Il se trouva alors à l'issue d'un chemin creux qui conduisait au fond d'une vallée sur la droite de la route, il le prit et marcha lentement à l'ombre des aubépines et des prunelliers qui formaient une haie épaisse de chaque côté. A l'abri de toute crainte, dans ce sentier solitaire et champêtre, il se laissa aller avec plus d'abandon à ses tristes rêveries. Elles prirent une teinte moins sombre à mesure que ce charme tacite de la nature se glissa dans son ame ; et bientôt il prit quelque plaisir à promener ses regards sur ce qui l'entourait.

¹¹⁷ *Ibid.*, t. I, p. 188-191.

Le soleil achevait sa carrière au milieu d'un ciel pur et brillant, et répandait assez de chaleur pour faire aimer l'ombrage. Marcel était parvenu au bout d'un sentier de verdure. Un spectacle charmant s'offrit à sa vue, et, dans cette douce admiration qui remplit l'âme et émeut doucement le cœur, il s'assit au pied d'un arbre pour admirer ce qu'il voyait et jouir plus paisiblement des sensations délicieuses qu'il éprouvait, et des idées qu'elles faisaient naître. Nature ! Nature ! mère de tout, tu ne parles jamais en vain au cœur de tes enfans ; et Marcel ne se leva du lieu où il s'était assis qu'avec des pensées plus douces, des inclinations plus vertueuses. Au fond de la vallée roulait, tantôt au milieu des arbres, tantôt au milieu des prairies, une petite rivière dont les eaux rapides faisaient tourner, à quelque distance, un moulin caché à moitié parmi les peupliers dont les feuillages tremblantes et agitées par un vent léger, bruissaient comme les eaux qu'elles ombrageaient. On entendait au loin les cris aigus des canards et des autres oiseaux aquatiques à travers le bouillonnement sourd des écluses. Rien qu'à la vue on eût deviné la fraîcheur de l'air ; rien qu'à l'ouïe on eût soupçonné les soins laborieux des habitans de ce lieu champêtre¹¹⁸.

Le protagoniste Marcel, accablé par ses réflexions, s'éloigne progressivement de la route pour suivre « un chemin creux » où il se sent protégé, en premier lieu par l'ombre des arbres mais aussi parce qu'il se sent libre de s'abandonner à « ses tristes rêveries ». Le narrateur met l'accent sur l'effet bénéfique de la nature, sur sa présence discrète et accueillante, sur son « charme tacite » qui transmet une énergie positive et lui permet de porter le regard sur la réalité environnante et d'éprouver ainsi une sensation de plaisir. Le narrateur exprime l'idée d'une correspondance entre le paysage et l'état d'âme et l'impossibilité de jouir d'un spectacle naturel quand on est en proie à des sentiments d'accablement et de souffrance : la beauté ne peut être appréciée que par un sujet calme et ne provoque que des sensations de bonheur.

La description du paysage est retardée par les considérations du narrateur sur le moment de la journée, sur l'aspect du ciel « pur et brillant » et sur la température ; ensuite il évoque « un spectacle charmant » mais il ne le décrit pas. En revanche, le narrateur observe les gestes du personnage, qui s'assoit afin de jouir de ce spectacle, et il montre les effets que cette contemplation produit sur Marcel : la nature « mère » adoucit les sentiments les plus affligeants et rend l'homme plus vertueux. La nature inanimée acquiert donc des valeurs morales, selon un parallélisme très fréquent dans nos romans qui voit dans la nature un équivalent de la vertu.

Le cadre décrit est celui d'une vallée, avec ses arbres, ses prairies et « une petite rivière », où les animaux ne manquent jamais et la présence humaine est suggérée par un moulin et par une allusion aux « soins laborieux des habitans ». L'image paisible du lieu est complétée par des sensations tactiles et auditives, telles que le bruissement des feuilles agitées par le vent, les cris des oiseaux, le « bouillonnement sourd des écluses », le silence qui règne autour de la « maison antique » mais aussi la « fraîcheur de l'air ». Il s'agit donc un paysage décrit selon le modèle

¹¹⁸ P. Blanchard, *Félicie de Vilmard*, cit., t. II, p. 71-73.

pastoral-idyllique. Les indications spatiales sont assez génériques et maintiennent la description dans un état d'indéfinition qui préserve le charme du paysage mais qui révèle surtout l'intention du narrateur, à savoir son désir de transmettre les sensations du personnage face à un paysage agréable et varié, à défaut d'une représentation exacte.

6.4. *Admiration et effets bénéfiques*

Le côté sentimental du rapport qui s'établit entre les personnages et le paysage champêtre prévaut souvent sur la démarche descriptive, comme nous avons pu le constater dans les passages cités où la représentation de la nature semble pourtant être au centre du récit. En réalité, ces passages ne contiennent pas de descriptions étendues mais s'attachent à l'attitude des personnages qui aiment se promener dans la nature, à leur approche personnelle du paysage, aux sensations qu'ils ressentent, au plaisir qu'ils éprouvent. L'expression des réactions émotives occupe parfois le devant de la scène dans des passages lyriques ou réflexifs où la nature n'est présente qu'en tant qu'objet d'un discours où la description occupe une faible partie ou tend même à disparaître. L'attention pour l'intériorité n'engendre pas nécessairement la représentation des « espaces-états d'âme » : comme nous l'avons vu, l'association entre un paysage et un certain type d'émotion relève souvent plus d'une analogie établie par la tradition littéraire que d'une correspondance réelle entre une subjectivité et la nature. Cette analogie est d'autant plus vérifiable lorsqu'il s'agit de paysages de campagne, soumis aux conventions d'une rhétorique formelle et sentimentale pour la plupart héritées de la pastorale. Or, comme l'élan sentimental occupe beaucoup d'espace dans la perception de la campagne, il importe de comprendre la nature des réactions émotives le plus souvent éprouvées face au paysage champêtre. C'est dans ce type de contexte que le sentiment de la nature s'ébauche ou que se développe un intérêt esthétique capable de réveiller des émotions.

Le lexique chargé de traduire les différentes manifestations émotives des personnages face à la campagne est assez restreint et le sous-titre « admiration et effets bénéfiques » synthétise les attitudes principales qu'ils adoptent lorsqu'ils expriment leur rapport au paysage. Le sentiment de ravissement et la sensation d'une influence bénéfique de la nature sont parmi les réactions les plus fréquentes :

Ce matin, j'étois sorti de très-bonne heure : après avoir fait le tour du château des Ormes, je me suis enfoncé dans une vallée qui, en s'ouvrant, m'a laissé voir une plaine immense & variée par le paysage le plus champêtre : le Rhône s'y promenoit avec orgueil, & sembloit quitter à regret ces belles campagnes. Je marchois légèrement, & mes esprits animés par le spectacle enchanteur que j'avois sous les yeux, me donnoient une gaieté dont je m'étonnois moi-même¹¹⁹.

¹¹⁹ N.-G. Léonard, *Lettres de deux amants habitants de Lyon*, cit., t. I, p. 192.

Le promeneur se trouve devant un beau panorama dont il ne dit presque rien et le peu de commentaires se limite à l'évidence : la plaine est « immense et variée » et le paysage est « le plus champêtre ». Cette expression est superflue, car l'adjectif « champêtre » indique une typologie de paysage et non ses qualités spécifiques, et supporte mal d'autre part le superlatif. La seule notation qui introduit une précision géographique est la mention du Rhône. Ce spectacle banalement défini comme « enchanteur » produit pourtant un effet positif sur l'état d'âme du spectateur et provoque en même temps son étonnement.

Dans le cadre agreste et idyllique de *Félicie de Vilmard*, la vision de la nature donne de l'élan vital à une âme éprouvée par l'accablement physique de la maladie :

Quelques jours se passèrent encore, et Rosalie sentit insensiblement son haleine se rafraîchir et son sang courir moins brûlant dans ses veines. La pluie bienfaisante qui ramène l'espérance sur la terre, désolée par les feux de l'été, réjouit moins le laboureur que ce commencement de santé dans cette bonne mère, ne réjouit sa petite famille. [...]

Le soleil brillait pour la sixième fois sur la rosée du matin, lorsque Rosalie appuyée légèrement sur l'épaule de l'aimable Félicie, sortit de sa chaumière.

Cette tendre mère sourit à la nature ravissante de beauté. Ses regards satisfaits se promenaient sur la riche campagne qui se développait devant elle, sur les jeunes arbrisseaux qui entouraient sa paisible habitation, et venaient ensuite avec plus de satisfaction encore s'arrêter sur la jeune Félicie. O ma fille ! lui disait-elle, que le ciel est beau quand on a été plusieurs jours sans le voir ! que l'air est pur ! que le soleil est bienfaisant ! O ma bonne maman ! interrompt Félicie, tout me paraît plus beau aussi depuis que tu te portes mieux. Entends-tu comme les oiseaux chantant gaîment ? – Oui, ma fille, ils chantant les louanges de l'Éternel. Je dois lui rendre des actions de grâces, il m'a conservée à mes deux enfants¹²⁰.

La condition de bien-être dont Rosalie recommence à jouir est comparée à celle d'une terre aride baignée par la pluie : ce type de comparaison tirée du monde naturel est certainement un procédé habituel mais c'est aussi un moyen de souligner la proximité entre le personnage et la nature. Les protagonistes de cette histoire sont présentés en effet comme des êtres simples, vivant au contact de la nature et voyant dans ses manifestations des signes de la divinité : à la fin du passage, Rosalie exprime son désir de remercier « l'Éternel », prolongeant ainsi les louanges que la nature consacre au créateur à travers le chant des oiseaux. Pour dire que Rosalie ne sort de sa maison qu'après six jours, le narrateur emploie une périphrase et une autre image naturelle : « le soleil brillait pour la sixième fois sur la rosée du matin ». C'est une « nature ravissante de beauté » qui apparaît d'autant plus belle que les personnages jettent sur elle des « regards satisfaits » et

¹²⁰ P. Blanchard, *Félicie de Vilmard*, cit., t. I, p. 34.

qu'elle reflète leur joie : la nature semble s'embellir aux yeux de Rosalie, qui vient d'affronter la maladie, et de sa fille Félicie, heureuse de la guérison de sa mère.

6.5. *Paysage et sentiment d'amour*

L'admiration peut devenir une exaltation extatique, surtout si le sujet éprouve déjà un surcroît d'excitation dû à des facteurs externes, comme dans une lettre du roman de Léonard, écrite sur le modèle de *La Nouvelle Héloïse*, où Faldoni raconte un épisode qui lui a procuré « un instant de bonheur », la visite de la chambre de Thérèse pendant son absence :

Je suis parti ce matin avant l'aurore ; le chemin disparaissoit sous mes pas ; à mesure que j'approchois & que les tours de cette demeure fortunée s'allongeoient devant moi, j'avois peine à respirer ; un nuage déroboit les objets à mes yeux. J'ai vu un berger qui conduisoit des troupeaux dans la prairie voisine ; il m'intéressoit : tout m'enchantoit, jusqu'aux arbres de l'avenue, jusqu'au ruisseau qui baigne le pré, jusqu'aux moindres parties de cette campagne délicieuse. En traversant les allées de grands ormes qui conduisent au château, je me croyois transporté dans les bois de l'Élisée : je regardois autour de moi avec une avide curiosité¹²¹.

Faldoni constate tout d'abord que l'approche de la demeure le trouble et lui fait perdre le sens de l'orientation. Il subit en particulier une défaillance de la vue qui peut avoir plusieurs implications : elle pourrait indiquer que Faldoni se concentre sur l'objet de son désir et, par conséquent, exprimer son incapacité de voir autre chose, mais aussi annoncer sa perte de repères. Dans ce bref passage, des éléments du paysage sont nommés mais l'intérêt est focalisé sur l'enchantement de Faldoni et sur le fait que son état d'âme détermine sa façon de voir le monde extérieur : la référence à la nature dépend exclusivement du sentiment du personnage qui rappelle l'attitude de Saint-Preux dans le jardin de Julie, d'autant plus que l'Élysée est nommé et que le protagoniste éprouve la sensation d'être « transporté » dans un autre monde.

L'isolement de certains lieux champêtres est propice à entretenir un état de mélancolie bien différent du sombre sentiment qui trouble l'âme dans un contexte naturel différent : « lorsque la « douce mélancolie » se détache complètement des composantes de la « terreur » et de l'« horreur », elle fait écho à un espace bucolique, où les éléments escarpés de la montagne laissent la place à des reliefs modérés et les eaux se sont assagies, où existe une « aimable » variété, une présence humaine qui ne laisse pas de vide inquiétant, et dont l'équilibre et la profondeur rappellent le paysage « composé » « classique », celui de Poussin, ou de Claude Gellée. [...] Les espaces de

¹²¹ N.-G. Léonard, *Lettres de deux amants habitants de Lyon*, cit., t. I, p. 136-137.

mélancolie sont ambigus, au moins autant recherchés que subis, car ils ont leurs « agréments » avoués [...]. On se trouve vite aux confins d'espaces franchement euphoriques¹²² » :

Nous sommes ici comme séquestrés du monde ; c'est une véritable solitude : elle me représente celle où ma Cécile respire; celle vers laquelle mon cœur est sans cesse porté. Les forêts nous environnent: je puis, sans sortir de mon appartement, jouir de leur aspect mélancolique, et entendre les chants diversifiés de leurs légers habitants. Que la campagne est belle en ce moment ! que l'air qu'on y respire est pur ! La verdure qui tapisse les arbres, les moissons qui dorment les plaines, les troupeaux épars dans les prairies, et qui font retentir les échos de leurs cris d'amour ; le souffle du zéphir, qui m'apporte les émanations des fleurs printanières ; tout cela me tient dans un enchantement extatique : j'admire, avec ravissement et reconnaissance, le spectacle de la belle nature. Mon âme se dilate, et mon cœur attendri se livre aux plus doux transports. Si je t'avais auprès de moi, ma Cécile¹²³ !

Nous retrouvons ici des réactions communes aux personnages des autres romans, telles que l'admiration extatique pour le paysage et le sentiment de gratitude qui dominent dans le rapport avec la nature, mais la pensée de la femme aimée ajoute à la contemplation la douceur inexprimable qu'éprouve un cœur amoureux.

Pour le protagoniste d'*Ainsi finissent les grandes passions*, la pensée de l'amour est l'objet par excellence des rêveries favorisées par la solitude de la nature. Le personnage narrateur parle explicitement d'une consonance entre ses états d'âme et la nature qui reflète l'intériorité : il explique ce que signifie une nature animée par les sentiments et qui répond aux appels du sujet. La référence classique (la nature acquiert les traits des divinités anciennes) ramène l'élan romantique vers une nature-état d'âme dans le sillon de la tradition :

J'adresse la parole à l'écho du lieu, qui me répond d'une voix limpide & sonore ; je lui dis mes pensées amoureuses ; je les confie au zéphir, qui va les redire aux favorables génies de l'air, s'il est vrai qu'il y ait des génies. Je bénis tous ces êtres charmants qui contribuent à mes plaisirs ; je leur prête une âme ; j'aime à penser qu'ils s'unissent à moi par le sentiment. Quelquefois ils me paroissent se métamorphoser & s'animer réellement ; la nature se montre sous les traits riants des Divinités de la fable ; ces belles retraites en sont peuplées à mes yeux. Je vois Diane poursuivant les hôtes timides des forêts ; j'entends le bruit de sa course, celui de ses flèches & de son carquois ; ici ce sont les Nymphes, sans autre habit que celui des grâces, se jouant & folâtrant au milieu des eaux ; là les Dieux de Théocrite & de Virgile ; j'entends la lyre d'Apollon, la flûte de Pan, & les douces chansons des Nymphes des bois, des prés & des fontaines. Enfin je m'abandonne à une foule de rêveries délicieuses, mais dont ma belle maîtresse finit toujours par être le seul & unique objet¹²⁴.

¹²² H. Lafon, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle*, cit., p. 178-179.

¹²³ Anonyme, *op. cit.*, t. I, p. 18-19.

¹²⁴ J.-M. Loaisel de Tréogat, *Ainsi finissent les grandes passions*, cit., t. I, p. 134-135.

La fusion entre le paysage et le sentiment d'amour est plus évidente lors d'un voyage que le protagoniste entreprend avec la femme aimée et qui lui permet de découvrir un lien entre la nature et ses sentiments. Le paysage est un miroir qui reflète l'amour tout en ayant le pouvoir d'influencer le sujet, d'émousser ses passions ou d'intensifier le charme et la douceur qu'il éprouve :

Nous sommes arrivés ; je suis dans la demeure des amours, dans l'asyle des plaisirs, dans le séjour du bonheur ; mais avant de vous parler de ce lieu, il faut que je vous dise quelque chose de notre voyage.

Nous sommes partis hier 27 d'assez grand matin. Un beau soleil levant, & des vapeurs bleues qui se dégageoient de la terre & s'élevoient en nuages légers vers les cieux, nous promettoient que le jour seroit beau, il l'a été en effet. Il faut sortir de Paris, le matin d'une belle journée, & en sortir avec une maîtresse adorée, pour éprouver l'enchantement du spectacle de la campagne. [...] Tous les objets champêtres qui attiroient nos regards, prenoient à mes yeux une forme amoureuse ; tous me sembloient créés pour le bonheur des amans, mais ils excitoient mes desirs, & ne les irritoient point. La tendresse avoit remplacé les transports ; ma passion participoit de la pureté de l'air que nous respirions, & devenue plus douce, elle en avoit plus de charmes. A mesure que nous avançons, j'observois curieusement la diversité de ces beaux paysages qui décorent les avenues de la capitale, & je regrettois de laisser derrière nous tant de scenes ravissantes. Je regardois le ciel & la verdure ; je regardois Eugénie ; je passois du sentiment de l'admiration au sentiment de l'amour, ou plutôt ils se confondoient dans mon ame ces deux sentimens, & je jouissois à la fois & dans un calme enchanteur des beautés de la nature, & des charmes de ma maîtresse¹²⁵.

Le chevalier anticipe sa description du lieu où il parvient avec Eugénie en le désignant par une série d'expressions qui révèlent les attentes du protagoniste ou ses considérations morales (« demeure des amours », « asyle des plaisirs », « séjour du bonheur »). Il donne ensuite des indications temporelles concernant le début du voyage qui l'a porté dans ce lieu et il fait un commentaire sur l'aspect du ciel matinal, selon une habitude très commune parmi les romanciers : il parle d'un « beau soleil levant », image conventionnelle nuancée par la mention des « vapeurs bleues » qui introduit dans le discours une petite note de couleur. Ce qu'il raconte à propos du voyage concerne moins les paysages qu'il a vus que les sentiments éprouvés : en particulier il souligne un rapport de cause à effet entre la compagnie d'une femme adorée, dans le contexte d'une belle journée, et la capacité d'« éprouver l'enchantement du spectacle de la campagne ». Il observe plusieurs effets du déplacement de la ville à la campagne, parmi lesquels la purification du sentiment d'amour au contact de la campagne (métaphoriquement désignée comme un « temple », donc enveloppée d'une atmosphère presque religieuse ou mystique). Le narrateur exprime aussi l'idée que les objets de la campagne prennent la forme de l'amour, au sens où ils semblent refléter ce sentiment tout en contribuant au « bonheur des amants ». Enfin, le plaisir provoqué par la

¹²⁵ *Ibid.*, t. I, p. 90-92.

campagne et l'amour pour la femme se confondent, les deux types de beauté s'alternant sous les yeux du protagoniste.

6.6. *Lieux du souvenir*

L'aspect euphorique de la rêverie amoureuse peut parfois prendre une tonalité mélancolique lorsqu'elle devient méditation sur le passé et remémoration d'un temps perdu : les paysages champêtres sont ainsi la toile de fond des souvenirs des personnages qui visitent dans une triste solitude des lieux intimement liés à des épisodes passés. Ces espaces et les moindres détails qui les caractérisent déclenchent une remémoration souvent douloureuse parce qu'ils ramènent à l'esprit le souvenir d'une personne aimée ou parce que le sujet ressent un contraste entre des moments heureux révolus et une peine avivée par la conscience d'une perte irrémédiable. Les éléments du décor constituant des « monuments » (à savoir des objets qui engendrent le mécanisme remémoratif et perpétuent le souvenir du passé), nous pourrions voir dans les textes analysés des ébauches de description mnémonique, c'est-à-dire « un type de séquence narrative où le phénomène du souvenir intervient à partir d'un paysage « réel » contemplé, remémoré ou revisité par le sujet¹²⁶ ».

Les séquences que nous avons examinées semblent apparemment respecter les conditions qui déterminent l'apparition de cette typologie descriptive, fondamentale dans le roman romantique : « un sujet réfléchissant sur sa durée individuelle » pour qui le paysage n'est « jamais seulement paysage extérieur¹²⁷ » ; le thème du souvenir, principalement souvenir de l'amour, qui se développe à partir de lieux revisités ; enfin, le retour sur le passé permet une réflexion éventuelle sur l'évolution psychologique du personnage. Paradoxalement, ce qui manque dans ces textes, et nous empêche de les considérer comme de véritables descriptions mnémoniques, c'est la description du paysage : les éléments naturels servent de déclencheurs de souvenirs (de gestes accomplis et de paroles prononcées au contact de lieux et d'objets précis) mais ils sont à peine mentionnés et ces apparitions fragmentaires ne consentent pas d'imaginer un paysage. Il est d'ailleurs évident que le but principal de ces séquences textuelles est de mettre en évidence le contenu du souvenir et la réaction émotive qu'il produit dans le temps présent. Ainsi les éléments du décor sont-ils un appui pour déclencher le mécanisme de la mémoire et un prétexte pour des moments élegiaques mais ils représentent un intérêt secondaire par rapport aux souvenirs qu'ils contribuent à faire resurgir.

La scène du « retour sur les lieux » est assez fréquente en présence d'un décor de campagne, alors que cette séquence textuelle est absente lorsque l'action se situe dans un contexte de

¹²⁶ L. Frappier-Mazur, « La description mnémonique dans le roman romantique », *Littérature*, vol. 38, n° 2, 1980, p. 3.

¹²⁷ *Ibidem*.

montagne. Cette caractéristique exclusive des cadres « champêtres » est due à leur accessibilité qui les rend des lieux aptes aussi bien à la promenade solitaire qu'à différentes formes de sociabilité, comme par exemples la rencontre des amants ou d'autres activités agréables. En revanche, la montagne est explorée par un nombre restreint d'amateurs qui voyagent solitaires ou accompagnés par une seule personne ou par un groupe limité, qui comprend parfois la présence d'un guide. Les espaces de la montagne sont moins propices que ceux de la campagne à entraîner une expérience du paysage entendue comme un passe-temps collectif ou à favoriser l'intimité et les jeux des amoureux. L'élégie de la mémoire trouve donc un terrain plus fécond pour s'exprimer dans un cadre de lieux champêtres, dans un bosquet ou dans un jardin (comme nous le verrons par la suite). Ces lieux circonscrits sont liés aux souvenirs des moments heureux vécus avec la personne aimée et, surtout, aux souvenirs d'un bonheur perdu qui contrastent avec l'amertume ou la tristesse du présent et rendent plus aiguë la douleur de la remémoration.

Dans ces passages, la narration peut être soit à la première personne (dans le cas des romans épistolaires) soit le narrateur extradiégétique reporte au discours direct le monologue intérieur du personnage et met l'élan lyrique et l'épanchement du sentiment au premier plan :

Cette verdure qui lui rappelait tant d'aimables souvenirs ! douce illusion du premier âge ! tu es évanouie. Tendres sentiments du cœur ! vous ne lui avez survécu que pour le tourment de ses jours.

Chaque pas qu'elle faisait, chaque arbre qu'elle rencontrait, lui retraçait une image riante. C'est sous ce berceau, disait-elle, que nous venions déjeuner chaque matin. Les oiseaux chantaient cachés dans cette charmille, les fleurs émaillaient ce gazon, le bonheur nous entourait ; ah ! l'ingrat ! l'ingrat !...Je n'ai pourtant pas retrouvé un cœur semblable au sien. Puis elle soupirait, et se reposait un instant sous le berceau.

C'est au bord de ce fossé, disait-elle encore, que nous venions quelquefois chanter *la romance du bon fils* ; nos voix se répétaient sur les bords de la rivière, et souvent ma mère venait nous embrasser l'un et l'autre...Ah ! l'heureux temps ! elle soupirait de nouveau, et regardait le rivage où se répétaient leurs voix.

Elle fut dans le bosquet, et s'assit, ou plutôt se laissa tomber sur le banc de gazon où son père avait surpris Marcel à ses genoux au moment où il lui jurait de l'aimer toujours¹²⁸.

J'ai parcouru tristement tous les lieux où vous étiez la veille. J'ai revu ce bois, ce ruisseau, ce banc de verdure où vous vous êtes assise. J'ai trouvé tout cela très-nud, très-désert ; je ne m'y suis point arrêté ; il me venait des souvenirs qui me suffoquoient à chaque pas¹²⁹.

C'était dans les lieux solitaires, devant les êtres inanimés, que la pauvre Bergère venait pleurer et se plaindre : personne ne lui faisait entendre la voix de la consolation, rien ne troublait sa plainte ; mais ses larmes coulaient avec plus d'abondance.

¹²⁸ P. Blanchard, *Félicie de Vilmar*, cit., t. II, p. 296-297.

¹²⁹ N.-G. Léonard, *Lettres de deux amants habitants de Lyon*, cit., t. I, p. 90.

Elle parcourait les vallons, les rives charmantes du Morin ; elle regardait tous les lieux qu'avait embelli Julien ; mais rien ne riait à ses yeux ; tout était désert : le sentiment, cette ame de la félicité ou du malheur, avait détruit tout l'enchantement. En revoyant les lieux où elle avait passé des instans si rapides avec Julien, elle se rappelait tout ce qu'il avait dit, tout ce qu'il avait fait. Quand elle passait au bas du hameau, elle disait : C'est ici qu'il commença à m'aimer ; voilà le lieu où je le retrouvai, disait-elle encore en traversant le vallon. Elle venait souvent se reposer au pied du peuplier des sermens ; c'était là que sa bouche avait juré un éternel amour. Quand le hasard l'avait conduite au bord de la forêt, elle regardait un instant le sentier qui conduisait à la fontaine. C'est là, disait-elle, c'est là...¹³⁰

Le contenu des souvenirs n'est pas nécessairement lié à une histoire d'amour mais peut parfois faire ressusciter le temps perdu des jeux enfantins ou une époque marquée par des relations d'amitié importantes :

Avec quels délices j'ai été visiter tous les lieux qui m'enchantèrent alors. Ce petit endroit sablonneux au bord de la rivière, où, avec une épingle recourbée et attachée à un fil, je prenois des petits poissons. Cette petite motte de gazon, sur laquelle je m'exerçais à sauter, et que le tems a respectée [...] Ces riens-là sont vraiment beaucoup pour l'enfance, et plus encore pour celui qui s'en souvient¹³¹.

En approchant du lieu témoin des jeux de mon enfance, mille agréables souvenirs se sont retracés à mon imagination. Ici, me disois-je à moi-même avec une secrète satisfaction, ici, sous ce vieux chêne, le plus vieux du Canton, je badinois avec mes compagnons : là je découvris l'humble chaumière où j'avois été allaité par une bonne femme, qui, comme ma mère, reposait déjà dans le silence du tombeau. Voilà le ruisseau au bruit duquel je me suis endormi tant de fois ; lorsqu'ayant fait un bouquet, je l'abandonnois au cours du torrent, & que je le suivois des yeux jusqu'à ce que les flots l'eussent englouti : voilà les bosquets où j'aimois à m'égarer en faisant de vastes & frivoles projets : & mon ame, sur les ailes du souvenir, se transportoit dans ces jours de calme & de bonheur. Ceci me rappelle quelques vers que j'avois autrefois composés dans ces beaux lieux¹³².

Quelle douloureuse émotion ces lieux me rappelèrent ! Chaque site réveillait un souvenir doux et pénible. Ici j'avais accompagné Eliza pour faire une bonne action ; là j'avais reçu les sages instructions de mon père. Plus loin, je trouvais le ruisseau sur les bords duquel j'avais souvent cueilli des bouquets pour parer mon amie. Dans ces bois touffus, miss Irvin, sa nièce et moi, nous herborisions. Bonne lady Sara ! vous cherchiez les plantes salutaires, et moi les plus jolies fleurs pour Eliza. Arrivé près de la cascade, où souvent je m'étais assis avec lord Irvin et sa famille, je me reposai un moment. C'était là jadis le terme de nos promenades. Je ne voulais pas aller plus loin. Au-delà, me disais-je, il n'y a plus de douces pensées ; l'enchantement cesse où le souvenir s'éteint. Eliza, Sara, vous n'aimiez plus ce désert, et je ne voulus pas y pénétrer¹³³.

¹³⁰ P. Blanchard, *Rose, ou La Bergère des bords du Morin*, cit., t. I, p. 103-104.

¹³¹ P. Perrin, *op. cit.*, t. II, p. 77-78.

¹³² J.-L. Bridel, *op. cit.*, p. 26.

¹³³ D. Castéra, *Narcisse, ou Le Château d'Arabit*, cit., t. II, p. 68-69.

7. *Lieux de l'intimité et des repas rustiques*

7.1. *Les plaisirs de la compagnie dans un cadre agreste*

Certains espaces de nature champêtre se prêtent facilement à devenir le cadre romanesque d'une promenade, d'un isolement volontaire et d'une méditation en solitude, soit pour fuir le fracas de la ville et de la vie mondaine afin de retrouver un contact direct avec la nature, soit pour se laisser aller au plaisir mélancolique des souvenirs. Mais la campagne n'est pas seulement un lieu propice à l'intimité vagabonde d'un individu solitaire, car elle peut également fournir des occasions de sociabilité qui touchent généralement des groupes restreints de personnages se réunissant pour des repas rustiques au sein de la nature, généralement sur l'herbe et près d'un rivage. Ces endroits naturels représentent en tout cas des lieux de l'intimité parce qu'ils fournissent le cadre à un rassemblement de personnes appartenant à la même famille ou liées par un rapport étroit d'amitié ou d'amour. Ils offrent l'occasion de partager des plaisirs simples avec les personnes qu'on aime, de retrouver l'harmonie des liaisons sincères et profondes loin de tout contexte corrompé ou superficiel, bref de jouir agréablement de lieux qui semblent être hors du temps. Ces repas en plein air sont souvent le moment central d'une fête champêtre, un thème devenu très fréquent après *La Nouvelle Héloïse* et l'épisode des vendanges à Clarens¹³⁴. Il s'agit plus précisément d'une « scène dont le romancier, à partir de 1761, ne saurait manquer de tirer le meilleur parti : dans une campagne riante, ou dans un jardin à l'anglaise, il réunira par une belle journée ses héros et leurs gens ; ce sera une fête agraire et innocente, d'un bonheur pur [...] pour âmes sensibles, heureuses d'étaler leur bonne conscience dans une communication facile avec la nature et avec leurs semblables¹³⁵ ».

Le contexte champêtre (nous traiterons ce thème par rapport aux jardins dans le chapitre suivant) se prête à de brefs passages qui mettent en scène des repas rustiques plus que de véritables fêtes. La signification morale de ces petits épisodes est pourtant invariable : ils révèlent le désir impossible de revenir à la simplicité rustique de l'âge d'or et de suspendre le temps pour vivre dans un état illusoire de bonheur intemporel. Sur le plan narratif, cela se traduit par un arrêt de la temporalité romanesque : les fêtes ou les repas constituent des moments où l'action ne progresse

¹³⁴ Dans la lettre VII de la cinquième partie, Saint-Preux raconte à son ami milord Édouard le déroulement des vendanges dans la petite communauté de Clarens, en insistant fréquemment sur la joie de vivre, le sens de la fête et la gaieté que les membres de cette communauté éprouvent lorsqu'ils sont ensemble et qu'ils partagent les mêmes activités. Saint-Preux fait un éloge de l'atténuation apparente de la hiérarchie sociale : les vendanges sont en effet l'occasion d'une rencontre entre les différents membres de la communauté, où se manifestent la simplicité et le plaisir de la vie naturelle. Le tableau peint par Rousseau nous restitue l'image d'une campagne idyllique où semble pouvoir s'incarner l'état de nature.

¹³⁵ B. Didier, « La fête champêtre dans quelques romans de la fin du XVIII^e siècle (de Rousseau à Senancour) », dans *Les Fêtes de la Révolution*, Colloque de Clermont-Ferrand, juin 1974, édité par Jean Ehrard, Paul Viallaneix et A. Soboul, Paris, Société des études robespierristes, 1977, p. 63.

pas car « le récit cesse pour faire place à autre chose qui tiendrait peut-être davantage du tableau de genre où de l'intermède de ballets dans une opéra [...] le décor prend alors plus d'importance¹³⁶ ». Pourtant, cette mise au premier plan du contexte spatial ne comporte pas d'enrichissement au niveau de l'originalité descriptive car dans ce type de séquence narrative la nature correspond plus que jamais à l'image d'un décor idyllique et stéréotypé. Cette uniformité de la représentation est une constante de nos romans, qu'ils s'inspirent de la tradition pastorale ou qu'ils ne choisissent pas forcément la campagne comme décor principal (comme dans le cas de *Cœlina*) :

Nous arrivâmes par des sentiers bordés de chevreuille au pied de la colline, & nous trouvâmes, près d'une fontaine aussi claire que le cristal, un dîner charmant préparé sur l'herbe. Quoique la chaleur fût extrême, & que nous fussions dans le moment le plus ardent du jour, nous goûtions sur ce rivage une fraîcheur délicieuse : on eût dit que tous les zéphirs du canton s'étoient refugiés sous les ombres qui nous couvroient. Les poires, les grenades, les prunes pendoient de tous côtés aux arbres & sembloient nous inviter à les cueillir¹³⁷.

Comme il est touchant et gai, ce repas frugal qu'ils font le soir à la porte de la chaumière ! Une table est dressée sur un tertre de gazon. Perrine l'a couverte de fruits et de laitage. Elle est assise, ainsi que Michau, auprès de Cœlina, que son père sépare de Stéphany. La lune éclaire ce repas champêtre de son disque argenté, dont l'éclat est répété à la ronde par les manteaux de neige des monts glacés. Le murmure d'un ruisseau voisin marie ses doux gémissements au bruit des ondes écumeuses de la cascade qui sert de source à l'Arveron : la joie, la fermeté, la décence, le calme de la nature, tout préside à cette table champêtre¹³⁸.

Ces textes montrent comment le désir de simplicité s'exprime aussi à travers le goût pour une nourriture composée de laitages et de fruits, opposée aux fastes, alimentaires et non, de la vie mondaine. Malgré ce refus apparent des artifices et des luxes, le décor correspond à l'image fictive d'une nature civilisée, fortement marquée par les signes de la culture et soumise à l'influence de la littérature pastorale. Ainsi dans *Cœlina*, les fleurs sont entrelacées d'éléments décoratifs pour rendre hommage à la protagoniste qui visite ses domaines. Ce tableau idyllique est complété par des fermiers travestis en meuniers galants et par le thème de la danse campagnarde qui s'ajoute à l'image idéalisée des paysans :

Ce fut-là que Cœlina trouva, chez son fermier, un dîner excellent et délicat. Le fermier et ses enfans, vêtus en meuniers galans, firent les honneurs de ce festin champêtre, servi sur l'herbe, au bord du fleuve. Une tente était dressée, ornée de rubans, de chiffres et de fleurs. Par-tout on lisait le nom de Cœlina, formé avec fleurs, et

¹³⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹³⁷ N.-G. Léonard, *Lettres de deux amants habitans de Lyon*, cit., t. I, p. 299-300.

¹³⁸ F.-G. Ducray-Duminil, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. III, p. 232-233.

appendu à des guirlandes. De jeunes Savoyards vinrent danser, chanter des couplets à la louange de la maîtresse de ces lieux enchanteurs, et le triomphe de Cœlina fut complet¹³⁹.

Le divertissement musical est un élément fréquent dans les scènes de repas rustiques qui dénonce leur caractère fictif et la présence toujours sous-jacente de la culture. Après la visite d'un ermitage et la découverte d'une volière et d'une grotte, Werthérie et ses compagnons de voyage assistent à un concert qui accompagne le repas. L'enceinte pratiquée dans le rocher pour un orchestre exprime cette tentative d'adapter l'espace naturel aux exigences de la culture :

Nous sortîmes enfin de ce gouffre pour aller voir la tour de Babel que l'on construit actuellement, et qu'on veut faire parvenir à un degré d'élévation d'où l'on puisse découvrir les Alpes. Nous descendîmes près d'une balançoire posée sur un chevalet, et dont l'extrémité baisse tandis que l'autre monte. Nous nous plaçâmes ensuite sur une escarpolette, qui, tour-à-tour, nous fit voyager dans les airs.

Le dîner était prêt, on nous avertit qu'il étoit servi dans la grotte où nous avons entendu la musique. Au-dessus de cette grotte, sur le côté droit, on a pratiqué dans le rocher une petite enceinte, autour de laquelle sont des gazons, pour y placer un orchestre¹⁴⁰.

Le détail de l'escarpolette nous fait inévitablement penser au célèbre tableau intitulé « Les Hasards heureux de l'escarpolette » peint en 1767 par Jean Honoré Fragonard, artiste-clé de l'époque prérévolutionnaire qui a contribué, avec Watteau et Boucher, au succès du genre de la Fête galante, variante picturale et raffinée de la fête champêtre et genre représentatif de l'art rococo. La fête galante raconte le charme délicat et l'atmosphère impalpable des plaisirs frivoles et des badineries amoureuses dans un cadre pastoral luxuriant qui a exercé une influence directe sur l'art des jardins. Les raffinements de l'esprit et de l'aménagement de l'espace qui caractérisent ces tableaux se retrouvent aussi dans certains romans de notre corpus, surtout lorsque le repas champêtre représente une scène centrale du jeu de la séduction ou l'un des moments principaux d'un idylle d'amour formant un tout harmonieux avec une nature qui semble s'être parée pour les amants. C'est le cas de *Dolbreuse*, où le protagoniste, éloigné de sa femme et tenté par les corruptions de la vie mondaine, participe à un souper près d'une maison de campagne à quelques lieues de Paris :

La Comtesse me témoigne par les choses les plus obligeantes, & plus encore par ses yeux, que ma présence comble ses souhaits. J'offre mon bras, on le cherchoit. Nous entrons dans les bosquets ; j'en fais remarquer avec soin toutes les beautés. Des chœurs de musiciens, placés aux extrémités du jardin, remplissent tout à coup l'air de sons éclatants. Cent lustres suspendus aux arbres, & soudain illuminés, font disparaître l'éclat des

¹³⁹ *Ibid.*, t. II, p. 218-219.

¹⁴⁰ P. Perrin, *op. cit.*, t. I, p. 30.

astres, & laissent voir une tente de taffetas incarnat enrichi de porfilures d'or, & parsemé d'étoiles d'argent. Des gradins chargés de fruits glacés, de rafraîchissemens de toute espece, sont placés sous le pavillon ; des faisceaux de verdure & de fleurs destinés à servir de sièges, & disposés autour d'une table délicatement servie, invitent à prendre un souper délicieux. La Baronne en fait les honneurs. La Comtesse, assise à mes côtés, puise l'ivresse dans mes yeux, qui précipitent ou suspendent à leur gré le mouvement les mouvemens de son sein ; & les mêts que ma main lui présente, & qu'elle porte à sa bouche, sont les alimens de l'incendie intérieur dont ses regards & sa voie attestent les ravages¹⁴¹.

Dans ces textes, où le paysage semble jouer un rôle décoratif, la description d'espaces artificiellement parés pour le divertissement cache un message moins « frivole » que l'aspect de ces lieux à moitié fictifs : elle révèle une ambition très répandue à la fin du XVIII^e siècle, à savoir le désir de reconstituer des endroits et des moments idylliques, se présentant comme autant d'illusions d'un bonheur retrouvé qui rappelle la simplicité des mœurs anciennes et comme des concrétisations d'un désir de sociabilité harmonieuse qui contraste avec la corruption des temps modernes et des villes et avec les tensions de l'époque révolutionnaire. L'aménagement des espaces naturels qui se manifeste dans les textes que nous allons citer mais aussi dans la pratique des jardins dépend du besoin de maîtriser une réalité foisonnante : la description se fait donc l'instrument apte à rendre témoignage d'une anxiété refoulée par des scènes et des épisodes qui montrent le contraire, c'est-à-dire l'euphorie d'un rapport idyllique entre l'homme, les autres et l'espace naturel.

7.2. *L'aménagement de la nature*

Les textes que nous venons de citer présentent des décors champêtres où la nature joue un rôle de protagoniste tout en étant soumise à un embellissement de la part de l'homme qui la pare sans la défigurer et la transforme en un lieu confortable, idéal pour des moments de détente intimes et informels. Dans d'autres textes, cet aménagement de la nature est plus explicite : des personnages arrangent un lieu naturel, généralement autour d'une habitation rustique, afin de procurer des plaisirs inattendus à la personne aimée. Ces personnages, mi-ingénieurs, mi-jardiniers, qui tirent profit de l'espace en l'organisant à leur gré, tout en essayant d'en préserver l'aspect naturel et sauvage, adoptent la même attitude que celle qui préside à l'art des jardins irréguliers à l'anglaise. Nous verrons dans le chapitre suivant à quel point le nouveau modèle de jardin a influencé et modifié la manière de percevoir et de vivre l'expérience du paysage, même au-delà du contexte de l'art des jardins. Pour le moment, nous concluons notre excursus sur la représentation de la campagne en examinant des exemples de « nature aménagée » : ces textes nous ramènent au début de notre réflexion sur les images d'une nature idyllique presque constamment soumise à un

¹⁴¹ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse, ou L'Homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, cit., t. I, p. 172-173.

processus d'idéalisation, ceci par une opération qui transforme les lieux du paysage champêtre (mais aussi certains lieux de montagne) en variantes du *locus amœnus*.

Le protagoniste masculin de *Félix et Pauline* est un être sensible, transmettant son amour pour Pauline et pour sa famille à travers le soin qu'il apporte à la nature : il essaie de l'aménager et s'en sert pour orner le lieu qu'il habite et dans le but déclaré de rendre hommage à ceux qu'il aime. Il se comporte comme un nouveau Paul aménageant son jardin pour Virginie et son cercle familial¹⁴². La description des artifices qu'il utilise évoque un décor idyllique où les éléments végétaux et floraux ont été « disposés avec tant de goût » que le travail humain est évident (il y a une vigne, des « sièges de gazon » et des « superbes espaliers » de fleurs, constructions réalisées par l'homme avec les éléments de la nature) mais dissimulé sous une impression de naturel. Les fleurs en particulier font partie intégrante des chaumières qu'elles décorent. L'impression de lire la description d'un cadre idyllique est renforcée par les considérations conventionnelles du narrateur sur les fleurs, les abeilles et l'« air embaumé » que l'on respire dans ce lieu enchanté :

De tous les lieux que Félix avait pris soin d'ornez, rien n'était plu agréable que le devant de nos chaumières, parce qu'il n'était aucun lieu qui plût tant à Pauline. Une vigne, étendant de chaque côté ses souples rameaux, ombrageait nos deux portes, et quelques sièges de gazon sur lesquels nous avions costume de prendre nos repas dans les plus beaux jours ; sur la muraille des maisons régnaient de superbes espaliers de rosiers, de jasmins et de chèvre-feuilles, et ils étaient disposés avec tant de goût, que vous eussiez cru que nos chaumières étaient revêtues de tapisseries vertes d'où sortaient diverses fleurs ; la rose éclatait modestement sur son feuillage ; le jasmin, dont l'odeur est si douce, ressemblait à une étoile brillante parmi ses petites feuilles, et la fleur du chèvre-feuille présentait un bouquet de tuyaux fleuris pleins de parfum et de sucre. Les abeilles laborieuses qui ont établi leur république dans le sein des rochers d'alentour, se rendaient en troupes devant nos demeures, et leur léger et continuel bourdonnement annonçait la paix et l'abondance de ces lieux. Quand nos berceaux étaient fleuris, on respirait ici un air embaumé qui portait à l'ame un ravissement inexprimable : c'était la paisible joie de la nature. Le parfum qui s'exhale des fleurs, porte naturellement à la tranquillité, je l'ai remarqué mille fois : l'esprit est réjoui par de douces illusions ; on se croit heureux, et c'est l'être réellement.

Du bas de la montagne nos chaumières ressemblaient à des temples de fleurs : on eût dit que c'était dans ce séjour que l'on adorait la divinité qui préside au printemps ; le berceau qui en était le portique, était soutenu par quatre arbres qui représentaient quatre colonnes ; Félix avait fait monter autour, en forme de vis, de superbes pieds de jasmins, et rien n'était plus agréable à la vue. Quand Pauline se promenait sous cette galerie de verdure, on l'eût prise pour Flore. Félix était aussi beau que Vertumne ; ce jeune homme avait aussi dirigé la source qui tombe du haut de la montagne, de manière qu'après avoir arrosé le devant de notre demeure, et formé un bassin plus transparent que le crystal, elle retombait en bas en s'arrêtant, ici sur un rocher où elle s'échappait en nappe d'eau, là sur un autre où elle formait un jet incliné qui se précipitait avec fracas.

¹⁴² Le jardin de Paul décrit par Bernardin de Saint-Pierre dans *Paul et Virginie* sera l'objet de nos réflexions et de comparaisons avec d'autres jardins dans le troisième et dernier chapitre.

Chaque recoin, aux environs de nos chaumières, offrait une retraite agréable à la paisible réflexion, ou à la gaieté innocente : c'était un buis taillé en niche, où l'on pouvait se reposer commodément; c'était un coin de rocher qu'un arbrisseau ombrageait ; c'était une grotte fraîche que l'on ne quittait qu'avec regret dans l'été. Dans tous ces divers travaux Félix ne songeait presque point à lui : c'était pour Pauline, pour nos épouses et pour nous-mêmes qu'il travaillait ; quand nous étions contents, il l'était aussi.

O bons enfans ! charmans enfans ! vous animiez tous ces bocages ; vous embellissiez tout de votre présence et du travail de vos mains ; vous faisiez de ce séjour un séjour de bonheur. Hélas ! vous n'y êtes plus maintenant, et tout languit, tout se détruit ! Vos fleurs ont passé avec le beau tems, et le printemps suivant ne les a point vu renaître¹⁴³ !

Après cette remarque sur l'effet bienfaisant du parfum des fleurs qui apporte de la tranquillité et donne l'illusion du bonheur, le narrateur fait des comparaisons de nature mythologique. Ces images, plongeant le cadre naturel dans l'intemporalité du mythe, accentuent le caractère idéalisé des lieux et mettent en évidence le rôle de guide de Paul, comparé à Vertumne, dieu des jardins et des vergers, dont le pouvoir est de présider la nature et de l'ordonner. Le narrateur poursuit sa description en vantant les détours d'une source habilement aménagée par Félix, et en présentant tous les endroits qui offraient « une retraite agréable à la paisible réflexion, ou à la gaieté innocente », complétant ainsi l'image d'un lieu organisé pour le bonheur simple et vertueux de deux enfans de la nature. Le discours se termine sur un regret du temps passé et de l'absence des deux enfans, dont la seule présence suffisait à tout animer, à tout embellir. La nature reflète ce manque et, par conséquent, « tout languit, tout se détruit ». La belle saison avec sa parure de fleurs est en revanche un symbole de la jeunesse. Comme nous l'avons expliqué, nous ne sommes pas en présence d'un véritable paysage-état d'âme, mais d'un *topos* assez commun dans nos romans, suivant lequel l'absence d'une personne aimée enlève toute la beauté d'un lieu.

Cœlina nous présente une idylle semblable à celle de *Félix et Pauline*, troublée par la mélancolie de tristes pressentiments suggérés par le chant des oiseaux (des animaux qui peuvent facilement se prêter à des associations symboliques et être tour à tour des emblèmes du bonheur et de la vie qui renaît ou présages des évènements funestes) :

Stéphany prend la main de Cœlina, et la conduit dans un bosquet touffu qui ombrage un rocher d'où s'échappe une source d'eau vive. Cœlina aperçoit une espèce de petit Chalet fait de la main de Stéphany : il est orné de fleurs, et l'on y voit un banc de gazon et une petite table. Cœlina regarde avec admiration cette cabane enchantée, et cette légende frappe ses yeux :

« La paix, l'innocence et l'amour ont érigé cette cabane à la belle Cœlina. »

¹⁴³ P. Blanchard, *Félix et Pauline, ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, cit., p. 39-43.

« Puisse-t-elle, après avoir rafraîchi ses pieds dans l'eau limpide de ce ruisseau, venir ici les essuyer avec cette mousse légère, tresser les nattes flottantes de ses beaux cheveux, respirer la fraîcheur du soir, et se désaltérer du lait de sa chèvre chérie ! »

« Puissent les Autans respecter ce séjour de bonheur ! et puissent les oiseaux d'alentour se réunir pour venir y saluer en chœur la reine de ce bocage ! »

« Cette cabane fut érigée à Cœlina, par son cousin Stéphany, le 18 mai 1770. »

Cœlina passa ses deux bras autour du col de son ami, et le serra fortement sur son cœur. Il lui avait encore ménagé une autre surprise ; après s'être échappé un moment à travers les routes sinueuses du rocher, il reparut, mais sur l'eau du canal, dans une gondole ornée de bandelettes de diverses couleurs, de chiffres amoureux, de fleurs et de fruits. Une planche légère, jetée par lui sur le rivage, servit bientôt à Cœlina pour entrer dans la gondole : elle s'y précipita, s'assit sous une espèce de dais fait exprès pour elle, et le galant gondolier la promena sur l'eau bordée de mélèse, de careline, de génépi, et d'autres plantes Alpines.

Elle jouissait, Cœlina, et cependant son ame était triste, sans qu'elle pût en deviner la cause : un chardonneret vint se percher sur le petit mât du léger bâtiment, et y chanta tant que dura la promenade de nos amans. Entends-tu, Cœlina, dit Stéphany, entends-tu le gazouillement de ce volage habitant des bois ? il chante notre bonheur – Oui, mon ami ; mais toi, tu n'entends pas les cris aigus et plaintifs des corneilles et des coqs de bruyère qui habitent le sommet du mont Dorens ? Que chantent-ils ? notre malheur, peut-être¹⁴⁴ !

Dans un moment d'affliction, Stéphany cherche à distraire sa cousine Coelina en lui montrant le petit coin de nature qu'il a aménagé pour elle. Nous retrouvons ici le motif du milieu naturel qu'un jeune amoureux transforme afin de procurer du bonheur à la personne aimée et de créer des moments d'intimité avec elle. La nature offre un cadre idéal au personnage qui manifeste pourtant la nécessité de la perfectionner, en ajoutant des artifices qui favorisent la commodité et l'effet de surprise, tout en préservant l'apparence naturelle des lieux. Le décor est celui d'une nature idyllique formée par un « bosquet touffu », une « source d'eau vive » et un chalet créé par Stéphany mais ayant une apparence tout à fait naturelle, car il est « orné de fleurs » et il est pourvu d'un « banc de gazon ». Le comble de l'artifice est constitué par cette gondole qu'il a ornée comme le chalet. A l'intérieur de cette scène mielleuse et stéréotypée, se déroulant dans un milieu édénique, hors du temps, l'auteur fait référence à « l'eau bordée de mélèse, de careline, de génépi, et d'autres plantes Alpines », introduisant ainsi la seule note réaliste de ce passage qui nous rappelle le contexte montagnard de l'histoire.

¹⁴⁴ F.-G. Ducray-Duminil, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, cit., t. I, p. 46-48.

8. *Conclusion*

Pour essayer de comprendre le rôle du paysage champêtre dans les pratiques descriptives entre la fin du XVIII^e siècle et le début du siècle suivant, il suffit de comparer le traitement que le roman réserve à la description de la campagne et à la représentation littéraire de la montagne à la même époque. Une distinction fondamentale entre ces deux typologies de paysage réside dans le degré de nouveauté qu'elles représentent aux yeux des écrivains qui les prennent en compte dans leurs romans. La montagne constitue sans aucun doute la découverte par excellence du XVIII^e siècle, une découverte d'autant plus sensationnelle que cet espace avait toujours été ignoré ou méprisé jusque là. Ce paysage insolite et inconnu, loin de l'expérience commune que les gens, y compris les écrivains, avaient des espaces naturels, était étranger à toute opération de codification de la pratique descriptive que pouvaient fournir des modèles à suivre.

Lorsqu'ils doivent affronter la description de la montagne, les romanciers français ne sont pas dépourvus de modèles, mais ils ne peuvent pas s'appuyer sur une tradition établie dans le temps et dont l'autorité est reconnue dans le domaine des belles-lettres : leur référence unique est Rousseau, responsable d'avoir bouleversé l'attitude de l'homme face au paysage et en particulier dans son rapport avec la montagne mais qui n'a pas provoqué de changement des conventions descriptives, un changement que Senancour opérera dans les premières années du XIX^e siècle. L'influence de Rousseau a certes été décisive, du moins sur le plan du contenu des descriptions et des sentiments qui animent les écrivains face au paysage de montagne, mais si son exemple a contribué à développer la sensibilité (ou, dans les cas les plus superficiels, à alimenter des modes qui dépassent la perception du paysage) la véritable innovation stylistique de la description procède des récits de voyage. Il n'est donc pas tout à fait exact de dire que la représentation littéraire de la montagne ne suit pas de modèles : ceux-ci existent, mais ils sont à peu près contemporains des romans que nous examinons, ou immédiatement successifs, et il s'agit de textes en marge de la prose littéraire, à mi-chemin entre la littérature et l'écriture scientifique.

Nous avons constaté que ce défaut de références entraîne les romanciers à palier la pénurie du langage en recourant à des expressions figées, à des images stéréotypées, à un style respectueux des codes classiques mais qui contraste souvent avec le type de contenu représenté. L'audace dans la recherche de nouvelles formules descriptives n'est pas la qualité saillante de ces écrivains et n'égale pas le courage de leurs personnages dans la découverte de la haute montagne mais, s'ils n'ont pas réalisé une véritable révolution littéraire, du moins certains d'entre eux ont-ils fait quelques tentatives originales vers la représentation réaliste et précise de la montagne.

Cette marge de liberté potentiellement garantie par un sujet nouveau comme la montagne et peu soumis à des restrictions formelles, se réduit sensiblement lorsque les écrivains portent leur

attention vers la représentation de la campagne qui, elle, se ressent du poids de la tradition littéraire : le paysage champêtre n'est pas seulement l'espace naturel le plus familier aux écrivains de la fin du XVIII^e siècle, dont n'importe qui peut facilement faire l'expérience, mais c'est aussi le seul paysage qui peut vanter une profusion de modèles descriptifs, principalement issus de la pastorale et de la poésie descriptive¹⁴⁵. Philippe Van Tieghem en a résumé les traits principaux :

Quel est le paysage que jusqu'assez tard dans le siècle les écrivains se plaisent à évoquer ? Nous l'avons dit en parlant des poèmes descriptifs : ce paysage reste classique en ce sens qu'il écarte tout ce qui, en élargissant trop le tableau ou en y introduisant des éléments trop hardis, en romprait l'ordre et l'unité, dépasserait l'homme ou lui resterait étranger. Pas de montagnes abruptes, de mers illimitées, de gorges sauvages ; rien de ce qui pourrait mêler des impressions de danger, de violence ou d'anarchie dans l'harmonie paisible dont les yeux se réjouissent et qui satisfait l'âme. Une plaine ondulée ou faiblement accidentée ; des collines ou des petites montagnes propres à clore doucement la perspective ; des cultures variées, des prairies coupées de haies vives, de ruisseaux ou d'une petite rivière au cours sinueux ; des chemins serpentant à flanc de coteau ou au fond du vallon ; des rideaux d'arbres, de petits bois dispersés ; des troupeaux, des bergers, des laboureurs animant cet ample tableau : ici et là des chaumières d'où s'élèvent des fumées, quelques fermes, un château, au loin un village avec son clocher ; un ciel léger, aimable, semé de quelques nuages qui multiplient les effets de lumière et d'ombre. Tel est à peu près le paysage favori dont la plupart des traits se répètent indéfiniment dans la prose et les vers de ce temps¹⁴⁶.

Si nous considérons que la représentation littéraire de la campagne est également influencée par la peinture¹⁴⁷, qui invente le paysage comme genre autonome en créant des vues de la nature bucolique et agreste, nous pouvons affirmer que le paysage champêtre est soumis à un processus d'« artialisation » et à un phénomène plus général de « culturalisation » qui subordonne sa perception à des filtres littéraires et picturaux ancrés dans une tradition solide¹⁴⁸.

¹⁴⁵ La poésie descriptive à but didactique, suivant le modèle virgilien, s'élabore en France surtout à la fin du XVIII^e siècle : les écrivains les plus célèbres sont Saint-Lambert qui écrit *Les Saisons* en 1769, Roucher, auteur du poème *Les Mois* (1779) et Delille qui offre un exemple de poésie didactique et pittoresque de la nature dans *Les Jardins* (1780).

¹⁴⁶ P. Van Tieghem, *Le Sentiment de la nature dans le préromantisme européen*, cit., p. 134.

¹⁴⁷ Nous faisons référence en particulier au paysage classique du XVII^e siècle et à la nature arcadienne des tableaux de Nicolas Poussin et de Claude Lorrain qui font du paysage un personnage à part entière de leurs œuvres. Dans le troisième et dernier chapitre nous traiterons ce thème à propos de l'influence que la peinture a exercée sur l'art des jardins.

¹⁴⁸ La théorie « culturaliste » est une théorie du paysage représentée principalement par Alain Roger et par son concept d'« artialisation » dont nous avons parlé dans le premier chapitre. Ce terme désigne une opération mentale que tout observateur accomplit lorsqu'il contemple un paysage : « il y a paysage lorsque l'homme découpe dans la continuité du monde naturel des " morceaux " qui correspondent à des schèmes présents dans son esprit. Ces schèmes proviennent des images présentées par la peinture ou l'art en général ». Si on élargit le concept d'artialisation, on peut prendre en considération non seulement l'influence des arts sur la perception du paysage mais aussi « des éléments venus de la tradition intellectuelle ou de la mythologie ». Selon ce point de vue « on ne peut voir le paysage qu'à partir de structures ou de contenus constitués culturellement » (C. Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, cit., p. 15).

Dans nos analyses, nous avons constaté que l'ensemble des représentations de la montagne traduit un penchant plus marqué vers l'innovation de la pratique descriptive que celles de la campagne où, quelques exceptions mise à part, nous n'avons pas relevé de changement significatif dans la forme ni dans le contenu des descriptions. Nous supposons que le manque des facteurs qui avaient agi dans les descriptions de la montagne (la nouveauté du sujet traité et la nécessité d'inventer un langage approprié à sa représentation, faute de modèles préétablis) constitue l'une des raisons principales de cette absence d'innovation. Quoiqu'elles ne manifestent pas de progrès évident vers l'exactitude référentielle et le souci des détails ou vers la représentation de paysages-état d'âme, les descriptions de la campagne sont d'autant plus intéressantes qu'elles révèlent, même à travers l'asservissement apparent aux formules descriptives léguées par la tradition, les bouleversements intérieurs d'une génération d'écrivains, tiraillés entre l'appel de la nature et le désir de rendre compte de ce rapport nouveau avec elle et, de l'autre côté, les difficultés à vaincre lorsqu'il s'agit de transposer un intérêt fort comme celui pour le paysage dans le cadre d'un discours fortement limité par la rhétorique comme la description.

La représentation de la campagne en tant que décor de l'action n'est pas seulement caractérisée par une fidélité aux modèles littéraires qui se manifeste sur le plan descriptif et qui entrave toute amorce d'une révolution esthétique. Le vrai paradoxe de ce type de paysage apparaît dans le contraste entre sa fréquence et le petit nombre de descriptions qui s'y attachent. Ainsi, l'étude des occurrences textuelles concernant la campagne porte-t-elle non seulement à analyser les passages proprement descriptifs (quantitativement réduits et fortement marqués par l'empreinte des modèles traditionnels) mais aussi à s'interroger sur les différentes modalités d'apparition de l'espace champêtre qui peuvent nous aider à expliquer comment et pourquoi un paysage constamment mentionné peut être presque tout à fait ignoré du point de vue descriptif.

En fait, la campagne apparaît plus comme le point de départ de réflexions ou d'élan lyriques qu'elle n'est un objet de contemplation entraînant une traduction de la réalité observée sous forme descriptive. Cette transformation de la campagne d'objet descriptif à objet réflexif est déterminée par sa moralisation, c'est-à-dire par l'ensemble de valeurs morales et des significations philosophiques qui sous-tendent sa perception et l'emportent sur l'appréhension purement visuelle et émotive du paysage. Comme l'écrit Henri Lafon, c'est un décor plus « raisonné » que décrit et qui renvoie une image fortement idéalisée par le substrat moral qui anticipe et influence sa perception sensorielle et, par conséquent, sa représentation. Siège traditionnel du rêve de l'âge d'or, à la fin du XVIII^e siècle la campagne continue à être le cadre d'une utopie pastorale dont la signification n'est pas trop éloignée du besoin de sensations sublimes que la montagne peut procurer : dans les deux cas c'est un désir d'évasion qui se manifeste, tant dans l'atteinte des limites

subjectives que dans le recul vers un passé lointain, à la recherche d'un bonheur et d'une simplicité atemporels et de rapports sociaux idylliques où s'exprime l'harmonie entre les hommes et la nature.

Ces constatations nous ont porté à poser deux questions fondamentales : lorsque les romanciers représentent la campagne, comment la décrivent-ils ? Si le paysage n'est pas décrit, sous quelle forme apparaît-il ? Le plan stylistique n'apporte pas de nouveautés remarquables car le plus souvent l'emploi récurrent de procédés et d'un vocabulaire figés révèlent l'ancrage des romans dans les usages conventionnels : les textes abondent en périphrases, souvent mythologiques, en métaphores didactiques, en hyperboles, en épithètes moralisantes et en adjectifs pauvrement qualificatifs et qui ne donnent pas d'indications sur les couleurs des éléments naturels. L'influence de la poésie descriptive et de la littérature pastorale est évidente dans l'absence de référent géographique précis et identifiable, dans l'effacement des détails qui feraient la spécificité d'un lieu par rapport à un autre et dans le recours à des termes génériques qui répondent à la dignité du langage littéraire. Les toponymes, parfois utilisés mais relativement plus rares que dans les descriptions de la montagne, ne suffisent pas à conférer un degré majeur de réalisme à des descriptions où le caractère conventionnel du lexique est dominant par rapport à toute tentative de concrétiser et de particulariser les paysages représentés.

Par la standardisation du langage et par l'idéalisation du paysage et de la vie champêtres qu'ils proposent, les textes conjurent ou réduisent la présence de ce qui a toujours été un motif de reproche adressé à la description, à savoir le risque d'infiltration d'« objets bas », « se référant à la vie matérielle, à la vie du corps, et conjointement aux classes sociales autres que la noblesse. Pendant longtemps, et quelles que soient les protestations de certains, cet objet ne pourra servir de thème qu'à des descriptions burlesques¹⁴⁹ ». En effet, le manque de réalisme ne concerne pas seulement les descriptions de la nature et connote également la représentation des habitants des campagnes car « les romans du XVIII^e siècle offrent rarement une image précise de la réalité journalière vécue par les écrivains » et « les paysans tels que nous les voyons dans les fictions ne sont sûrement pas tels qu'ils devaient exister dans les campagnes¹⁵⁰ ». Selon une vision partagée par la plupart des romanciers, « le bonheur se trouve à la campagne, dans les travaux champêtres » et « le paysan, aussi malheureux qu'il puisse être, est, paradoxalement, plus heureux que le citoyen¹⁵¹ ».

Les images idylliques de la campagne véhiculées par une abondante tradition pastorale peuvent parfois être mises en doute dans un mouvement d'opposition à la fiction arcadienne

¹⁴⁹ H. Lafon, « Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle », cit., p. 305.

¹⁵⁰ M. Cook, « Les paysans dans les romans révolutionnaires », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, t. 100, n° 40, 1993, p. 567.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 572.

dénoncée comme mensongère : « elle est considérée comme raffinement luxueux des élites et on lui oppose soit la simplicité véritable des paysans, soit leur indémodable rusticité¹⁵² ». Cette apparente opposition entre artifice et réalité (« refuser l'hermitage aristocratique, pour faire de l'humble chaumière le lieu du vrai bonheur, idée qui fit beaucoup d'adeptes chez les citadins de la fin du siècle des Lumières, n'est-ce pas substituer une fiction à une autre¹⁵³ ? ») cache pourtant un autre conflit entre deux types de fictions, ou mieux entre deux représentations littéraires de la campagne et de la vie rustique différentes : une vision pastorale et une vision qui peut être qualifiée de satirique. Notre corpus nous offre un seul exemple de vision parodique du paysage de campagne et de la vie paysanne, tel qu'il est traditionnellement décrit dans la pastorale. Il constitue une exception mais il nous permet de mettre en évidence à quel point la tradition de la pastorale a influencé la représentation de la campagne à la fin du XVIII^e siècle et, par conséquent, de démontrer le haut degré d'artifice qui sous-tend les descriptions du paysage champêtre, leur vision idyllique et conventionnelle de la campagne et leur éloignement de la réalité :

Cet ouvrage avait pour titre : Les délices de la vie champêtre. [...] Le chevalier se chargea d'en faire la lecture, qui ne nous parut pas fort satisfaisante. Ce n'étoit que des galanteries de bergers & de bergeres, dans le goût des bucoliques & de l'astrée. Les noms de Silvie, d'Amarillis, d'Aminte, de Daphnis, de Céladon y étoient prodigués. La beauté des bergeres y étoit élevée jusqu'au ciel, & l'habit galant des bergers décrit comme nos romans. Aucune peinture n'y approchoit de la vérité ; tout y étoit présenté comme dans l'âge d'or. Le tapis verd des campagnes, l'émail des prairies, les doux murmures d'un ruisseau serpentant qui rouloit ses ondes argentées sur un sable d'or, les arbres qui demandoient la main secourable de l'homme pour se décharger du prodigieux fardeau de leurs fruits, les moissons dorées qui combloient l'espérance du laboureur, les soigneuses abeilles, qui enrichissoient les fentes des rochers de la dépouille des fleurs, des cabanes de feuillage où les doux zéphirs venoient caresser de leur haleine les membres fatigués de Thésile, des troupeaux bondissants dans les gras pâturages, des pipeaux & des cornemuses dont les doux accents retentissoient dans les vallons, l'aurore avec ses doigts de roses qui ouvroit les portes de l'Olympe au blond Phébus, & cent autres figures qui rendoient toujours la nature supérieure à ce qu'elle est en effet.

Il faut convenir, dis-je alors, que nos beaux esprits sont quelquefois prodigieusement enthousiasmés de leur sujet, & qu'un pédant de collège, qui n'a jamais lu que son Virgile, est bien peu en état de décrire la vie champêtre. Qui peut mieux que moi, Messieurs, apprécier le mérite de ces brillants tableaux? J'ai pris naissance dans le fond des Ardennes, où la nature est parée de ses seuls ornements, où il y a des plaines, des vallons, des rochers, des ruisseaux, des bois, des bergers, des ruches & des pâturages; & où, au lieu de Glicere & d'Amarante au teint frais, à la taille élégante & aux grâces enchanteresses, je n'ai jamais aperçu que de lourdes paysannes, parmi lesquelles je n'ai vu ni front d'ivoire, ni sourcils d'ébène, ni levres de corail, ni dents de perle.

¹⁵² J.-L. Haquette, *Échos d'Arcadie: les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme.*, cit., p. 25.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 325.

[...] Les campagnes y sont couvertes de seigle, d'avoine & de pommes de terre ; les côteaux y produisent du sarrasin ; quelques ruches dispersées dans les taillis, quelques vergers arides sur la pente d'un précipice, quelques huttes en plâtres, où le pere, la mere, les enfants, les bœufs & les brebis ne sont séparés que par une légère cloison, n'y représentent point le séjour d'Astrée. L'eau ou une mauvaise bière dont ils s'abrevent, n'approchent pas des dons charmants de Bacchus, & je doute fort que les fruits dont ils chargent leurs tables aient la même qualité que les pêches de Provence, les rousselets de Reims & les figues d'Antibes. J'ai voyagé depuis dans les Pays-bas, dans l'Isle de France, & autres provinces, & n'ai trouvé nulle part aucune ressemblance entre les campagnes telles qu'on les voit, & telles qu'elles sont décrites par nos poètes & nos harangueurs.

[...] Il n'y est point question de troupeaux bondissants dans les gras pâturages, d'épics dorés, de flots d'argent & de fable d'or, l'aurore n'y ouvre pas les portes du ciel avec des doigts de roses; mais le soleil se leve, le moissonneur se met en campagne, une bouverie fort mal-propre broute l'herbe des près, les ruisseaux coulent sur la fange & sur le gravier; la plaine est tantôt bourbeuse & tantôt aride, les montagnes cultivées, ou couverte d'une pélouse blanchie par la sécheresse, & les bois pleins de ronces, de précipices & de cloaques.

Il est vrai que pour éviter aux riches la peine de compatir aux souffrances des pauvres campagnards, les poètes, les sculpteurs & les peintres ont eu la précaution de leur faire envisager la nature sous un point de vue délicieux. Théocrite, Virgile & Vanniere en ont rendu l'aspect enchanteur. [...] Néanmoins, ces pasteurs étoient-ils aussi simple & aussi heureux qu'il a plu aux anciens de nous les représenter ? Est-il un climat sur notre globe, qui nous offre une perspective assortie avec autant d'intelligence que dans certains tableaux ? A-t-on jamais rencontré des jeunes villageois aussi galants que les Arcadiens, des pastourelles & des bergerettes aussi spirituelles que nous les ont représentées le Guarini, Pétrarque, Ronsard & d'Urfé ? Non, Monsieur, & plus je remonte dans les siècles qui nous ont précédés, plus j'y rencontre de misere, de pénurie & de rusticité¹⁵⁴.

La critique de la fiction pastorale ne tourne pas toujours au ridicule ou au satirique. Elle peut aussi simplement exprimer une image réaliste des paysans et du milieu rural, dans le but déclaré des auteurs de donner forme à une représentation plus authentique et plus proche de la simplicité qui caractérise la vie dans les campagnes. C'est ce que souhaitait Pierre Blanchard, dans l'ouverture de son roman pastoral *Rose, ou La Bergère des bords du Morin* :

Nous avons des milliers de romans, et peu de chef-d'œuvres en ce genre ; chacun le sait. J'oserai observer que le genre pastoral, qui est le plus simple, est précisément celui qui en offre le moins ; je ne sais pas même s'il en présente un seul. [...] Si la pastorale n'est que la peinture convenue de belles chimères, il [Florian] a réussi mieux que personne ; mais si elle doit être la peinture de la nature même, il reste encore des chefs-d'œuvre à faire. Némorin et Estelle n'ont pas la simplicité du hameau ; ce sont encore des bergers d'opéra. [...] Si le but du poète test de faire aimer les mœurs des champs, il doit les peindre en beau, non les outrer, afin que le plaisir qu'il me donnera soit une douce persuasion ; autrement son ouvrage n'aura que le mérite d'un conte de fée. Longus a mieux attrapé cette simplicité, qu'il n'est pas si facile d'avoir que l'on le croirait bien. [...] Tout cela

¹⁵⁴ J. Bardou, *Histoire de Laurent Marcel, ou L'Observateur sans préjugés*, Lille, Le Houcq, 1779, t. III, p. 87-92.

est vrai, et chacun croira volontiers rencontrer Daphnis et Chloé au premier village. Voilà, selon moi, tout le mérite de la pastorale. [...] J'aurais bientôt trouvé le chef-d'œuvre, s'il m'était permis de placer, parmi les pastorales, le tableau, aussi gracieux que touchant, des amours de Paul et Virginie. Où peut-on trouver réunis tant de simplicité et de sentiment, plus d'élégance et de vérité ? M. de Saint-Pierre a, sur les auteurs doués d'une belle imagination, des connaissances qui lui donnent un avantage considérable. Il ne peint pas seulement comme poète ; il peint encore comme naturaliste, et ses descriptions reçoivent une âme que l'imagination seule ne pourrait leur donner¹⁵⁵.

Paul et Virginie, référence incontournable des romanciers de la fin du XVIII^e siècle, est la seule et la première œuvre de cette époque qui ait combiné la vision idyllique pastorale avec le pittoresque de la couleur locale. Bernardin de Saint-Pierre a en effet réalisé ce que ses contemporains n'avaient pas réussi à faire ou qu'ils avaient à peine ébauché, c'est-à-dire « adopter une voie moyenne, visant à intégrer à la tradition pastorale des échos de [...] la réalité paysanne contemporaine, mêlant aux échos de l'Arcadie les échos du réel. Ce type d'écriture ne remettait pas forcément radicalement en cause l'imitation de la belle nature, mais elle essayait d'élargir le référent de la poésie pastorale¹⁵⁶ ».

La dénonciation explicite du poids idéologique et stylistique qui appartient au genre de la pastorale apparaît chez Senancour, l'un des chefs de file du premier Romantisme. Senancour, originairement élève de Rousseau et de Bernardin et auteur d'*Aldomen*, un roman nourri d'idylles et d'utopies champêtres conforme aux images banales proposées par les œuvres contemporaines, comprend qu'il faut « aller chercher le “pittoresque” au-delà des campagnes, [...] partir à la recherche d'une autre nature, intacte celle-là, farouche et solitaire, où l'on ne rencontre guère de présence humaine ; abandonner toute rêverie sociale et devenir un voyageur, un exilé, un contemplateur séparé du monde¹⁵⁷ ». Il est surtout conscient de la nécessité de rejeter un ensemble de procédés littéraires vieillis, hérités par une tradition désormais obsolète, afin de favoriser l'avènement d'une nouvelle poétique du paysage :

Le genre pastoral, le genre descriptif ont beaucoup d'expressions rebattues, dont les moins tolérables, à mon avis, sont les figures employées quelques millions de fois, et qui, dès la première, affaiblissent l'objet qu'elles prétendaient agrandir. L'émail des prés, l'azur des yeux, le cristal des eaux ; les lys et les roses de son teint ; les gages de son amour ; l'innocence du hameau ; des torrents s'échappèrent de ses yeux ; il fondit et inonda les assistants ; contempler les merveilles de la nature ; jeter quelques fleurs sur sa tombe et tant d'autres que je ne veux pas condamner exclusivement, mais que j'aime mieux ne point rencontrer¹⁵⁸.

¹⁵⁵ P. Blanchard, *Rose, ou La Bergère des bords du Morin*, t. I, p. IX-XVII.

¹⁵⁶ J.-L. Haquette, *Échos d'Arcadie : les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*, cit., p. 333.

¹⁵⁷ J. Starobinski, *L'Invention de la liberté, 1700-1789*, Genève, Skira, 1964, p. 160.

¹⁵⁸ É. Pivert de Senancour, *Oberman*, cit., « Observations », p. 54.

Si nous avons constaté dans notre corpus la fréquence des traits stylistiques dénoncés par Senancour, nous avons montré que la représentation de la campagne prend essentiellement deux formes : soit elle constitue le sujet de véritables passages descriptifs facilement reconnaissables, soit elle fait l'objet de passages apparemment descriptifs mais qui ne fournissent aucune description effective. En tout les cas, elle ne se détache jamais complètement de la vision ornementale de la nature et prend ses distances par rapport à la modalité de la description expressive vers laquelle elle semble pourtant se diriger.

Dans notre parcours d'analyse nous avons rencontré des textes appartenant à la catégorie de la description ornementale qui présentent explicitement des endroits champêtres comme des *loci amœni* et dont les traits distinctifs se répètent invariablement d'un roman à l'autre, annulant toute référence possible à une toponymie réelle. La description, déjà très réduite dans ces passages stéréotypés, disparaît dans d'autres parties où la représentation de la nature tient le rôle d'un décor : elle se limite à la mention des conditions climatiques et atmosphériques de l'histoire, s'attachant le plus souvent à mentionner le lever du soleil et à donner des détails « poétiques » sur le réveil de la nature. Ces intermèdes à teneur descriptive mais vides du point de vue narratif, sans dialogues ni réflexions, et sans véritables descriptions, sont comparables à des interludes musicaux ou à des esquisses d'un tableau ou à des toiles de fond représentant approximativement un espace où se déroule une scène de théâtre. Les métaphores musicales, picturales et théâtrales montrent que, dans ces passages, la nature n'est jamais un paysage car elle n'a pas de rôle de protagoniste : elle reste au deuxième plan de la scène en tant que décor, et comme un élément secondaire, superficiel et ornemental du discours. Et pourtant, même dans ces cas la description n'a pas exclusivement une fonction accessoire : elle sert à manifester de manière détournée l'idéologie de la nature que les écrivains partagent, leur approche « moralisante » du paysage et leur tendance à faire de l'espace champêtre le symbole de valeurs qui semblent avoir été oubliés par la société et par la vie mondaine.

Cette position (apparemment) marginale de la nature par rapport à l'histoire est aux antipodes de la nature protagoniste présente dans les descriptions de paysages-état d'âme, quoiqu'elle semble parfois entrer en contact avec le sujet qui la contemple. Ce contact intime avec la nature n'est qu'apparent car il ne suffit pas de recourir à des expressions admiratives pour créer l'illusion d'une nature animée par les sentiments : les romans nous proposent le plus souvent l'image d'une nature champêtre accueillante, riante, lumineuse, maternelle, qui offre des endroits commodes à l'homme pour se reposer, prendre un repas rustique, converser aimablement avec la personne aimée ou réfléchir en solitude mais elle suscite invariablement le même type d'impression

et les émotions qu'elle produit ne permettent pas de distinguer entre elles les réactions des personnages. Ailleurs, l'expression des sentiments ou le contenu des pensées peuvent prendre appui sur la contemplation d'un paysage dans des passages où l'intérêt du narrateur est entièrement concentré sur l'analyse psychologique et la réalité externe au sujet est complètement ignorée. Ainsi la nature est-elle ici un simple décor qui offre l'occasion et le contexte propices à favoriser la méditation solitaire ou le l'évocation des souvenirs mais qui en est exclue : dans ce mouvement apparent qui va du paysage au spectateur, il n'y a ni échange ni fusion entre le sujet et l'objet, car l'individu est stimulé par le contexte naturel sans subir son influence et sans projeter ses sentiments sur lui. Et lorsque la nature est l'objet des réflexions du protagoniste, celles-ci ont un contenu moralisant, portant sur la vertu, le bonheur et la simplicité de la vie à la campagne et se distinguent nettement de la rêverie. Il s'agit en tout cas de passages qui mettent l'accent plus sur le sujet que sur l'objet, au sens où ils montrent le type de rapport que les hommes de la fin du XVIII^e siècle désirent établir avec la nature. Si ces textes ne mettent pas en scène de description de paysages-états d'âme ils nous offrent du moins un aperçu sur l'attitude que l'on adopte face au paysage à une époque déterminée et se configurent comme des instruments utiles pour comprendre la complexité d'une relation qui est en train d'évoluer.

À l'opposé des cas que nous venons de commenter nous trouvons de véritables passages descriptifs qui essaient de transmettre une image objective du paysage sans proposer des considérations subjectives (excepté les proclamations conventionnelles d'enthousiasme et d'admiration) et qui semblent respecter le principe de la subordination de la pratique descriptive à des buts précis. Il est interdit de « décrire pour décrire » : soit la nature joue un rôle ornemental, soit sa présence doit être justifiée à l'intérieur du récit. C'est pourquoi lorsque la campagne est réellement décrite elle constitue souvent l'environnement d'une habitation qui est le point de départ ou le noyau central de l'action. Ces descriptions ne sont pas très étendues et détaillées : ce qui intéresse le narrateur n'est pas le paysage en soi mais la présentation générale du contexte de l'histoire. Ces espaces peuvent acquérir une signification qui va au-delà du spectacle vu et décrit mais qui se situe moins sur le plan d'un contenu émotif ou sentimental que sur le plan d'un symbolisme moral par le contraste qu'ils offrent entre deux types d'habitation et d'espaces, comme le château et la chaumière, renvoyant à deux styles de vie opposés : ce conflit spatial est le reflet du substrat idéologique et éthique qui est à la base de la perception de la campagne.

La vue panoramique dominante dans les descriptions de la montagne est très exploitée dans la description de vastes territoires où domine la plaine, parfois variée par les douces pentes de quelques collines. Ces descriptions de larges vues panoramiques ne se caractérisent pas toutefois par la minutie des détails et les toponymes ne servent pas à concrétiser des images qui sont

fortement stéréotypées. Paradoxalement l'élargissement du champ visuel joue au détriment de l'exactitude référentielle et de la précision descriptive. La prédominance des vues panoramiques et l'éloignement de l'*hic et nunc* de l'observation font de ces descriptions des sortes de cartes postales présentant les traits caractéristiques d'un vaste territoire, et qui confirment la tendance des représentations de la campagne à recouvrir le rôle de toiles de fond : le paysage, figé dans ses aspects généraux et immuables, sort de la temporalité de l'observation d'un sujet particulier et de l'histoire entendue comme une succession chronologique d'évènements.

Une vision en mouvement de la nature, strictement soumise à une progression temporelle, est donnée en revanche par des descriptions que nous avons appelées « saisonnières » où encore par des textes qui rendent compte des changements observables dans le paysage pendant les différents moments de la journée. La tendance générale des romans de notre corpus consiste à transformer ces passages descriptifs en petits tableaux conventionnels proches de la poésie descriptive. Les descriptions de Nodier font exception à la règle et ouvrent la voie à la mise en place du pittoresque romantique qui allie le plaisir de la sensation visuelle aux sentiments suscités par la contemplation du paysage, suivant des modulations variables d'un sujet à l'autre et qui se distinguent des habituelles déclarations d'admiration extasiée partout présentes dans nos romans. C'est chez Nodier que s'accomplit la fusion entre le spectateur et le paysage contemplé qui manque dans les autres textes : dans la plupart des romans du corpus le sentiment de la nature est exprimé, timidement, mais il ne s'intègre pas à la vision de la nature dans une communion intime entre le sujet et l'objet. Sur le plan formel, la révolution de la description est inaccomplie, à mi-chemin entre la description ornementale et de rares esquisses de description expressive, non achevée.

Parmi les trois typologies de paysage que nous avons analysées, la campagne représente le décor le plus fréquent et le plus familier aux personnages des romans, aux écrivains et aux lecteurs de la fin du XVIII^e siècle. C'est aussi le cadre naturel le plus apte à favoriser la mise en scène d'épisodes romanesques différents et celui qui peut facilement devenir un sujet de discussion ou le décor idéal pour satisfaire le besoin d'évasion des citadins et leurs rêves arcadiens du retour à une vie simple et agreste, proche de la nature, sans que cela implique de véritable rupture avec la ville, la vie mondaine et les valeurs de la civilisation. L'image de la campagne que les romans de notre corpus proposent n'est pas tout à fait réaliste et apparaît plutôt comme une transposition fictive et idéalisée d'un paysage et d'un milieu auxquels tout le monde pouvait facilement avoir accès et qui pouvaient donc être décrits sans difficulté. Pourtant, la représentation littéraire de la campagne est plus déterminée par les valeurs idéologiques que les écrivains lui attribuent que par un souci de description fidèle de la réalité. Si dans le cas de la montagne la nouveauté de l'objet était l'une des raisons principales de la difficulté que les romanciers rencontraient, dans le cas de la campagne

nous assistons à un mécanisme inverse : la familiarité des écrivains avec ce type de paysage, décor romanesque topique, semble les dispenser de la charge de le représenter ou d'en donner une représentation fidèle et exacte. Mais pour quelques âmes sensibles la campagne est le lieu où se développe une première forme de sentiment pour la nature, un sentiment embryonnaire et qui n'engendre pas nécessairement de descriptions de paysages-état d'âme mais qui révèle l'aspect ambigu du rapport que les romanciers (et leurs contemporains) entretiennent avec la nature de la campagne, aussi aimée que peu décrite.

CHAPITRE III

LE JARDIN

Si hortum in bibliotheca habes, deerit nihil

(« Si vous possédez une bibliothèque et un jardin, vous avez tout ce qu'il vous faut », Cicéron, *Epistolae ad familiares*, Livre IX, Lettre IV, à Varron).

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

(J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., Livre IV, p. 152)

1. Un paysage controversé et emblématique entre la campagne et la montagne

1.1. Un modèle de beauté et de bonheur

Les épigraphes de Cicéron et de Rousseau révèlent l'existence d'une continuité entre l'Antiquité et le XVIII^e siècle : qu'il prenne la forme d'un *hortum* dans le contexte romain et latin ou du verger désiré par Rousseau, le jardin représente à travers les siècles un élément indispensable pour rejoindre le bonheur sur terre. Les textes que nous allons commenter montrent que le jardin est aussi un modèle esthétique à l'époque qui nous intéresse, car il incarne la quintessence de la beauté naturelle. La comparaison fréquente entre l'espace de la campagne et celui du jardin nous permet de reconnaître dans celui-ci un modèle de paysage, de le motiver en tant qu'objet et typologie privilégiée de la description et de justifier sa présence à la fin de notre parcours d'analyse.

L'aspect « délicieux » de la campagne peut découler de la ressemblance entre le milieu agreste et le jardin entendu comme espace exemplaire de culture de plusieurs espèces botaniques :

De-là nous fûmes à Mola ; c'est un beau village ; la campagne qui l'environne est exactement un jardin délicieux, non seulement on y voit presque comme dans tous les cantons de l'Italie, les figuiers, les grenadiers, les lauriers y croître en abondance ; mais aussi au milieu d'eux se jouent les jassemains, les rosiers, & les myrthes ; ces coteaux sont couverts de vignes & d'oliviers. Près de ce lieu, on voit *ecube* au couchant,

montagne chargée de vignes, dont Horace chante le vin. Il y est toujours excellent : le Golfe de Gaillette, autrefois appelé *Formie*¹.

Le rapprochement entre la campagne et un type spécifique de jardin, ensemble « miniaturisé » d'une grande variété de productions fruitières et florales, a la fonction de transmettre une image élogieuse de l'espace champêtre et de sa richesse végétale. Il est plus aisé de comprendre ce parallèle si nous rappelons qu'« en Occident, on définit le jardin comme un espace consacré à la culture des plantes : on considère donc généralement que le végétal constitue l'élément déterminant du jardin, celui sans lequel un espace ne peut être considéré comme tel. Les termes plus précis pour désigner les jardins font d'ailleurs le plus souvent référence aux plantes qu'on y cultive (verger, potager, arboretum...) et les définitions des dictionnaires modernes font systématiquement une distinction entre les terrains plantés de végétaux utiles et ceux qui sont plantés de végétaux d'agrément² ».

Le passage suivant a déjà été commenté dans le deuxième chapitre³ mais nous le proposons à nouveau car il offre une comparaison entre la beauté d'une campagne fertile où l'homme et la nature cohabitent harmonieusement, et l'espace idyllique d'un « jardin magnifique » offrant des plaisirs dont l'on pourrait jouir seulement dans un pays imaginaire et utopique comme le pays des fables :

En effet, il seroit difficile d'imaginer rien de plus beau & de plus animé que cet heureux coin de terre, si favorisé de la Nature, & si fertilisé par l'industrie & les travaux de ses habitans. Ce ne sera bientôt qu'un jardin magnifique, entremêlé de jolies habitations, qui, dans sa noble simplicité, réunira tous les agrémens relégués ailleurs dans le pays des Fables ; & tel qu'il est en ce moment, il cause la plus douce émotion à l'observateur enchanté de le contempler⁴.

La ressemblance entre « cet heureux coin de terre » et un jardin procède tout d'abord du lien entre la nature et le travail humain qui caractérise ces deux espaces. Pourtant, le motif principal de cette comparaison et ce qui contribue peut-être le plus à l'aspect presque « féérique » ou idyllique de la campagne décrite par le narrateur est sous-entendu : sa nature insulaire en fait un univers à part, séparé du reste du monde, d'autant plus qu'au début de l'histoire l'île n'avait pas encore été explorée par les protagonistes. Comme nous le verrons par la suite, le jardin peut être à son tour

¹ Laisse, Madame de, *Ouvrage sans titre, Minerve le donnera*, Paris, Saugrin, 1775, p. 37.

² E. Baron, « Pour une ethnohistoire des jardins », *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, vol. 34, n° 1, 1987, p. 127.

³ Voir la note 95 du deuxième chapitre.

⁴ G. Grivel, *op. cit.*, t. VI, p. 490-491.

conçu comme une sorte d'île car il apparaît souvent comme un lieu écarté, secret, intime et capable de susciter une sensation de dépaysement.

Dans *Dolbreuse*, la comparaison entre la campagne et le jardin revient deux fois et se fonde apparemment sur la beauté des lieux observés par le protagoniste, bien qu'elle semble introduire une appréciation du paysage qui dépasse le côté strictement esthétique. Le premier passage se situe au moment où Dolbreuse, repent de la vie dissolue qu'il a menée à Paris, revient auprès de son épouse Ermance, après avoir vécu une période de solitude et de retraite spirituelle dans un monastère :

Je partis enfin de cette solitude. C'étoit le matin d'un jour d'été, & jamais le jour ne s'étoit levé si éclatant & si beau. Mes pieds ne parcoururent point l'intervalle qui me séparoit de mon épouse. L'espérance aux aîles vermeilles, l'amour couronné des roses brillantes du bonheur, me transporterent dans ses bras, aux doux bruit du chant des oiseaux & du concert de la nature. Je reconnus l'asyle de mes premiers jeux & de mes premières amours, je foulai cette terre heureuse qui sembloit un vaste jardin de plaisance, & l'astre de la lumière, alors au midi de son cours, vit les larmes de la joie briller sur mon visage, & mon sein palpiter de mille nouveaux transports⁵.

À la vue des lieux où il a couronné son histoire d'amour, Dolbreuse semble renaître et presque voler sur les « aîles vermeilles » de l'espérance : il est saisi d'une exaltation sentimentale exprimée par le ton euphorique du passage qui met en évidence aussi « le concert de la nature », à savoir la participation du milieu naturel au bonheur du protagoniste. Le terme « asyle » et l'expression « terre heureuse » connotent l'aspect idyllique et rassurant de ces lieux chéris qui apparaissent à Dolbreuse comme un Eden retrouvé et ils sont comparés à « un vaste jardin de plaisance ». Cette mention, renvoyant à une idée du jardin comme lieu d'agrément et de plaisir, est certainement liée au cadre naturel des « premiers jeux » et des « premières amours » de Dolbreuse. C'est une allusion au côté malicieux du roman⁶, où la nature est utilisée comme cadre propice aux rencontres amoureuses, que nous retrouvons dans l'image de la poitrine palpitante de Dolbreuse, en contraste avec l'atmosphère plus « aérienne » évoquée au début du passage. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est l'emploi du jardin pour exprimer la beauté des lieux aimés par Dolbreuse et embellis par son état d'âme enivré de bonheur.

Dans le deuxième passage, c'est Ermance qui contemple la campagne le jour de sa mort et y voit un « magnifique jardin ». L'auteur fait référence aux différents moments de la journée pour

⁵ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse, ou L'Homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, cit., t. II, p. 88.

⁶ Raymond Trousson a traité cette ambivalence du roman de Loaisel de Tréogate, conjuguant des aspects du roman libertin avec le propos moralisant et le parcours de rédemption entrepris par le protagoniste (« La *Dolbreuse* de Loaisel de Tréogate : du roman libertin au roman utile », *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 13, n° 2-3, janvier-avril 2001, p. 301-314).

symboliser deux étapes de la vie des protagonistes : ce n'est pas un hasard si la « renaissance » de Dolbreuse, prêt à recommencer une nouvelle vie purifiée de toutes ses erreurs, a pour cadre une nature resplendissante à la lumière du jour (« alors au midi de son cour »), et si, en revanche, la mort d'Ermance est associée au coucher du soleil :

C'étoit à l'heure où le soleil se couche ; l'air étoit pur, l'horison sans nuages. Elle se fit porter sur une terrasse du château d'où la campagne bien découverte s'offroit aux yeux comme un magnifique jardin. De-là parcourant d'un œil attendri les rians paysages qui formoient les divers points de vue de ce lieu, [...]⁷.

Les deux passages présentent la même vision de la campagne comparée à un jardin pour des raisons qui ne sont pas exclusivement dictées par la beauté du paysage. Comme nous le verrons, le jardin peut être conçu comme un espace de l'intimité et un lieu privé. Dans *Dolbreuse* le recours au terme « jardin » pour identifier la campagne est une façon de « restreindre » un vaste espace et de transmettre le lien intime que les personnages entretiennent avec des lieux qui leur sont familiers et liés aux souvenirs de leur histoire d'amour.

1.2. *Quel type de paysage ?*

L'emploi du « jardin » pour décrire d'autres types d'espaces naturels, principalement champêtres, nous porte à réfléchir sur le rapport que cet espace entretient avec la notion de paysage. L'étymologie peut nous fournir des indications utiles pour comprendre l'idée qui est à la base de la conception du jardin dans la culture européenne. À l'origine du mot nous trouvons deux termes concurrents mais qui impliquent la même idée de fermeture et d'enceinte : d'un côté, le vieux francique *gart* ou *yart* et *gards*, issu du gotique et désignant un domaine clos ; de l'autre, le latin *hortus*, dérivé du grec *chortos*, indiquant l'enceinte d'une cour de ferme. La racine germanique l'a emporté sur le latin et a généré les termes qui désignent le lieu du jardin dans les langues européennes modernes et dans les langues slaves ; en particulier, c'est à partir du français que le terme « jardin » s'est répandu dans les autres langues romanes, engendrant par exemple l'italien *giardino*, un emprunt datant du XII^e siècle. Si nous prenons aussi en considération un autre terme de l'ancien germanique, *garda-waldans*, qui se réfère à la personne détenant le pouvoir dans l'enceinte de la maison, nous pouvons comprendre que le jardin a toujours été envisagé comme un enclos, un espace fermé, mis sous « la garde d'un maître des lieux⁸ » et réservé à l'homme qui s'en sert pour disposer à son gré de la nature. L'étymologie du mot « jardin » suggère donc l'idée d'un pouvoir

⁷ *Ibid.*, t. II, p. 163-164.

⁸ Philippe Nys, « Jardin et institution symbolique », dans *Histoires de jardins. Lieux et imaginaire*, sous la direction de Jackie Pigeaud et Jean-Paul Barbe, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, édition électronique.

exercé sur la nature par un *homo faber* qui l'arrange et la délimite, à savoir un homme qui est « au milieu de son paysage, entièrement dévoué à sa récréation et à son plaisir⁹ ».

Suivant une acception courante de paysage comme étendue d'un territoire que l'œil peut embrasser¹⁰, le paysage « n'existe pas par lui-même, à la manière d'une chose » et « il est lié au point de vue, mais [aussi] à l'œil du spectateur¹¹ » : son existence présuppose une opération de sélection, découpage et esthétisation qu'un regard subjectif effectuée sur le pays, c'est-à-dire « le degré zéro du paysage, le socle naturel, encore dépourvu, à nos yeux, de valeur esthétique¹² ». Si la condition principale de l'existence du paysage est la présence humaine, le jardin est donc un paysage, non seulement parce qu'il est circonscrit par le regard mais aussi parce qu'il est délimité par l'intervention directe de l'homme. En outre, si la « production » de paysage demande un processus d'« artialisation » – tel qu'Alain Roger l'a conceptualisé, à savoir une opération qui permet d'esthétiser la matière indéterminée du « pays » – l'art des jardins correspond à une forme d'artialisation « in situ », c'est-à-dire à « la transformation de l'espace naturel qui de territoire ordinaire devient paysage¹³ ».

Ainsi l'homme-jardinier opère-t-il activement sur la nature, car il « s'insère dans la réalité, s'en empare et guide son développement » mais c'est justement par cette action concrète que réside une différence fondamentale entre le jardin et le paysage : « autant le jardin permet à l'homme de se retrouver lui-même dans un site qu'il éprouve un intime plaisir à modifier concrètement, autant le paysage décontenance l'homme en se refusant d'abord à sa mesure¹⁴ ». Si la perception du paysage est variable d'un sujet à l'autre et que personne ne puisse s'en approprier, le jardin « appartient à une époque et à une civilisation spécifiques, possède un propriétaire, un créateur et des destinataires¹⁵ » : c'est un espace « dont l'homme prend possession en le délimitant, en l'organisant, en le structurant¹⁶ » et une espèce de paysage « préétabli », de « produit » prêt à être utilisé.

Au XVIII^e siècle le *landscape gardening* venu d'Angleterre bouleverse la conception du jardin comme lieu fermé : il s'agit encore d'un espace circonscrit mais ses limites sont de plus en

⁹ P. Chézaud, « Culture de la nature au XVIII^e siècle : le sens dans le jardin », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, vol. 51, n° 1, 2000, p. 129.

¹⁰ Pour une brève histoire du mot « paysage » voir le chapitre introductif.

¹¹ G. Simon, « Le paysage, affaire de temps », *Au-delà du paysage moderne. Autour du patrimoine, Le Débat*, n° 65, mai-août 1991, p. 43.

¹² A. Roger, « Le paysage occidental. Rétrospective et prospective », *cit.*, p. 14.

¹³ M. Berlan-Darqué, B. Kalaora, « Du pittoresque au “tout-paysage” », *Études rurales*, n° 121-124, janvier-décembre 1991, p. 185.

¹⁴ Baldine Saint-Girons, « Jardins et paysages : une opposition catégorielle », *Histoires de jardins. Lieux et imaginaire*, *cit.*.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ J. Gury, « Promenade dans un jardin anglais : description d'un espace ou récit d'un parcours », dans *Espaces et représentations dans le monde anglo-américain aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Actes du Colloque tenu à Paris les 23 et 24 octobre 1981, *Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, vol. 13, n° 1, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1981, p. 35.

plus floues, et l'on essaie d'en dissimuler les limites car il ne doit pas y avoir de séparation nette entre jardin et paysage environnant : le jardin doit s'ouvrir sur la campagne qui l'entoure. Le microcosme du jardin tend ainsi à se fondre et à se confondre avec le paysage : « il est lui-même paysage et cesse par là d'être un jardin au sens ancien du terme¹⁷ ». Ce type de jardin est dit « paysager » car il représente un « nouveau modèle du paysage, en lequel se marient harmonieusement les formes du jardin artificiel et les horizons de la campagne naturelle ou cultivée. Le parc s'ouvre sur les prés, les champs, les vergers et les bois qui prolongent ses échappées¹⁸ ». Avec le nouveau modèle anglais, le jardin cesse d'être un jardin au sens ancien du terme. Le marquis de Girardin¹⁹ synthétise cette transformation conceptuelle et pratique : « dans le 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, puisque la condition expresse de ce genre est précisément qu'il ne paraisse ni clôture, ni jardin²⁰ ». Alors que traditionnellement l'horizon coïncidait avec une limite précise, dans le jardin à l'anglaise il tend à reculer et à se perdre dans l'expansion potentiellement illimitée du paysage. Michel Collot a expliqué le changement épistémologique dont nous avons parlé à propos de la révolution perceptive et esthétique apportée par la découverte des montagnes :

Ce goût nouveau, qu'on qualifie en général de « pré-romantique », se caractérise principalement par une réaction contre le primat classique de la limite. C'est particulièrement sensible dans les arts du paysage, qu'il s'agisse de celui des jardins ou de celui de la peinture. Le jardin « à la française » classique offrait à la domination du regard un ensemble clos de figures visibles simultanément ; la perspective permettait au spectateur de voir « à travers » et « jusqu'au bout », à l'intérieur du périmètre délimité par la convergence des lignes. Le jardin « à l'anglaise », avec ses courbes, ses replis, ses vallonnements, ses écrans de feuillage, cache tout autant qu'il montre, suggérant une profondeur qui échappe à la vue. La perspective elle-même invite le regard à se perdre dans un lointain indéfini, plutôt qu'à rassembler les objets dans le cercle de l'horizon. Celui-ci devient véritablement un point de fuite, et non plus de convergence. Il ouvre le paysage sur le mystère d'un lointain invisible, au lieu de le clore dans la jouissance d'une visibilité parfaite mais circonscrite. Le préromantisme est sensible au mystère que confère aux choses l'éloignement, aussi bien dans le temps que dans l'espace, c'est pourquoi il aime dans les paysages les ruines et les perspectives fuyantes²¹.

¹⁷ J. Deprun, « L'inquiétude et la métaphysique des jardins », dans *La Philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979, p. 46.

¹⁸ G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 391.

¹⁹ Auteur de l'essai intitulé *De la composition des paysages sur le terrain ou des moyens d'embellir la nature près des habitations en y joignant l'agréable à l'utile*, publié en 1777, et créateur des jardins d'Ermenonville, dont nous parlerons par la suite.

²⁰ Cité par J. Deprun, *op. cit.*, p. 46.

²¹ M. Collot, *L'Horizon fabuleux*, cit., p. 40.

Dans ce jeu entre fermeture et ouverture, entre clôture et expansion qui fait vaciller les limites (physiques et conceptuelles) entre le jardin et le paysage, le jardin paysager multiplie les perspectives et permet de contenir une infinité de paysages potentiels qui varient selon les points de vue. Par rapport à l'idée de jardin comme paysage « préfixé », offrant à l'observateur une expérience perceptive univoque, il y a une révolution dans la manière de concevoir le rapport entre le spectateur et le jardin-paysage : « le promeneur n'est pas asservi au projet qui une fois pour toutes a défini la configuration d'un parcours imposé ; à chacun de moduler un trajet choisi en fonction des intermittences de sa fantaisie ; plutôt qu'un espace, un espace-temps, dont les rythmes, le dynamisme se plient aux vœux et aux humeurs du passant²² ». C'est ainsi que le jardin, devenu un échantillon de vues pittoresques se proposant de rassembler de différents éléments agréables de la nature, apparaît comme un modèle de beauté et un archétype de paysage. En fait, c'est une aspiration qui s'est toujours manifestée dans la réalisation des jardins qui se veulent « monade, partie totale, îlot de quintessence et de délectation, paradis paradigme²³ ».

Et pourtant le jardin, caractérisé à toutes les époques par un jeu d'alternance et de compromis entre l'artifice et la nature, est le paysage le plus fictif qui soit car il joue avec la nature et la modifie à des degrés et suivant des modèles variables : « les jardins se définissent relativement à l'art et à la nature » mais, tout en étant des produits de la technique et « quels que soient les effets d'invention et de composition de l'artiste, [ils] continu[ent] d'appartenir à la nature²⁴ ». Le jardin se propose de recréer une troisième typologie de nature, à mi-chemin entre le sauvage et le cultivé, car « sa réalité est mixte, à la fois artistique et vivante, et toujours appropriée au désir humain²⁵ ». Selon les principes qui sont à la base du jardin paysager, il faut cacher les traces de l'intervention humaine autant que possible et laisser la nature libre de s'exprimer : théoriquement, la fonction de l'art des jardins « c'eût été de réaliser la parfaite réconciliation de la nature et de la culture ; obtenir que le travail humain, au lieu de s'opposer coupablement au donné naturel, favorisât au contraire son épanouissement ; retrouver le paradis sauvage de l'origine, sans pourtant renoncer aux apanages lentement conquis de la technique et de la réflexion ; qu'ainsi les pouvoirs de la raison, au lieu de nous séparer de la nature, fussent mis en œuvre pour nous la faire mieux rejoindre²⁶ ». En fait, la modernité du jardin paysager ne consiste pas à nier les modèles préexistants mais à les changer, ce qui veut dire substituer le canon architectural à la base du jardin classique de Le Nôtre par le modèle pictural, comme nous le verrons par la suite. Malgré le triomphe apparent de la libre nature,

²² G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 392.

²³ A. Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 32.

²⁴ R. Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1960, p. 369.

²⁵ B. Saint-Girons, « Jardins et paysages : une opposition catégorielle », *cit.*

²⁶ J. Starobinski, *L'Invention de la liberté, 1700-1789*, *cit.*, p. 14

en réalité le jardin paysager est le résultat, savamment agencé, d'un compromis entre l'art et la nature, un espace où la réalisation d'un nouveau principe de simplicité et naturalité n'est pas moins artificielle que les modèles qu'il veut dépasser, car c'est une manière de camoufler la fiction qui est toujours sous-jacente à l'art des jardins.

1.3. Des lieux proches et similaires : le jardin et la campagne

Le rapport complexe, parfois contradictoire, que le concept de jardin entretient avec celui de paysage motive l'importance que nous attribuons au jardin en tant que typologie paysagère. Une autre raison qui justifie sa présence à l'intérieur de notre étude procède de son lien étroit avec les catégories de paysage dont nous avons déjà parlé dans les chapitres précédents, en premier lieu avec la campagne. Au-delà d'une proximité évidente entre ces deux espaces (le jardin s'insère normalement dans un contexte de campagne, exception faite des jardins urbains qui mériteraient un discours à part et dont nous n'avons pas trouvé d'exemples significatifs dans notre corpus), une sorte de fusion se réalise, car le nouveau idéal à poursuivre dans la création des jardins est celui d'« imiter en les concentrant en un petit espace les principaux traits du paysage préféré à cette époque », donc de « reproduire les éléments les plus agréables de la campagne en les stylisant²⁷ ».

La pratique des jardins est aussi l'une des nombreuses manifestations (comme la vogue des maisons de campagne ou l'intérêt pour les bergeries dans le domaine pictural et littéraire) d'un désir utopique de la vie rustique qui caractérise le XVIII^e siècle finissant. Le jardin anglais en particulier transpose dans la réalité le rêve d'une Arcadie retrouvée, à travers la réalisation concrète de fabriques rustiques ou de véritables utopies pastorales qui consistent à « concevoir l'ensemble du parc ou du domaine comme une image parfaite de la campagne, où l'esthétique s'allie à une pensée économique, celle de la prospérité par l'agriculture²⁸ ». En effet, la recherche des vestiges de l'âge d'or dans la réalité peut donner lieu à un mouvement « qui vise à recréer, dans l'univers des jardins paysagers, des enclaves arcadiennes²⁹ », c'est-à-dire des vues et des bâtiments qui reproduisent une « fiction arcadienne³⁰ », un univers fictif enraciné dans la tradition pastorale, « où se joue un rapport à la nature et à la société³¹ ». Le nouveau jardin paysager ne se limite pas à être une reproduction de l'Arcadie car il entretient un rapport profond avec le milieu champêtre et ce que celui-ci représente : il exprime le « renouvellement du pacte d'alliance de l'homme avec la nature agreste et ses rythmes vivants » et « met en scène le vœu d'un certain rapport de l'homme avec le monde qui

²⁷ Ph. Van Tieghem, *Le Sentiment de la nature dans le préromantisme européen*, cit., p. 136.

²⁸ J.-L. Haquette, *Échos d'Arcadie: les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*, cit., p. 219.

²⁹ *Ibid.*, p. 217.

³⁰ *Ibid.*, p. 218.

³¹ *Ibidem.*

l'environne³² », en traduisant concrètement dans ses formes des valeurs de simplicité, d'harmonie, de liberté généralement associées à la campagne, faisant naître « dans les âmes corrompues par la ville les joies pures de l'innocence et du dévouement³³ ».

Pour mieux comprendre ce rapprochement entre le jardin et la campagne il faut revenir au changement de perspective qu'apporte la révolution paysagère d'outre-Manche : le jardin, traditionnellement conçu comme un lieu fermé et délimité par des murs, des grilles ou des haies, tend à effacer toute frontière visible avec la campagne qui l'entoure pour s'intégrer au milieu environnant et devenir lui-même nature. Ce changement, nous le verrons, ne s'opère pas immédiatement dans la réalité française et il peut y avoir des solutions de compromis. Les romans de notre corpus illustrent ce jeu entre clôture et ouverture, entre inclusion et séparation par rapport à l'espace de la campagne, qui caractérise l'histoire des jardins à la fin du XVIII^e siècle.

Dans le roman *Palmira* le narrateur fait allusion à un jardin où la protagoniste et son amie Louise vont « prendre l'air » mais il nous donne des informations limitées sur ses dimensions (il est « petit ») et sur les fleurs qui y sont cultivés : ce n'est pas un parc paysager mais un modeste jardin situé derrière une cabane. La présence d'une haie qui délimite le jardin permet aux promeneuses de jeter leurs regards sur un paysage (ni nommé ni décrit) terminé par la mer à l'horizon :

Elles furent prendre l'air dans le petit jardin situé derrière la cabane, (qu'il est peut-être trop modeste de nommer ainsi). Sa rustique culture était ornée d'une quantité prodigieuse de roses, de jasmin, et de chèvrefeuille, fleurs chéries de Louise, et que Roger avait planté et entretenu avec un soin particulier. La haie d'aubépine qui régnait autour, n'étant qu'à hauteur d'appui, laissait voir la mer dans le lointain³⁴.

Dans l'extrait suivant, une brève description nous présente un jardin entourant une habitation et qui apparaît comme un asile intime, caractérisé par une végétation luxuriante et caché à la vue par une haie « d'une hauteur prodigieuse » qui garantit l'isolement aux habitants de ce « séjour de la paix ». Malgré cette fermeture, un point d'observation élevé (« des fenêtres d'en haut ») permet au narrateur d'admirer l'ample paysage qui est au-delà du jardin et de découvrir que, derrière la maison, la vue peut s'étendre « sur les perspectives les plus attrayantes ». La pauvreté des informations qui nous sont données à propos de ce jardin ne nous consent pas de le classer dans une typologie spécifique mais c'est certainement un lieu où le jeu entre clôture et ouverture sur le paysage environnant constitue l'intérêt principal de ce passage :

³² G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 359.

³³ D. Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, cit., p. 240.

³⁴ A. Roland, *op. cit.*, t. II, p. 194-195.

Je dois essayer maintenant de vous faire (autant que ma mémoire me le permettra) la description de ma nouvelle demeure ; représentez-vous une jolie petite maison, située au milieu d'un jardin, et dérobée à la vue des passans par une haie d'une hauteur prodigieuse qui croît à l'entour. Nous fûmes agréablement surpris Geneviève et moi, lorsqu'on nous ouvrit la porte, de nous trouver dans le lieu le plus séduisant et le plus enchanteur. Quantité d'orangers, grenadiers, et autres arbustes odoriférans exhalaient les plus doux parfums ; des chèvre-feuilles entrelaçaient leurs tendres rejetons autour de la porte de cette demeure hospitalière, que je puis appeler avec raison le séjour de la paix. Des fenêtres d'en haut l'on découvrait les monts élevés, et des bois d'une immense étendue ; sur le derrière de la maison régnait une allée couverte dont les arbres étendaient leurs branches touffues jusqu'à terre. En cet endroit romanesque la vue s'étendait sur les perspectives les plus attrayantes, que la variété des prairies émaillées de fleurs où serpentaient des ruisseaux, servait à embellir³⁵.

Le lien du jardin avec l'espace rural et la production agricole est évident dans une typologie spécifique de jardin qui unit le côté agréable et le côté productif de la nature agreste, à savoir le verger ou le jardin-potager. S'il est vrai qu'au XVIII^e siècle « le jardin cesse d'être un lieu clos par essence (et donc séparé de la nature), en même temps qu'il devient explicitement un moyen de plaisir³⁶ », on ne peut pas oublier que le jardin a des origines utilitaires et que, avec la diffusion du modèle anglais, aux yeux des hommes de la fin du XVIII^e siècle « un verger en fleurs est infiniment plus plaisant à voir que les artificieux labyrinthes d'un parterre³⁷ ». Nous devons aussi prendre en compte la volonté très répandue à l'époque de renouer avec les rythmes de la nature agreste et de se retirer à la campagne pour retrouver l'authenticité de la vie pastorale, selon un modèle horatien³⁸, qui n'est d'ailleurs pas très différent de l'*hortum* de Cicéron cité au début de ce chapitre. C'est un modèle où « "le peigné et le sauvage" sont complémentaires. D'ailleurs, il est bien rare que l'utile ne côtoie pas l'agréable, le verger et le potager alignent leurs espaliers et leurs serres à l'orée même des prairies parsemées de fleurs et d'arbres étrangers³⁹ ».

Les romans de notre corpus semblent refléter cette imbrication réelle de formules d'aménagement et de fonctions différentes du jardin et les descriptions de vergers ou de jardins potagers sont assez fréquentes. *L'Amour et la philosophie* nous en offre deux : dans le premier passage le narrateur décrit l'extérieur d'une maison et de ses annexes et donne tout d'abord des indications exactes sur la disposition des édifices avant de nous présenter un jardin-verger. Les détails sont réduits mais suffisants pour nous permettre de remarquer que ce lieu se caractérise par

³⁵ Anonyme, *op. cit.*, t. II, p. 29-30.

³⁶ J. Deprun, *op. cit.*, p. 46.

³⁷ G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 391.

³⁸ Dans ce modèle, basé sur l'« équilibre entre nature aimable et culture » et sur la « rupture tempérée avec le monde », « il y a toujours eu un petit jardin » (H. Lafon, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle : de Madame de Villeguier à Nodier*, cit., p. 19-20).

³⁹ *Jardins en France, 1760 – 1820. Pays d'illusion, terre d'expériences*, catalogue de l'exposition itinérante organisée par la Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris, 1977, p. 26.

un assemblage d'éléments constructifs et décoratifs variés, bien que l'on ait l'impression qu'il est arrangé suivant des principes géométriques :

La maison de Mad. Roger, et ses dépendances, occupent une partie du haut bourg de Vif, et forment, sur un des côtés, un parallélogramme très-allongé, devant toute la longueur duquel règnent successivement de beaux jardins et des vergers. La maison de Maître n'est pas située tout-à-fait au centre, mais des deux côtés, excepté dans un intervalle garni de grillages, il y a sur une étendue de 60 toises, de longues et hautes murailles tapissées dans le bas, de pêchers et abricotiers délicieux, et dans le haut, de grands treillages. A leurs deux extrémités, elles se prolongent à angles droits dans la direction des vergers où elles se terminent. La campagne n'est séparée du jardin que par une simple haie vive, qui conserve long-temps sa verdure et sa fraîcheur. Les arbres du verger sont plantés en quinconce, et il est borné par un chemin en ligne droite qui conduit du bourg, dans la plaine⁴⁰.

L'ensemble des édifices suit la forme d'un parallélogramme, entouré et délimité par de grandes murailles composées par des treillages (élément de décoration caractéristique des jardins dans l'architecture classique) dans leur partie la plus haute et se prolongeant « à angles droits ». Enfin, le verger se caractérise lui aussi par la régularité, visible dans le chemin « en ligne droite » qui le termine mais surtout dans la disposition des arbres « en quinconce⁴¹ ». Dans cette géométrisation des espaces s'introduit pourtant un facteur qui rompt avec la clôture du jardin et ouvre une perspective sur le paysage environnant : en effet, entre le jardin et la campagne il n'y a qu'une haie vive, donc un élément qui signale une division entre les espaces tout en dissimulant la séparation entre eux par des arbres ou des arbustes à pousse libre.

Le deuxième passage tiré de ce roman décrit un verger tout à fait différent car il n'a rien à voir avec les principes d'ordonnement des jardins classiques, d'autant plus qu'il fait partie d'un groupe de vergers « pittoresques » et qu'il constitue le cadre d'une espèce d'enclave pastoral arcadique. La description semble constituer une réponse affirmative à la question posée par Séraphine (qui accompagne le protagoniste Charles dans sa promenade) sur la possibilité de comparer ces lieux à la beauté d'autres bosquets précédemment visités et admirés par Charles. Bien que la description ne contienne pas beaucoup d'expressions élogieuses, le type de paysage représenté ne peut que susciter l'admiration des observateurs par la douceur qu'il inspire sur le plan visuel et sonore, et par la variété et l'animation modérée et délicate qui le caractérise :

Ils venoient de traverser le hameau de la Rivoire, situé au-dessous de Rossières, à l'entrée d'un petit vallon. Placés sur un tertre, ils découvroient les vergers pittoresques qui l'environnent de toutes parts, et entr'autres

⁴⁰ Berriat de Saint-Prix, *op. cit.*, t. II, p. 38-39.

⁴¹ Un réseau de carrés orthogonaux au centre desquels est planté un cinquième arbre.

celui qui est borné par des fabriques de tuiles. « Vous nous avez fait l'éloge, dit Séraphine, des bosquets des îles de Chaléon, ceux-ci peuvent-ils leur être comparés ? ».

Ils entrèrent alors dans le verger, et ils ne purent se lasser d'admirer des bocages aussi ravissants. Des chaumières, des arbres fruitiers, des manufactures, des peupliers d'Italie en faisoient tout l'ornement ; mais ils étoient mélangés et disposés par groupes avec tant d'art, quoique sans dessein, qu'ils paroisoient le fruit des méditations profondes des plus savans ordonnateurs de jardins. Ces vaches, ces brebis répandues ça et là ; ces chèvres qui gravissoient les rochers voisins ; ces musettes et ces fifres dont la mélodie champêtre faisoit doucement gémir leurs échos ; ce vent léger d'automne qui agitoit en tout sens les poiriers, les peupliers et les frênes ; ces jets de lumière dorée, dont ils laissoient alors éclairer les touffes d'aubépin qui les avoisinoient, et avec les ombrages épais desquels leur éclat contrastoit vivement ; ces bergères qui jouoient en gardant leurs troupeaux ; ces bois sombres de châtaigniers qui couvroient un des penchans de la montagne ; ces bleds déjà verdoyans qui animoient le penchant opposé : tout entraînoit le spectateur à croire qu'il étoit dans un des paysages vivans de Lorraine, tout dispoit son cœur à s'ouvrir au plus doux des sentimens (*).

(*) Ce verger a été nommé par un de nos compatriotes, célèbre par ses talens et ses malheurs (Barnave), *verger sentimental*⁴².

L'éloge du verger est exprimé en particulier par des références appartenant au domaine artistique. Dès le début, nous savons que le verger peut être qualifié de « pittoresque », mais la référence culturelle devient explicite dans la description, lorsque le narrateur met en évidence les différents éléments, artificiels et naturels qui constituent « l'ornement » de ce lieu, agencés d'une manière apparemment fortuite (« sans dessein »). Leur disposition crée un effet tellement réussi (« avec tant d'art ») qu'ils donnent l'impression d'un aménagement soigné de la nature mais capable de dissimuler l'artifice, au point que ce verger pourrait égaler les réalisations artistiques « des plus savans ordonnateurs de jardins ». Il pourrait même sembler une reproduction d'un tableau de Claude Lorraine, le peintre qui a inspiré la création des jardins paysagers à travers ses œuvres représentant des paysages champêtres et pastoraux. Mais si le caractère le plus saillant de ce décor est sa disposition « pittoresque » en tant que réalisation d'un canon esthétique, ce n'est pas seulement un lieu qui suscite un plaisir visuel, car il procure aussi une émotion intérieure : c'est un paysage qui dispose le « cœur à s'ouvrir au plus doux des sentimens ». L'importance de cette affirmation est soulignée par une note mentionnant un homme estimé et célèbre⁴³ qui a conféré à ce lieu le nom de « verger sentimental ».

Dans le roman *Alexis*, la description du jardin de la Maisonnnette apparaît comme un lieu circonscrit et délimité (« c'est un enclos ») mais tout à fait intégré au paysage environnant et à une nature sauvage :

⁴² *Ibid.*, t. II, p. 222-224.

⁴³ Antoine-Pierre-Joseph-Marie Barnave était un homme politique né à Grenoble en 1761. Il fut protagoniste de la Révolution et correspondant secret de Marie-Antoinette. Il fut guillotiné à Paris en 1793.

C'est un enclos d'environ un arpent & demi, les trois quarts sont plantés en pois, fèves, pommes de terre, avoine, &c. &c. & le reste est une prairie qui produit du foin pour le cheval. On y voit aussi quelques arbres fruitiers, & au bout du jardin, un peuplier très-élevé, qui paroît avoir été conservé à sa place, dans le temps où on a défriché le terrain, pour édifier la Maissonnette & ses dépendances. Au pied du peuplier, coule sur des cailloutages, un ruisseau limpide, qui prend sa source au loin dans la forêt, & qui va se perdre dans un précipice affreux, situé à deux lieues de là.

Ce ruisseau, qui traverse notre petit jardin, est arrêté dans sa course par une digue en coquillages, qu'il surmonte, & d'où il retombe en cascade dans un bassin creusé dans un roc, élevé près de la prairie par les mains de la Nature.

Un petit pont conduisant à un bosquet, ouvrage de Candor, invite le philosophe à s'y délasser le soir des fatigues de la journée : tout dans ce cite agreste & tranquille, inspire le calme, la méditation & le recueillement⁴⁴.

Le ruisseau est un élément de transition entre ce verger-potager créé et entretenu par l'homme et un milieu environnant qui représente la nature libre, non cultivée : il naît quelque part dans la forêt, « va se perdre dans un précipice affreux » et, après avoir traversé le jardin, termine sa course dans un bassin naturel. Le lieu unit l'utile et l'agréable : le verger, dans lequel propriétaire cultive des fruits et des légumes, côtoie un bosquet, donc un espace d'agrément, réservé à la méditation solitaire.

Le jardin potager visité par Laure, protagoniste du roman homonyme, est en revanche un lieu parfaitement délimité, soumis à un principe d'ordre symétrique et présentant une série d'éléments caractéristiques du jardin formel ou classique. Ici l'aspect utile et le côté agréable du jardin sont rendus par les soins que le propriétaire consacre à l'aménagement des arbres tout au cours de l'année et par les « affections » qu'il tire de cette activité :

Il ouvrit en même temps une porte vitrée & nous vîmes un grand jardin, où nous eûmes bien naturellement l'envie de nous aller promener ; c'étoit un jardin potager, **dont les allées étoient grandes & propres ; les carrés étoient bordés** de fraises, de violettes & de lavande ; le buis en étoit proscrit, & quoiqu'au milieu de l'automne, il y avoit encore de très-beaux légumes : une pêle plantée dans un des carrés à moitié labouré, annonçoit que l'ouvrage avoit été quitté depuis peu. [...]

Nous étions dans ce moment au bout d'une allée ; **une haye verte, assez élevée**, paroissoit nous empêcher d'aller plus loin, & **nous cachoit ce qu'il y avoit derrière** ; cependant, en poussant un piquet qui sembloit planté dans la terre, la haye, qui n'étoit qu'attachée à une palissade mobile, s'écarta, & nous laissa entrer dans un verger très-étendu & planté des plus beaux arbres. Les pommiers formoient des parasols immenses, les poiriers **s'élevoient en pyramides ; les alignemens** laissoient voir **des allées du plus beau gazon** ; quoique

⁴⁴ F.-G. Ducray-Duminil, *Alexis, ou La Maissonnette dans le bois*, cit., t. II, p. 4-5.

les arbres fussent presque dépouillés de leurs feuilles, l'ensemble formoit ce coup-d'œil champêtre qui annonce la paix, la tranquillité, auquel l'ame est toujours sensible.

Nous restâmes un moment en silence : je le rompis pour demander ce que c'étoit que des petites routes sablées, tracées au milieu du gazon, & qui aboutissoient chacune à un arbre sans paroître aller plus loin.

Mademoiselle, me dit notre solitaire, je vous avouerai que c'est ici où sont toutes mes affections ; c'est ici où je passe le temps le plus heureux de ma vie. Vous voyez là mes amis : ces beaux arbres se couvrent de si belles fleurs au printemps, ils répandent un parfum si délicieux, ils se chargent de si beaux fruits en automne que je leur ai toujours quelques obligations : en été leur ombrage me garantit de l'ardeur du soleil ; ils me font jouir d'une fraîcheur agréable. Oui, mademoiselle, je vous le répète, ce sont mes amis ; je les cultive & ils répondent à mes soins : voyez comme ils étendent leurs branches, comme ils les entrelacent, comme ils les rassemblent pour épaissir leur ombrage, & pour faire un aspect charmant. Des que les rigueurs & les frimats de l'hiver nous ont quittés, je passe presque ma vie avec eux.

Pendant que M. de Noirval me disoit cela, j'avois remarqué qu'aux pieds des plus beaux arbres (& ils l'étoient presque tous), il y avoit des espèces de bancs ; aux uns c'étoit de vieilles tiges d'arbres creusées en fauteuil ; aux autres c'étoit un tronc couché par terre, dont les branches formoient un dossier ; à d'autres c'étoit l'arbre lui-même, qui faisoit un siège commode par ses branches croisées ; quelques-uns avoient des bancs de gazon faits en canapé & couverts de mousse. A côté de chaque arbre & derrière les bancs, on voyoit une espèce de coffre peint en verd : il y avoit au haut de quelques tiges des espèces de volets qui paroissoient pouvoir se replier & s'étendre pour garantir de la pluie⁴⁵.

Le « coup d'œil champêtre » formé par les arbres confère à ce lieu savamment ordonné une apparence de naturalité mais la dernière partie de la description, où le narrateur explique de façon détaillée comment les branches et les troncs des peuvent servir de sièges commodes ou d'abris contre la pluie, met en évidence le côté artificiel d'un jardin potager créé par l'homme et entretenu autant pour le plaisir qu'il procure que pour son utilité.

Le verger visité par Bartellemi et Joséphine, protagonistes du roman homonyme, est lui aussi un lieu agréable destiné à la promenade mais la présentation du narrateur vise moins à le décrire qu'à mettre en évidence son aspect secret : l'accès au verger se fait par une porte, les arbres empêchent la lumière du soleil d'y pénétrer, enfin à l'extrémité du jardin se trouve un vallon qui apparaît comme un « asile du mystère » entouré par les arbres qui l'ombragent et les « bosquets couverts ». Tout dans ce lieu semble préserver l'intimité des amoureux :

La soirée était superbe, quoique le tems fut très-chaud, mais une allée bien couverte, offrait une promenade agréable. Joséphine témoigna la desir de prendre l'air, et Bartellemi s'empressa de lui offrir son bras.

Ils s'avancèrent jusqu'au bout de cette allée, qui était en face d'une porte qui communiquait avec un verger. Cette porte était ouverte, et ils voulurent visiter ce lieu qui était délicieux : les arbres étaient chargés de fruit, et

⁴⁵ S. de Constant de Rebecque, *op. cit.*, t. I, p. 127-130.

donnaient un couvert impénétrable aux rayons du soleil. Une herbe fine dont la fraîcheur était entretenue par un ruisseau qui le traversait, en sortant d'un vallon qui était à l'extrémité, tapissait la terre.

Ce vallon semblait être l'asile du mystère. Deux rochers couverts de Noisetiers et de Coudriers, l'ombrageaient des deux côtés, et l'on y avait pratiqué des bosquets couverts sous lesquels étaient des bancs de gazon pour se reposer⁴⁶.

1.4. Des lieux apparemment éloignés et différents : le jardin et la montagne

Bien que notre propos initial soit d'examiner les rapports complexes entre le jardin et les autres catégories de paysage analysées au cours de notre travail (avant de parvenir à l'étude des occurrences descriptives concernant la représentation des différentes typologies de jardin) il importe de relever la ressemblance qui existe entre deux lieux n'ayant aucune affinité apparente, le jardin et la montagne. Ce sont des paysages qui ont toujours été sous les yeux des hommes : d'un côté la montagne, vestige d'une nature primordiale et ancestrale, de l'autre le jardin, élément hybride entre l'art et la nature, plongeant ses racines dans la mythologie biblique et ayant pour modèle le paradis terrestre. Au cours du XVIII^e siècle, ces deux espaces commencent à être regardés d'une manière différente parce que l'attitude de l'homme face au paysage et son rapport avec la nature ont changé. L'art des jardins avec l'invention du jardin paysager et la « découverte » de la montagne ne sont que deux manifestations de la même évolution du goût.

Nous avons vu que le jardin anglais est pensé et projeté en continuité avec l'espace rural et qu'il tend non seulement à s'ouvrir sur la campagne environnante mais aussi à intégrer et à synthétiser les traits essentiels du paysage champêtre qui est le plus apprécié à l'époque. Mais si la campagne permet de jouir d'émotions paisibles suscitées par un cadre agreste et bucolique, le jardin est en mesure de procurer quelque chose de plus : « les collines parisiennes et les horizons de France offraient aux promeneurs l'aimable gaieté des pastorales désirées. Mais si le plaisir idyllique pouvait se satisfaire de ces campagnes, le cœur avide d'émotions demandait encore autre chose. Ce furent les jardins qui apportèrent à profusion les joies douces ou violentes du sentiment⁴⁷ ».

Au sein d'un décor commun et traditionnel comme la campagne, le nouveau jardin paysager prolonge l'espace champêtre mais représente en même temps un paysage « révolutionnaire » qui, comme la montagne, manifeste l'émergence d'une sensibilité nouvelle ouvrant la voie au romantisme. Pierre Le Tourneur⁴⁸ réunit sous une même étiquette certains types de paysage : « les

⁴⁶ M.-S. Boulard, *Bartlemy et Joséphine, ou Le Protecteur de l'innocence*, cit., t. II, p. 194-195.

⁴⁷ D. Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, cit., p. 237.

⁴⁸ Homme de lettre et traducteur devenu célèbre dans les années 1770 et 1780 pour ses traductions du théâtre de Shakespeare, des *Nuits* de Young et des poèmes d'Ossian. On lui reconnaît le mérite d'avoir contribué à trouver un équivalent français pour le mot anglais *romantic* : « au dernier quart du XVIII^e siècle, la France commence à se familiariser avec la notion de paysage romantique. Les grandes dates : 1776 et 1777. C'est alors que pour les premières fois notre terme reçoit les honneurs d'une imprimerie française, en tant que mot français : dans le discours préliminaire

tableaux de Salvator Rosa, quelques sites des Alpes, plusieurs jardins et campagnes de l'Angleterre ne sont point *Romanesques* ; mais on peut dire qu'ils sont plus que *pittoresques*, c'est-à-dire touchans et *Romantiques*⁴⁹ ». Il nous paraît important de mettre l'accent sur le rôle que le jardin paysager à joué dans la révolution esthétique qui a mené les hommes des lettres, les philosophes et les artistes du XVIII^e siècle à réagir contre les principes du néo-classicisme et à affirmer une nouvelle conception de la nature, élaborée en partie grâce à l'expérience bouleversante du paysage de montagne :

La mode des jardins anglais correspondait à une transformation profonde de l'idée de nature. L'idée avait d'abord prévalu d'un Dieu (ou d'une nature) géomètre [...]. Par conséquent, la beauté géométrique, clairement intelligible, pouvait être tenue pour une beauté naturelle [...]. Mais le moment vient où, à travers la réflexion philosophique et toute une série d'expériences esthétiques (parmi lesquels la découverte des jardins chinois) l'on se persuade que la variété, la sauvagerie, l'apparent désordre sont exigés par la nature même [...]. L'image qui tend alors à prévaloir est plus obscure, plus chargée de ferments irrationnels ; c'est une énergie qui triomphe non dans les figures de la géométrie, mais dans le caprice de l'invention organique⁵⁰.

Comme le fait le paysage de montagne, la conception esthétique et philosophique qui est à la base du jardin à l'anglaise élargit l'idée d'horizon et de perspective et rend compte d'un renversement dans le rapport entre l'homme et le paysage où nous reconnaissons l'un des fondements du romantisme : « le jardin se montre comme l'expression de l'évolution d'un paysage intérieur et le reflet d'une ontologie qui consacre l'hégémonie grandissante de la nature interne et intime. Il constitue une illustration du glissement épistémologique, éthique et esthétique par lequel le sentiment réaffirme le pouvoir de la nature aux dépens de la rationalité, faisant ainsi passer la nature de la position d'objet à celle de sujet de l'efficiencia humaine⁵¹ ». Lorsque le jardin paysager l'emporte sur le jardin régulier, c'est une autre révolution qui est en acte, un changement profond dont l'art des jardins n'est qu'une manifestation superficielle, et exprime le triomphe de la philosophie sensualiste. En effet, comme l'explique Jean-Louis Haquette, si le jardin régulier « était lié à la conception d'un monde ordonné par des règles fixes, qu'elles soient celles de la géométrie ou de la physique », le jardin paysager « est lié à la “dégéométrisation” du monde, et associé à la diffusion européenne de la philosophie sensualiste. L'influence de ces deux mouvements ne se

de la traduction de Shakespeare par Pierre Le Tourneur, et dans un ouvrage du marquis Louis-René de Girardin, *De la composition des paysages*. Dès son origine, le vocable est donc associé à la description de la nature » (François Jost, *op. cit.*, p. 210).

⁴⁹ Cité par Alexis François, « Où en est “romantique” ? », *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, Paris, Champion, 1930, p. 324.

⁵⁰ J. Starobinski, *L'Invention de la liberté, 1700-1789*, cit., p. 14

⁵¹ P. Chézaud, *op. cit.*, p. 130.

limite pas à la sphère du jardin, mais permet le développement d'une perception nouvelle des paysages, dont nous sommes en grande partie tributaires⁵² ».

L'aspect sauvage des montagnes est l'expression et le modèle d'une nature authentique que le jardin aspire à réaliser, au sens où l'on essaie de transposer dans son arrangement une imitation de la nature grandiose des montagnes et d'évoquer la toute-puissance et l'infini de la création divine. Cette reproduction de la nature sauvage et chaotique s'accomplit au prix d'une limitation inévitable car « transposer la sauvagerie dans le jardin exige la maîtrise de certains artifices et, surtout, l'invention d'un alphabet et d'une syntaxe appropriés à l'échelle de la transposition » : « on se trompe deux fois quand on pense que le jardin anglais n'est qu'un retour à la nature. Il faut plus d'art pour "imiter" celle-ci *intensivement*, que pour tracer au cordeau parterres et pelouses, ou rectifier des perspectives. Imiter la nature, la *représenter*, comme dit Shaftesbury, c'est aménager des "mondes à l'intérieur des mondes". L'art prend le relais d'une force de croissance qui le précède, mais aussi le rattrape et le menace toujours. C'est dans cette manifestation réciproque, dans cette compénétration de l'art et de la nature que le jardin trouve sa force d'expression⁵³ ». Le jardin paysager apparaît comme une sorte de « mensonge », de construction artificielle qui donne l'illusion passagère de pouvoir pénétrer dans une nature libre et sauvage : c'est un stratagème habilement projeté afin de pouvoir jouir d'une nature dont les manifestations les plus authentiques ne se trouvent qu'au sein des montagnes. Le beau désordre que l'on essaie de reproduire dans les jardins « s'inscrit dans des plans aux tracés savants qui révèlent les effets recherchés par la nouvelle sensibilité. La nature est réordonnée, le naturel est fabriqué selon les règles du "sauvage"⁵⁴ ».

Le jardin paysager, se proposant comme la réalisation de l'esthétique du pittoresque, fondée sur la variété, l'irrégularité et les jeux des contrastes, se trouve au croisement de deux paysages (la montagne et la campagne) et de deux différentes conceptions de la beauté, d'un côté le sublime, de l'autre la beauté traditionnellement conçue, représentée par les anciens modèles de jardins :

La bellezza che ispira l'osservatore nel giardino classico-antico è una bellezza ideale, una bellezza composta da ordine, eleganza, simmetria : in questo mondo tutto porta il segno dell'intelligenza ordinatrice. È un'idea antica che si fa idea rinascimentale e che si ritraduce nel classicismo di Poussin. C'è un innalzamento poetico della natura all'idea. Diversa concezione è quella del giardino all'inglese. Anche la bellezza che ha sede nel gusto del pittoresco e del sublime può essere considerata, per tanti versi, ideale; tuttavia, differente è l'origine e la struttura⁵⁵.

⁵² J.-L. Haquette, « Espaces sensibles : réflexions sur les paysages dans les romans au XVIII^e siècle », dans *Espaces, objets du roman au XVIII^e siècle. Hommage à Henri Lafon*, cit., p. 93.

⁵³ Jean-Paul Larthomas, « Le jardin selon Shaftesbury : une origine possible du romantisme », *Histoires de jardins. Lieux et imaginaire*, cit.

⁵⁴ *Jardins en France, 1760 – 1820. Pays d'illusion, terre d'expériences*, cit., p. 27.

⁵⁵ R. Milani, *Il pittoresco : l'evoluzione del gusto tra classicismo e romantico*, Bari, Laterza, 1996, p. 84.

Une origine et une structure que nous essaierons d'expliquer. Comme l'affirme Uvedale Price⁵⁶ dans son traité sur le pittoresque, « picturesqueness appears to hold a station between beauty and sublimity : and on that account, perhaps, is more frequently, and more happily blended with them both, than they are with each other⁵⁷ ». Pour synthétiser, nous rapportons une réflexion de Raffaele Milani :

Un problema centrale del pittoresco è rappresentato dal piacere provato per la natura selvaggia a detrimento dell'immagine della campagna coltivata. [...] Nelle opere di natura c'è sempre una certa rozzezza. Essa (natura) non ci dona mai una gemma levigata. L'amatore, per questa via, non vede in realtà la natura come è, ma la natura come avrebbe potuto essere. Nell'immagine di montagne, laghi, cascate ci sono "deformità" che l'occhio esperto vorrebbe cercare di correggere esteticamente. In questo incontro tra l'occhio e l'immagine, in questo adattamento del paesaggio all'ideale dell'arte consiste il compito del pittoresco⁵⁸.

Une tâche qui est aussi celle du nouveau jardin paysager. La structure ternaire de notre travail reflète les incertitudes d'une période entre deux siècles qui oscille entre l'appréciation de paysages traditionnels et la découverte de nouvelles beautés naturelles. Le jardin est l'emblème de cette époque et la synthèse de tout ce qui peut susciter de l'intérêt dans le paysage car il représente un compromis entre les pôles opposés de la campagne et de la montagne et l'union de la nature sauvage et de la nature cultivée.

2. Un paysage ambivalent : souvent objet de discours, rarement objet descriptif

2.1. Un foisonnement de textes sur le jardin

Avant d'analyser les textes qui mettent en scène le décor du jardin, il faut partir d'une constatation : les romans de notre corpus n'offrent qu'un nombre restreint de représentations du jardin, en particulier du nouveau type à l'anglaise, le plus souvent très brièvement décrit. Nous nous proposons de chercher les causes de ce défaut et de la rareté des descriptions qui font du jardin, et surtout du jardin paysager, non un espace topique (bien qu'il s'agisse d'un décor assez commun dans la tradition littéraire, comme nous le verrons) mais « un espace par défaut du roman⁵⁹ » qui

⁵⁶ Uvedale Price était un riche propriétaire terrien anglais, architecte de paysage et promoteur du mouvement pittoresque avec William Gilpin et Richard Payne Knight. Il est connu pour un traité publié en 1794 intitulé *Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and the Beautiful*.

⁵⁷ Cité dans *Jardins en France, 1760 – 1820. Pays d'illusion, terre d'expériences*, cit., p. 2.

⁵⁸ R. Milani, *op. cit.*

⁵⁹ S. Le Ménahèze, « Le jardin pittoresque entre débauche et édification », dans Nathalie Ferrand (éd.), *Locus in fabula. La topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime*, Actes du XV^e colloque international de la Société

« ne donne lieu [...], après 1760, qu'à des images assez floues et fugitives, où l'essentiel est dans quelques traits, les quelques affirmations esthétiques qui permettent de classer le jardin dans le goût "anglais", de le situer dans la polémique à la mode⁶⁰ ».

Le petit nombre des apparitions du jardin sous forme de description romanesque contraste avec la multiplication de textes relatifs à l'art des jardins qui ressortissent aux genres les plus disparates, dont certains sont plus proprement littéraires (comme les poèmes descriptifs ou les mémoires) et d'autres de nature idéologique, théorique ou prescriptive. Le jardin est donc un thème intergénérique qui peut engendrer des discours différenciés, en particulier des « descriptions de jardins ayant réellement existé, faites d'après des plans ou des documents graphiques, descriptions de jardins-modèles tirées d'ouvrages visant à guider la pratique des jardiniers-paysagistes, notions sur les jardins venant d'ouvrages de réflexion, et enfin descriptions de jardins tirées de romans⁶¹ ». Cette dernière catégorie ne constitue qu'une petite partie d'une production écrite abondante et hétérogène : en effet, on estime que l'apparition de la mode des jardins à l'anglaise en France dans les années 1760-1770 s'accompagne « de la publication, jusque vers 1810, d'un très grand nombre d'ouvrages relatifs à cet art. Sont répertoriés pour cette période près de 150 titres d'ouvrages portant en partie ou en totalité sur ce sujet⁶² ». Le nouveau goût des jardins n'est pas produit par la littérature mais c'est la littérature, influencée par l'art des jardins, qui développe un nouvel intérêt pour la nature : « la visione del mondo che si ritrova dopo la metà del secolo fra i romanzieri, i filosofi e i poeti si è formata sotto l'influenza dei giardini. Lontano dal dire che questi ultimi debbano tutto agli scrittori, bisogna invece riconoscere che la letteratura ha frequentato la scuola dei "giardinieri"⁶³ ».

Les premières protestations contre l'art classique et les jardins réguliers procèdent des œuvres d'hommes de lettres anglais, traduites en français déjà dans les premières décennies du XVIII^e siècle, comme le *Spectator* d'Addison, dont on peut lire la traduction française dès 1720, ou l'*Épître à Burlington*⁶⁴ d'Alexander Pope qui, en 1713, avait publié aussi un essai intitulé *On Gardens* sur le périodique *The Guardian*, où il manifestait son opposition aux pratiques jardinières anglaises de son époque, trop marquées par l'influence des parcs géométriques de Le Nôtre. Du côté français, « dans le pays du goût "ancien", la transition semble d'emblée plus difficile et plus

d'Analyse de la Topique Romanesque, tenu à l'École Normale Supérieure de Paris du 26 au 29 novembre 2001, Louvain, Paris, Peeters, 2004, p. 487.

⁶⁰ H. Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, cit., p. 357.

⁶¹ *Ibid.*, p. 351.

⁶² S. Le Ménahèze, « L'écriture des jardins au tournant des Lumières. Le savant désordre d'un corpus », *Babel, littératures plurielles*, n° 3, 1999, URL : <http://babel.revues.org/2399>.

⁶³ P. Grimal, *L'arte dei giardini. Una breve storia* [1954], Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2014, p. 76.

⁶⁴ Dans cette épître de 1731 et traduite en français en 1742 Pope s'érige en théoricien du nouveau modèle de jardin anglais qui doit se fonder sur des principes de variété et asymétrie.

lente. Certes, en Angleterre aussi les jardins étaient réguliers avant qu'on ne les redessine, mais le classicisme ne représentait pas la même chose qu'en France. [...] La première moitié du siècle se passa sans que la suprématie des jardins réguliers soit contestée autrement qu'en paroles⁶⁵ ». C'est Dufresny qui fut l'un des premiers à s'aligner sur les idées des Anglais dans l'*Avertissement* de ses *Œuvres* en 1731. Le parc de Stowe, exemple significatif de jardin à l'anglaise, est mentionné par la *Description des plus belles maisons de campagne d'Angleterre, en anglais et en français* publiée par le *Mercur* en 1750.

Pourtant, « ces protestations isolées ne menacent que timidement encore l'art classique. L'impulsion décisive vint sans doute du progrès des esprits et du souvenir des jardins de Kent que les voyageurs comme l'abbé Leblanc rapportaient d'Angleterre⁶⁶ ». Comme dans le cas du paysage de montagne décrit par les voyageurs avant de devenir un décor de romans, « ce sont les livres de voyages qui font connaître les beautés des jardins anglais au public français », surtout à « ceux qui n'ont pas l'occasion de les admirer sur place⁶⁷ ». Des descriptions importantes pour la connaissance des jardins anglais en France se trouvent dans les *Lettres sur l'Angleterre* de l'abbé Leblanc publiées en 1745, dans le *Le Voyageur françois, ou La Connaissance de l'ancien et le Nouveau Monde*, récit de voyage publié en 1765 par l'abbé Joseph de La Porte qui avait visité les jardins de Kent, ou, la même année, dans les récits du baron d'Holbach qui revenait d'Angleterre en faisant l'éloge des fabriques qui ornaient les jardins irréguliers. De même, l'exemple des jardins chinois, qui a aussi contribué à l'élaboration de l'esthétique des jardins paysagers, se répand grâce à la lettre de 1743 d'un voyageur, le frère jésuite Denis Attiret qui travaillait comme peintre au service de l'empereur de la Chine et a pu décrire ses jardins.

Le jardin est avant tout l'objet des traités de jardinage, comme la montagne avait d'abord été étudiée dans les traités scientifiques: des descriptions de jardins réels on passe à l'élaboration d'une abondante littérature théorique et prescriptive qui dicte les règles du nouvel art paysager et qui se concentre principalement entre les années 1760 et les années 1780. On ne se limite pas à traduire en français les ouvrages anglais⁶⁸ car la France produit ses propres écrits dans ce domaine : l'*Essai sur les jardins* de Watelet (1774), *Sur la formation des jardins* de Duchesne (1775), la *Théorie des jardins* de Morel (1776) et, en 1777, *De la composition des paysages* du marquis de Girardin, qui avait réalisé le parc d'Ermenonville dans les années 1760⁶⁹.

⁶⁵ M. Baridon, « Jardins et paysage. Existe-t-il un style anglais ? », *Dix-Huitième siècle*, n° 18, 1986, p. 429.

⁶⁶ D. Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, cit., p. 226.

⁶⁷ W. Munster, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁸ La version française de *L'Art de former les jardins modernes, ou L'Art des jardins anglois* de Whately est éditée en 1771 ; entre 1779 et 1785 on publie en français la *Théorie de l'art des jardins* de Hirschfeld ; enfin la traduction de l'*Essai sur les Jardins* d'Horace Walpole est datée 1783.

⁶⁹ Claude-Henri Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris, Prault, 1774 ; Antoine-Nicolas Duchesne, *Sur la formation des jardins*, Paris, Dorez, 1775 ; Jen-Marie Morel, *Théorie des jardins*, Paris, Pisot, 1776 ; René-Louis de Girardin, *De la*

À partir des années 1780, avec la création des principaux parcs paysagers de la région parisienne, des guides touristiques *ante litteram* présentent de longues descriptions afin de susciter la curiosité des voyageurs et les inciter à visiter les nouveaux jardins. On voit donc comment « les théories tournent à la recette : plans et fabriques, vues de jardins célèbres vont se succéder et tout amateur les consulte, s'en inspire, les copie⁷⁰ ». À côté des nombreuses sources imprimées il faut également considérer la prolifération des sources dessinées qui inspirent les créateurs des jardins : non seulement les dessins, les vues et les gravures d'artistes célèbres du XVIII^e siècle comme Piranèse, Fragonard ou Hubert Robert et de maîtres incontestés du passé comme Salvator Rosa, Nicolas Poussin et notamment Claude Lorrain, mais aussi des sortes de catalogues dans le style encyclopédique, à savoir des « recueils de planches où le texte est réduit et au sein desquels des illustrations [...] proposent des plans de jardins ou des modèles de fabriques à y installer⁷¹ ».

Ce bref excursus sur le discours à plusieurs voix qui se forme autour de la question de l'art des jardins et surtout sur l'importance des sources figuratives nous conduit à réfléchir sur le lien étroit qui s'établit entre la peinture et cet art d'aménagement du paysage. Il nous aidera à comprendre pourquoi le jardin, objet d'un si grand nombre de représentations et de textes, s'adapte avec difficulté au contexte de la description romanesque.

2.2. *L'influence de la peinture sur le jardin paysager*

L'invention du jardin paysager s'est faite à l'aide de catégories esthétiques et grâce à l'intermédiaire des œuvres d'art. Ce phénomène qu'Alain Roger appelle *artialisation* ne s'impose dans la culture occidentale qu'au XVIII^e siècle, car « il faudra, en effet, attendre la codification de l'esthétique pittoresque pour que cette vision en référence à l'art commence à peser d'un poids important⁷² ». Vers la fin du XVIII^e siècle, le mot « pittoresque » se réfère encore à l'activité picturale et à ses ressources mais au cours du siècle suivant il qualifie tout ce qui, dans la nature, présente un aspect irrégulier, singulier, varié et original et finit par désigner un idéal esthétique et un critère d'évaluation du paysage coïncidant avec les mêmes principes que l'on adopterait pour juger un tableau (la composition, l'harmonie entre les différentes parties et les effets de lumière par exemple) : « au XVIII^e siècle, le prestige de la peinture est tel qu'on finit par transposer ses principes à d'autres domaines d'expression artistique et d'abord à l'art des jardins. C'est ainsi que le

composition des paysages sur le terrain ou des moyens d'embellir la nature près des habitations en y joignant l'agréable à l'utile, Genève, Paris, Delaguerre, 1777.

⁷⁰ *Jardins en France, 1760 – 1820. Pays d'illusion, terre d'expériences*, cit., p. 39.

⁷¹ Le Ménahèze-Lefay, « L'écriture des jardins au tournant des Lumières. Le savant désordre d'un corpus », cit.

⁷² S. Briffaud, *op. cit.*, p. 49.

terme de “pittoresque” va sortir du langage des peintres pour étendre son règne aux traités des jardiniers paysagistes⁷³ ».

Le mouvement pittoresque s’exprime concrètement dans l’invention du *landscape gardening*, conçu à l’imitation et sous l’influence de l’art italien, car les promoteurs et les créateurs des nouveaux jardins anglais désirent retrouver dans la nature des spectacles qui leur rappellent la beauté de certains œuvres d’art, la beauté « pittoresque » qu’ils découvrent « dans la rudesse sauvage des paysages de Salvator Rosa, dans les perspectives radieuses de Claude Lorrain, dans les gravures visionnaires de Piranèse et aussi dans les architectures baroques du Bernin et de Borromini⁷⁴ ». Le XVIII^e siècle est l’époque du Grand Tour qui amène les grands propriétaires et les aristocrates anglais à voyager en Europe, notamment en Italie, où ils sont fascinés par la campagne romaine disséminée de vestiges de l’antiquité. Ils accumulent des objets de grande valeur historique et achètent des œuvres de Nicolas Poussin, Claude Lorrain et Salvator Rosa. Les impressions de voyage et les souvenirs des paysages et des œuvres d’art admirés en Italie alimentent un plaisir esthétique qui entraîne ces voyageurs « pittoresques » à regarder le paysage d’une manière différente, selon un processus d’*artialisation* :

Per il viaggiatore pittoresco la natura era oggetto di culto, egli la vedeva attraverso i filtri dell’arte. I modelli di visione erano dettati da Lorrain per le vedute serene e solari e da Rosa per le vedute selvagge [...]. L’amatore pittoresco, educato alla pittura e al viaggio, possedeva un apparato di visione, composizione di punti di vista (luci, panorami, scene, ecc.) che metteva in gioco all’atto della percezione diretta. Egli in realtà non voleva scoprire la natura come era ma come avrebbe potuto essere⁷⁵.

L’une des conséquences de ces expériences de voyage réside dans le bouleversement de l’aménagement des jardins, agencés selon les perspectives pittoresques observées dans la réalité italienne et dans les tableaux : « i confronti tra paesaggio inglese e quello di altri paesi, soprattutto italiano, anche se non dobbiamo dimenticare i vari richiami all’Oriente (India e Cina), suggeriscono delle modificazioni nell’allestimento dei giardini e nel rapporto tra i giardini e la campagna circostante, in un gioco di richiami, prestiti, traduzioni, adattamenti, associazioni. Questo patrimonio di immagini, tra i paesaggi visti direttamente e quelli contemplati nei dipinti, spinge alla costruzione di nuovi giardini⁷⁶ ». Imprégnés du goût italien et inspirés par les tableaux, les dessinateurs commencent à remplir les parcs des « fabriques » les plus disparates (architectures palladiennes mais aussi statues et temples antiques et pagodes), à imiter les peintres en faisant

⁷³ W. Munster, *op.cit.*, p. 45-46.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁵ R. Milani, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 12-13.

« alterner les vastes perspectives avec les tableaux de chevalet, marier les couleurs des verdure sombres et des verdure claires, varier les feuillages rougeâtres avec ceux qui s'argentent, unir harmonieusement les bouleaux blancs aux sapins noirs⁷⁷ » et à reproduire dans les jardins des effets précis : « les zones de lumière, d'ombre et d'eau, comme sur les toiles ; les bâtiments et les bosquets qui fournissent des lignes verticales et font ressortir certains éléments, les panoramas encadrés par des premiers plans d'arbres sombres, comme dans Claude le Lorrain et Nicolas Poussin⁷⁸ ». Le premier grand architecte paysager, William Kent, avait séjourné à Rome au début de sa carrière de peintre et « pour lui, réaliser un jardin revenait à créer un paysage en jouant, comme en peinture, sur la succession des différents plans, ainsi que sur les contrastes de couleur et de lumière⁷⁹ ». Le jardin est donc conçu comme un ensemble de tableaux vivants et grandeur nature qui se succèdent, offrant au spectateur des perspectives toujours changeantes et renversant le rapport entre le sujet et la peinture, car « il ne s'agit plus de la reproduction de la nature par un tableau. Le tableau est projeté dans la nature⁸⁰ ».

Parmi les peintres que nous avons cités, Claude Gellée, dit le Lorrain, mérite une mention à part car il a une très grande influence sur le nouveau goût pour le paysage qui se manifeste d'abord en Angleterre au début du XVIII^e siècle et sur le nouveau modèle de jardin : « Claude a appris à voir le paysage d'une certaine façon et établi un canon esthétique qui domina la création picturale pendant plus d'un siècle et influença aussi les autres arts⁸¹ ». C'est lui qui symbolise l'idéal pictural se substituant à l'idéal architectural dans l'aménagement des jardins paysagers. Mais le Lorrain n'est pas seulement un modèle pour sa technique picturale et pour ses tentatives de reproduire sur la toile des effets de lumière changeants : ses paysages sont également appréciés par leur contenu culturel, au sens où ils sont censés reproduire l'imaginaire pastoral antique et qu'ils sont vus comme des illustrations du monde naturel évoqué par la poésie de Virgile et d'Horace. Les jardiniers-paysagistes essaient donc de transposer dans la réalité un paysage antique et arcadien selon l'image proposée par la peinture de Claude Lorrain.

Si la peinture prend le pas sur l'architecture dans l'art des jardins, elle ne représente pas un modèle exclusif car les théoriciens affirment que le jardinier doit être peintre et poète à la fois et que ses créations doivent frapper l'œil tout en étant capables de parler à l'âme de l'observateur : « par rapport à la nature ordinaire – la prose, le jardin doit être un poème héroïque. Les jardiniers doivent

⁷⁷ W. Munster, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁸ R. Williams, « Plaisantes perspectives (invention du paysage et abolition du paysan) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 17, n° 1, novembre 1977, p. 33.

⁷⁹ O. de Bruyn, « Les promoteurs du jardin paysager “à l'anglaise” au XVIII^e siècle et les jardins gréco-romains...en quête de légitimité et de modèles ? », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. LXXIX, n° 1, 2001, p. 137.

⁸⁰ *Jardins en France, 1760 – 1820. Pays d'illusion, terre d'expériences*, cit., p. 10.

⁸¹ J. L. Haquette, *Les Paysages de la fiction : création romanesque et arts du paysage au tournant du Siècle des Lumières*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, p. 144.

être des poètes dont l'imagination va au-delà du vrai⁸² ». Dans la composition des jardins paysagers nous assistons au renouvellement du principe de l'*ut pictura poesis* qui « attraverso la dissoluzione del classicismo, si riorganizza attorno alla revisione dell'idea di imitazione. Gli artisti e gli amatori dell'arte e del paesaggio cercano nella natura scene adatte al pittore come al poeta⁸³ ». Cela implique une union du pittoresque et du poétique car « la poesia, aspirando a un descrittivismo visivo, si fonde con la pittura là dove essa mira a ritrarre il paesaggio e la realtà secondo una sensibilità inusitata⁸⁴ ».

Dans le célèbre poème en quatre chants *Les Jardins* – chef-d'œuvre de la poésie descriptive dont l'ambition était de transposer dans la langue française la tradition des *Géorgiques* et des *Bucoliques* virgiliennes – Jacques Delille accorde sa préférence au jardin pittoresque et dans la préface il oppose son œuvre à celle du Père Rapin⁸⁵ qui avait traité le même sujet dans un poème de 1665. La distinction qu'il fait est significative car elle révèle l'imbrication de peinture et poésie dans la conception des nouveaux jardins paysagers. Il affirme que le Père Rapin « n'a traité que la partie mécanique de l'art des jardins : il a entièrement oublié la partie la plus essentielle, celle qui cherche dans nos sensations, dans nos sentiments, la source des plaisirs que nous causent les scènes champêtres et les beautés de la nature perfectionnées par l'art. En un mot, ses jardins sont ceux de l'architecte ; les autres sont ceux du philosophe, du peintre et du poète⁸⁶ ». Delille recommande ensuite aux dessinateurs des jardins de prendre la peinture pour modèle de composition :

Pour embellir les champs simples dans leurs attraits,
Gardez-vous d'insulter la nature à grands frais.
Ce noble emploi demande un artiste qui pense,
Prodigue de génie, et non pas de dépense.
Moins pompeux qu'élégant, moins décoré que beau,
Un jardin, à mes yeux, est un vaste tableau.
Soyez peintre. Les champs, leurs nuances sans nombre,
Les jets de la lumière et les masses de l'ombre,
Les heures, les saisons variant tout à tour
Le cercle de l'année et le cercle du jour,
Et des prés émaillés les riches broderies,
Et des riants coteaux les vertes draperies,
Les arbres, les rochers, et les eaux, et les fleurs,

⁸² *Jardins en France, 1760 – 1820. Pays d'illusion, terre d'expériences*, cit., p. 13.

⁸³ R. Milani, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁴ *Ibid.*, « Premessa », p. X.

⁸⁵ René Rapin (1621-1687) est l'auteur d'un poème en latin en quatre chants intitulé *Hortorum libri IV. Cum disputatione de cultura hortensi*, publié à Paris en 1665.

⁸⁶ J. Delille, *Les Jardins, ou L'Art d'embellir les paysages* [1782], Paris, Chapsal éditeur, 1843, « Préface », p. VI-VII.

Ce sont là vos pinceaux, vos toiles, vos couleurs :
La nature est à vous ; et votre main féconde
Dispose, pour créer, des éléments du monde⁸⁷.

Quelques années avant le poème de Delille, le marquis de Girardin avait fondé sa conception des jardins sur l'idée que le promeneur doit pouvoir jouir d'une expérience perceptive multiple, lui permettant de saisir le pittoresque par les yeux et la poésie de la nature par son âme et son esprit. Ses conseils pour la composition des jardins synthétisent les principes qui sont à la base du jardin paysager :

La Peinture & la Poésie, ont pour objet de présenter les plus beaux effets de la nature ; l'art de la bien disposer, de l'embellir, ou de la bien choisir, ayant le même but, doit par conséquent employer les mêmes moyens. Or, c'est uniquement dans l'*effet pittoresque* qu'on doit chercher la manière de disposer avec avantage, tous les objets qui sont destinés à plaire aux yeux ; car l'*effet pittoresque* consiste précisément dans le choix des formes les plus agréables, dans l'élégance des contours, dans la dégradation de la perspective ; il consiste à donner, par un contraste bien ménagé d'ombre & de lumière, de la saillie, du relief à tous les objets, & à y répandre les charmes de la variété, en les faisant voir sous plusieurs jours, sous plusieurs faces & sous plusieurs formes ; comme aussi dans la belle harmonie des couleurs, & sur-tout dans cette heureuse négligence, qui est le caractère distinctif de la nature & des graces. Ce n'est donc ni en Architecte, ni en Jardinier, c'est en Poète & en Peintre, qu'il faut composer des paysages, afin d'intéresser tout à la fois, l'œil & l'esprit⁸⁸.

L'inspiration picturale du nouveau jardin paysager pourrait expliquer en partie la difficulté de le décrire dans les romans car il s'agit pour les écrivains de traduire par les mots une image concrète qui a été conçue et réalisée à partir de la transposition d'un ou de plusieurs tableaux. Le jardin paysager est fortement lié à des valeurs visuelles et on comprend qu'il entraîne plus facilement une représentation picturale que littéraire. Comme il est pensé comme un tableau, sa représentation verbale pourrait être plus proche d'une *ekphrasis*, dans le sens primaire de « description d'une œuvre d'art », que de la description d'un paysage réel. Il faut ajouter que la sinuosité et l'irrégularité qui caractérisent le jardin à l'anglaise procèdent du refus de la structure « architecturale » du jardin français qui a son équivalent dans la rigidité et dans la rigueur formelle de la prose classique. La description romanesque du jardin paysager pose donc un problème qui met en question la capacité des écrivains français de la fin du XVIII^e siècle de décrire ce nouveau type de paysage : « peut-on se servir d'un langage stéréotypé, conventionnel, quand l'image du jardin – et même du paysage – vient d'être complètement renouvelée, et que la parole se trouve en

⁸⁷ *Ibid.*, Premier Chant, p. 4-5.

⁸⁸ R.-L. de Girardin, *op. cit.*, chapitre I, p. 7-8.

compétition avec la peinture ? [...] Par ailleurs, le moule de la description traditionnelle se révèle insuffisant et incapable de saisir le mouvement de l'esthétique pittoresque – qui recherche l'errance, la rupture, le déplacement du point de vue⁸⁹ ». Henri Lafon parle d'une inadéquation « entre la forme dominante de la description qui privilégie la vue d'ensemble, la maîtrise et la rationalisation de l'espace, et l'esthétique nouvelle des jardins qui recherche l'errance, la divagation, les ruptures » et se demande si l'on peut « décrire un jardin "anglais" sans briser le moule de la description classique⁹⁰ ». La non-linéarité des formes du jardin implique donc la non-linéarité du discours descriptif et demande la mise en place d'un nouveau style d'écriture qui puisse reproduire avec les mots les sinuosités de la libre nature.

2.3. *Un objet polémique*

La contradiction principale qui caractérise la présence du jardin dans les romans de la fin du XVIII^e siècle réside dans le contraste entre la rareté du développement descriptif de ce motif et sa fréquence dans une grande quantité de textes hors roman. C'est donc un lieu peu décrit sur le plan romanesque mais qui alimente de nombreuses discussions théoriques et esthétiques et notamment une querelle entre les partisans des jardins à la française et les promoteurs du jardin à l'anglaise. Les romans reproduisent les débats contemporains qui opposent les deux modèles : le jardin devient ainsi un lieu visité et un objet de discours polémique à l'intérieur même des œuvres romanesques où la querelle est transposée et constitue un argument de discussions entre les personnages ou le sujet d'une réflexion de la part du narrateur. Selon Henri Lafon, le jardin est un « objet-thèse » comme la campagne, c'est-à-dire un espace qui devient le sujet d'un entretien et fait raisonner ; en particulier « tout jardin de roman est quelque peu "polémique" en tant qu'il est l'objet d'une appréciation entraînant facilement le débat⁹¹ ».

Les exemples que nous allons donner illustrent les commentaires faits par les personnages et par les narrateurs des romans sur l'art des jardins : d'une part la critique de l'artifice et de la distribution symétrique qui caractérise l'ordonnance des jardins à la française et, d'autre part, l'éloge des jardins où l'on a aménagé la nature tout en la respectant et en dissimulant la technique afin de donner l'impression d'un développement naturel. Ces thèmes ne sont pas toujours amplement développés et ne sont pas nécessairement intégrés à des passages descriptifs : ils se réduisent le plus souvent à quelques phrases qui servent aux auteurs des romans pour exprimer leur jugement et pour manifester une opinion généralement assez unanime sur le rapport entre l'art et la

⁸⁹ V. Vestroni, « *Du jardin de la vue au jardin de la voix. Transformations d'un topos dans le roman du XVIII^e siècle. Le jardin formel et le jardin pittoresque dans la littérature française au siècle des Lumières* », *Ricerche Dottorali in Francesistica*, *Publifarum*, n° 19, publié le 20/05/2013, URL : http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=27.

⁹⁰ H. Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, cit., p. 359.

⁹¹ *Ibid.*, p. 351.

nature dans l'aménagement des jardins. Par exemple, dans la présentation initiale du lieu où se déroule l'histoire qu'il va raconter, le narrateur de *L'Île de Wight* donne une image élogieuse de cette île qui « offre dans un espace resserré un grand nombre de jardins où l'art, en se cachant, déploie sous mille aspects divers les magiques attraits de la nature⁹² ». La protagoniste d'un roman de Madame Castéra se promène dans un petit domaine et observe comment on a réussi à se servir de l'art pour exalter les attraits de la nature et l'effet émotif qu'ils produisent tout en dissimulant la présence de l'intervention humaine :

Après le dîner, voulant amuser sa jeune compagne, elle lui proposa de lui faire voir son petit domaine. Cette promenade fut très-agréable pour Narcisse. Elle admirait l'art avec lequel on avait distribué le terrain ; quoique dans un espace assez borné, l'utile et l'agréable se trouvaient réunis, et à chaque pas ce lieu offrait l'image de la retraite d'un sage, embellie par le goût ; l'art n'y cachait pas la nature, mais il la rendait plus touchante⁹³.

Le roman de Claude-Joseph Dorat est introduit par une préface où l'auteur exprime ouvertement ses idées esthétiques, en comparant l'écriture du roman épistolaire à l'irrégularité du jardin paysager, contraire à la symétrie des jardins formels « à la française » :

Je ne me suis point astreint à faire suivre les réponses. J'ai craint l'ordre fastidieux de cette marche. Je n'aime pas les livres trop méthodiques, que les jardins trop alignés⁹⁴.

Dans ce roman, Madame de Senanges invite le Chevalier de Versenay à la rejoindre pour dîner ensemble dans un bosquet d'où sont exclus tout luxe et tout ornement. Ce bref passage montre que pour l'auteur « nature is an essential part of love, and all his emotional passages are enacted in surroundings which harmonise with the sentiments expressed⁹⁵ » :

J'ai une idée, un projet qui m'enchant. Nous souperons dans le joli bosquet qui est sous mes fenêtres, nous aurons le plus beau clair de lune du monde ; sa lumière est faite pour l'amour. Point de riches tapis, point de lambris dorés ; des gazons bien frais, des palissades de chèvrefeuille & de jasmin, des arbres bien verts, voilà le lieu où vous serez attendu. Nous n'y regretterons pas l'art ; & nous jouirons à la ville, de la simplicité des campagnes⁹⁶.

⁹² C. A. Walckenaer, *L'Île de Wight, ou Charles et Angelina*, Paris, Denné, 1798, t. I, p. 1-2.

⁹³ D. Castéra, *op. cit.*, t. I, p. 27.

⁹⁴ C.-J. Dorat, *Les op.cit.*, p. 14.

⁹⁵ F. C. Green, *French Novelists, Manners and Ideas, from the Renaissance to the Revolution*, [1929], New York, Ungar, 1964, p. 209.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 169.

Malvina, protagoniste du roman homonyme de Sophie Cottin, visite la serre construite au-dessus de l'appartement de sa cousine mais les critiques que ce lieu suscite auprès d'elle rappellent les critiques des artifices employés dans les jardins :

Elle avoit fait construire au-dessus une petite serre chaude où elle cultivoit, en toutes saisons, les arbrisseaux odorans que des climats plus doux ne voient naître que l'été. Par une ouverture ménagée avec art, la rose, l'oranger et l'héliotrope exhaloient leurs parfums aromatiques dans son boudoir. Cette petite pièce, peinte à fresque sur le mur, représentoit un bocage de verdure entremêlé de touffes de fleurs, si bien imitées, que chacun, trompé par leurs couleurs et séduit par l'odorat, se croyoit au milieu des champs ; quelques glaces, dont les bordures étoient cachées par des feuillages découpés, égayoient encore ce séjour et dans le fond une ottomane placée dans une alcôve, et cachée par un rideau de crêpe, présentoit l'asile de la volupté.

Quoique Malvina eût été accoutumée à l'opulence dans sa patrie, et chez milady Sheridan, jamais néanmoins l'image d'un luxe aussi recherché n'avoit frappé ses regards ; il lui eût paru inconvenable à Paris et à Londres, qu'étoit-il donc dans le nord de l'Ecosse ? Que de frais pour faire venir tous ces ornemens ! que d'ouvriers pour les mettre en œuvre ! que de soins pour les entretenir ! Il n'auroit pas fallu la moitié autant de peine et de dépense pour fonder un hospice ; dans un pays aussi sauvage, il eût été un bienfait : ce boudoir n'y sembloit qu'un choquant contraste⁹⁷.

Dans ce texte la serre, comme le jardin à l'anglaise, se caractérise par une grande variété de plantes exotiques qui semblent avoir la seule fonction d'« envahir » le boudoir contigu. Dans ce petit espace apparemment consacré à la végétation, tout est le fruit de l'artifice, à partir de l'entassement d'arbrisseaux et de fleurs procédant de zones géographiques et de climats différents jusqu'à l'ouverture « ménagée avec art » qui permet aux parfums de se répandre dans l'air. La fiction est redoublée par des fresques qui décorent les murs de la pièce et créent pour le visiteur l'illusion de se trouver dans un espace naturel et champêtre (« au milieu des champs »). Ce qui frappe négativement Malvina, c'est surtout l'idée des dépenses qui ont permis à sa cousine de s'entourer de ces agréments « dans un pays aussi sauvage », créant ainsi un « choquant contraste » entre la nature et l'art. Malvina remarque aussi la futilité et l'« immoralité » de ces efforts qui auraient pu servir des fins plus nobles que l'embellissement d'un lieu destiné à satisfaire les velléités galantes de sa propriétaire. Un célèbre précédent se trouve dans *La Nouvelle Héloïse* – le modèle de référence de tout jardin littéraire de la fin du XVIII^e siècle, sur lequel nous reviendrons par la suite – où Rousseau rejette les alignements du jardin formel tout en refusant les aspects artificiels et excessifs des nouveaux jardins paysagers et des jardins chinois dont ils s'inspirent. Saint-Preux critique en effet des jardins qu'il a vu en Chine « faits avec tant d'art que l'art n'y

⁹⁷ S. Cottin, *Malvina*, cit., t. I, p. 22-23.

paroissoit pas, mais d'une manière si dispendieuse et entretenus à si grands frais » que cette idée gâtait tout le plaisir de les voir. La différence avec l'Élysée de Julie est évidente :

La nature s'y présentait sous mille aspects divers, & le tout ensemble n'étoit point naturel. Ici l'on n'a transporté ni terres ni pierres, on n'a fait ni pompes ni réservoirs, on n'a besoin ni de serres, ni de fourneaux, ni de cloches, ni de paillasons. Un terrain presque uni a reçu des ornemens très-simples. Des herbes communes, des arbrisseaux communs, quelques filets d'eau coulant sans appret, sans contrainte, ont suffi pour l'embellir. C'est un jeu sans effort, dont la facilité donne au spectateur un nouveau plaisir⁹⁸.

Nous retrouvons un écho de la discussion entre Saint-Preux et Monsieur de Wolmar dans le roman de Léonard, où les protagonistes visitent la propriété de Monsieur de Thémine, « un gentilhomme retiré sur ses terres⁹⁹ » et occupé au bonheur de ses vassaux. Le seigneur de ces domaines champêtres, qui reflètent un bonheur et une harmonie sociale arcadiques, s'oppose à l'idée d'une nature soumise aux contraintes imposées par un art ennuyeux reflétant l'infériorité des efforts humains par rapport à la grandeur de la libre nature :

Le coup-d'œil des jardins me ravit ; l'art s'y cache sous des formes champêtres : on n'y remarquoit point cette pesante symétrie qui aligne nos bosquets, découpe nos arbres, & lutte péniblement avec les aimables fantaisies de la nature : ici, c'étoit un bois touffu, là, des prés verdoyans ; plus loin des rochers revêtus de coquillages présentoient des grottes fraîches, & des sources qui tomboient de leurs sommets, alloient se perdre avec un doux murmure sous l'ombrage des tilleuls. Vous ne voyez, nous dit Monsieur de Thémine, qu'une nature brute & sauvage : mais cette variété bizarre répandue dans ses ouvrages est, à mon gré, la vraie cause de l'intérêt qu'elle inspire. Qu'on se rende compte à soi-même de l'impression qu'on éprouve à l'aspect de nos maisons royales & de leurs jardins fastueux, où l'industrie humaine a réuni ses efforts, pour annoncer la majesté du maître : la première vue n'excite qu'une admiration froide, & l'ennui vous gagne insensiblement au milieu de cette magnificence uniforme. L'imagination n'aime point à se voir resserrée dans les limites des arts : par-tout où elle découvre la main du travail, elle juge qu'il étoit possible de mieux faire, & son attente n'est point remplie. L'homme a beau s'ériger des monumens ; ils sont circonscrits par sa foiblesse : mais les productions de la nature sont sublimes comme elle¹⁰⁰.

Le discours de ce personnage nous rappelle celui de Monsieur de Wolmar contre la symétrie qui défigure et emprisonne la nature dans des limites artificielles :

L'erreur des prétendus gens de goût est de vouloir de l'art par tout, et de n'être jamais contents que l'art ne paroisse ; au lieu que c'est à le cacher que consiste le véritable goût, surtout quand il est question des ouvrages

⁹⁸ J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., Quatrième Partie, Lettre XI, p. 484.

⁹⁹ N.-G. Léonard, *Lettres de deux amants habitans de Lyon*, cit., t. I, p. 289.

¹⁰⁰ *Ibid.*, t. I, p. 291-293.

de la nature. Que signifient ces allées si droites, si sablées, qu'on trouve sans cesse, et ces étoiles, par lesquelles, bien loin d'étendre aux yeux la grandeur d'un parc, comme on l'imagine, on ne fait qu'en montrer maladroitement les bornes ? Voit-on dans les bois du sable de rivière, ou le pied se repose-t-il plus doucement sur ce sable que sur la mousse ou la pelouse ? La nature employe-t-elle sans cesse l'équerre et la règle ? Ont-ils peur qu'on ne la reconnoisse en quelque chose malgré leurs soins pour la défigurer¹⁰¹ ?

Même si la plupart des critiques exprimées par les romanciers semblent se concentrer sur la question de l'équilibre entre art et nature et avoir pour cible la géométrisation du jardin français classique, le jardin paysager à l'anglaise aussi peut être l'objet de considérations polémiques, à l'encontre de certains aspects excessifs comme l'entassement des fabriques, qui fait du jardin un amas de curiosités plus qu'un paysage proche de la vraie nature. Dans *Henriette et Sophie* par exemple, le protagoniste, après avoir visité les îles Borromées¹⁰², fait des réflexions sur la différence entre les « jeux de la nature », reflet de l'œuvre divine, et les faibles « efforts de l'homme » ; entre la grandeur et la variété de la nature d'un côté et les tentatives maladroitement de l'homme pour l'imiter de l'autre. Ces observations se terminent par une critique des jardins anglais considérés comme des reproductions à l'échelle réduite des architectures antiques et de la nature sauvage des montagnes que le protagoniste peut admirer de sa barque pendant sa promenade sur le Lac Majeur :

Quelle différence entre les jeux de la nature et les efforts de l'homme : entre les œuvres du créateur et les minces imitations qu'en veut faire la créature ! ... D'un côté, tout est grandeur dans le dessein, richesse dans l'exécution, variété dans les formes, majesté dans l'ensemble, profusion dans le produit. De l'autre, tout est rétréci par la petitesse de nos forces ; tout est limité par l'espace qui nous manque ; tout se sent des bornes de notre imagination, et plus encore de celles de nos facultés : tout n'est que faible imitation, ennuyeuse symétrie ; maigreur, sécheresse, aridité. Je me rappelle, mon ami, les châteaux de cartes que je faisais dans mon enfance ; la réflexion me les fait à présent comparer à ces ridicules montagnes que l'on fait dans les jardins, très-justement appelés Jardins Anglais. Ces montagnes ont quelquefois deux cens pas de circuit et trente ou quarante d'élévation ; on y appelle rochers quelques petites pierres brutes ajustées l'une sur l'autre avec du ciment ; à quelques pas de là deux ou trois minces colonnes figurent une antiquité ; tout cela peut paraître superbe à des femmes, ou à qui n'a vu que la maison paternelle ; mais le voyageur qui s'y arrête, quelle idée peut-il prendre de l'ineptie du maître¹⁰³ ?

¹⁰¹ J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., Quatrième Partie, Lettre XI, p. 482.

¹⁰² Nous parlerons des descriptions de l'Isola Bella et de l'Isola Madre dans le sous-chapitre consacré aux jardins italiens qui figurent parmi les typologies de jardin présentes dans notre corpus, à côté du jardin « à la française » et de celui « à l'anglaise », connu aussi comme jardin paysager ou pittoresque.

¹⁰³ J.-R. Ronden, *op. cit.*, t. I, p. 107-109.

Dans *Adèle de Sénange* en revanche, la mode venue d'Angleterre est prise comme modèle de la réalisation d'un espace qui ne soit pas seulement le reflet des goûts contemporains car il joue un rôle dans l'histoire construite autour d'un triangle amoureux à l'imitation du trio de *La Nouvelle Héloïse*. En effet, dans un roman concédant peu de place à la description de la nature « qui sert de décor aux promenades et d'occasion à de jolies scènes en barque ou sous les peupliers, mais qui ne suscite pas, comme chez Rousseau, l'appel au paysage-état d'âme », il y a une opposition entre « le jardin peigné à la française de la maison parisienne et le jardin à l'anglaise de la propriété de Neuilly, symbole d'authenticité et de liberté¹⁰⁴ ». L'héroïne vit avec son vieil époux dans une demeure parisienne pourvue d'un jardin français que le jeune lord anglais Sydenham visite et critique âprement :

Adèle voulut savoir si je trouvais sa volière jolie. Je lui répondis qu'elle allait bien avec le reste du jardin. Ce n'était pas en faire un grand éloge, car il est affreux : c'est l'ancien genre français dans toute son aridité ; du buis, du sable et des arbres taillés. La maison est superbe ; mais on la voit tout entière. Elle ressemble à un grand château renfermé entre quatre petites murailles ; et ce jardin, qui est immense pour Paris, paraissait horriblement petit pour la maison. Cette volière toute dorée était du plus mauvais goût¹⁰⁵.

Il suffit que le lord parle à Adèle du parc sauvage qu'il possède au pays de Galles pour que la jeune femme, séduite par son récit, décide d'aménager un jardin à l'anglaise dans une autre propriété de son mari à Neuilly et de faire diriger les travaux par Sydenham lui-même. Le roman, qui n'offre pas de véritable description de ce nouveau jardin, nous propose en revanche un résumé des discussions entre les personnages à propos des projets enthousiastes d'Adèle sur l'aménagement de l'île qui devra abriter et le jardin et le tombeau de Monsieur de Sénange, selon ses propres volontés. Ce jardin devient ainsi « un lieu symbole d'amour mais aussi de vertu, un lieu de vie où Adèle papillonne sous les regards éblouis de son amant et un lieu de mort où repose l'époux¹⁰⁶ » :

Adèle me demanda si j'avais de beaux jardins, et surtout des oiseaux ? – Beaucoup d'oiseaux, lui dis-je ; mais les miens seraient malheureux s'ils n'étaient pas en liberté. J'essayai de lui peindre ce parc si sauvage que j'ai dans le pays de Galles : cela nous conduisit à parler de la composition des jardins. Elle m'entendit, et pria son mari de tout changer dans le leur, et d'en planter un autre sur mes dessins. Il s'y refusa avec le chagrin d'un vieillard qui regrette d'anciennes habitudes ; mais dès que je lui eus rappelé les campagnes qu'il avait vues en Angleterre, il se radoucit. Les souvenirs de sa jeunesse ne l'eurent pas plutôt frappé, qu'il me parla de

¹⁰⁴ *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, R. Laffont, 1996, p. 564.

¹⁰⁵ A. de Souza, *Adèle de Sénange, ou lettres de Lord Sydenham* [Paris, Alix Deguise, 1798], Paris, Alexis Eymery, 1821, p. 49-50.

¹⁰⁶ B. Louichon, *op. cit.*, p. 86.

situations, de lieux qu'il n'avait jamais oubliés ; et bientôt il finit par désirer aussi, que toutes ces allées sablées fussent changées en gazons. Ils exigèrent donc que je vinsse aujourd'hui, dès le matin, avec des dessins, avec un plan qui pût être exécuté très-promptement : ainsi me voilà créé jardinier, architecte, et, comme ces messieurs, ne doutant nullement de mes talents ni de mes succès. [...]

Monsieur de Sénange fit apporter les plans de sa maison, et ceux du jardin. Je mesurai le terrain, calculai les effets à ménager, les défauts à cacher, les différens arbres qu'on emploierait, ceux qu'il fallait arracher, les sentiers, les gazons, les touffes de fleurs, la volière surtout ; je n'oubliai rien. Cependant Adèle voulait une rivière, et comme il n'y avait pas une goutte d'eau dans la maison, il s'éleva entr'eux un différend [...]. Enfin ils finirent par décider que ma peine serait perdue, et qu'on ne changerait rien au jardin ; mais que monsieur de Sénange ayant une fort belle maison à Neuilly, au bord de la Seine, ils iraient s'y établir ; « et là, dit-il à Adèle, il y a une île de quarante arpens ; je vous la donne. Vous y changerez, bâtirez, abattrez tant qu'il vous plaira ; tandis que moi je garderai cette maison-ci telle qu'elle est. Ces arbres, plus vieux que moi encore, et qu'intérieurement je vous sacrifiais avec un peu de peine, l'été, me garantiront du soleil, l'hiver, me préserveront du froid ; car à mon âge tout fait mal. Peut-être aussi la nature veut-elle que nos besoins et nos goûts nous rapprochent toujours des objets avec lesquels nous avons vieilli. [...]

Le reste de la journée se passa en projets, en arrangemens pour ce petit voyage. Adèle sautait de joie en pensant à son île. Il y aura, disait-elle, des jardins superbes, des grottes fraîches, des arbres épais : rien n'était commencé, et déjà elle voyait tout à son point de perfection¹⁰⁷ !

2.4 Un décor habituel du roman

Le petit nombre et la brièveté des descriptions de jardins, en particulier des nouveaux jardins paysagers, se justifient en partie par la présence, dans les romans, d'un débat qui reproduit les discussions contemporaines sur l'art des jardins plutôt que d'offrir une description de paysage réaliste et détaillée. Cette importance du discursif par rapport au descriptif est d'autant plus étonnante que le jardin a toujours été un décor habituel et topique du roman, un cadre « commun » comme l'est celui de la campagne. Il est possible que l'utilisation du jardin dans la mise en scène de lieux communs et l'immutabilité de ses fonctions dans l'économie narrative constituent un autre obstacle au traitement descriptif et à la capacité des écrivains d'adapter la représentation du jardin à l'évolution des goûts : l'« ancienneté » du jardin comme lieu romanesque est paradoxalement ce qui entrave sa description car cet espace intéresse moins comme paysage que comme cadre pour le développement de certaines scènes romanesques topiques.

Les nombreux exemples fournis par les textes du corpus permettent d'illustrer ces fonctions traditionnelles, en premier lieu celle du jardin en tant que décor propice à la mise en scène de la séduction, à la stimulation du désir érotique ou plus simplement à la rencontre amoureuse. Les romans de Loaisel de Tréogate nous offrent plusieurs exemples de scènes qui se déroulent dans le décor d'un jardin. Nous citerons un passage tiré de *La Comtesse d'Alibre* où le cadre de l'histoire

¹⁰⁷A. de Souza, *Adèle de Senange, ou lettres de Lord Sydenham*, cit., p. 50-54.

est constitué par le château de la protagoniste et par le parc qui l'entoure : le roman raconte le destin malheureux de deux amoureux, Lucile et Milcourt, qui jouissent de brefs moments idylliques au milieu de la nature. Dans le long extrait que nous reportons, le cadre est celui d'un jardin dont la caractérisation reste vague car le narrateur vise surtout à illustrer une situation de bonheur vécue par les personnages qui fondent leur amour et leurs désirs voluptueux avec les sensations visuelles, tactiles et olfactives produites par les éléments naturels. Ce jardin qui accueille les amants et stimule leurs sens apparaît plus comme un lieu de rêve que comme un lieu réel, un asile de l'amour et un « nouvel Eden » où Milcourt et Lucile sont de nouveaux Adam et Ève :

C'étoit dans la saison où le feu qui féconde la nature, échauffé aussi tous les cœurs. Le plus beau des jours avoit amené la plus belle des nuits. Milcourt conduit par Lucile, parcouroit avec elle les magnifiques jardins du Château. Ils s'égarèrent dans tous les détours de cette enceinte fleurie, & foulent d'un pied léger les pelouses & les tapis verts. Suivre le cours d'une onde qui soupire doucement entre les roseaux qu'elle caresse ; se perdre dans des labyrinthes sinueux, dans des bosquets sombres ; reparoître sur les bords d'un bassin de crystal, qui répète les astres mobiles & l'azur d'un ciel serein ; s'arrêter aux pieds d'une cascade, & se baigner avec délices dans les vapeurs humides & rafraîchissantes que produit au loin la chûte écumeuse des eaux ; errer en silence autour des groupes voluptueux qui décorent ce séjour ; les contempler à la lueur argentée de la lune, & pousser des soupirs ; revenir dans des parterres humectés de la rosée bienfaisante, qui exhale à grands flots des nuages embaumés, & se reposer sur des lits de roses ; telles sont leurs premières jouissances en entrant dans cette paisible retraite.

Les yeux de la comtesse, tantôt se promènent sur la verdure émaillée, tantôt se fixent sur son amant, & quelquefois s'éclipsent sous deux longues paupières, comme pour se dérober au charme dangereux de le trop voir. « Que ces lieux sont beaux ! disoit Milcourt ; qu'il seroit doux de les habiter toujours avec toi ; parcourons-les encore, & continuons de les admirer ». « Pour la première fois ils m'enchantent », reprend Lucile avec un soupir ; & ils se levent & dirigent leurs pas vers des bocages odoriférans ; mais leur marche est plus lente. Les appas de cette solitude, l'ombre qui s'épaissit, la pureté de l'air, la fraîcheur, le calme de la nature, les ont jettés tous les deux dans un trouble confus. Ils n'apperçoivent plus l'enchantement du lieu ; ils ne sentent que l'ivresse d'être ensemble. Ils ont besoin de l'appui l'un de l'autre. Abandonnés à l'instinct qui les guide, ils sont attirés vers un berceau qui s'arrondit sous des touffes de myrte & de jasmin, & où la terre est semée de mille fleurs diverses. Ils s'enfoncent dans l'ombre épaisse de ce réduit ; ils y respirent de nouveaux feux avec des torrens de parfums, & leurs pas y restent enchaînés par une force irrésistible. [...]

La nuit étendoit encore son voile discret sur la nature. Nos deux amans ont regagné l'extrémité des jardins, & déjà se sont séparés.

Milcourt n'habite plus le séjour des hommes ; il se sent porté sur une nuée voluptueuse, & son ame agrandie nage dans un nouvel hémisphère. Il voit au-dessous de lui les puissances & les rois ; il marche l'égal d'un dieu. Cependant il s'éloigne à regret de l'enclos délicieux qu'il vient de quitter. Il s'arrête & se retourne sans cesse. Un charme aussi doux qu'invincible le ramène aux pieds des murs. L'amour qui l'observe & l'inspire, lui fait trouver un passage ; il est rentré dans les jardins. La volupté le guide à travers ces bosquets témoins paisibles de ses plaisirs, & lui fait retrouver ce berceau charmant, où le bonheur vient de luire à son ame encore étonnée

de l'avoir goûté. Il soupire en y entrant. « Asyle heureux de ma félicité ! dit-il, que ne puis-je te changer en un temple divin ; j'y dresserois un autel à ma bien-aimée, & tous les jours j'y apporterois l'encens de ma tendresse, & les hommages de ma reconnaissance ».

Il dit, & se couche parmi les fleurs. Il imprime ses lèvres sur le gazon où s'est reposée Lucile. Il cherche si elle n'y a point laissé quelque parcelle de son être. « C'est-là, disoit-il, que toiboient à longs plis les ondes de ses cheveux : ici ont coulé ses pleurs ; ces violettes se sont courbés sous les battemens de son sein ». [...]

Le même instinct qui a ramené Milcourt au berceau solitaire ce même attrait y conduit aussi Lucile. Elle descend dans ces jardins morts autrefois pour elle, & qui ont pris une nouvelle vie à ses yeux. Elle y jouit de la fraîcheur du matin, du ramage des oiseaux, & respire à longs traits l'encens de la nature. Cependant elle s'aperçoit de l'absence de son amant. « Ces parterres sont délicieux, cet asyle est un nouvel Eden, disoit-elle ; mais il y manque quelque chose : ô mon doux ami ! je jouis de la sérénité que ta présence a répandue sur ces lieux ; mais viens toujours les embellir, car sans toi le charme s'évanouiroit bien vite ». Elle arrive au réduit où Milcourt repose négligemment couché sur l'émail des fleurs. Les feuillages qui se courbent & se balancent doucement sur sa tête, semblent protéger son sommeil. Un vent frais agite légèrement ses cheveux, & fait voler des feuilles de rose sur son visage. Elle frémit d'abord dans la crainte qu'il ne soit aperçu dans ces lieux ; mais bientôt elle s'arrête immobile, enchantée : dans ce tendre abandon, que son amant lui paroît adorable ! « Que vois-je ? dit-elle, c'est l'amour qui sommeille ». Elle s'assoit à ses côtés ; appuyée sur ses mains, dont la blancheur contraste agréablement avec le verd du gazon, elle contemple, elle admire¹⁰⁸.

Dans *Dolbreuse* la nature représente aussi un séjour accueillant pour les amoureux : dans le chapitre précédent¹⁰⁹, nous avons vu qu'Ermance et Dolbreuse consomment leur union après la célébration du mariage « non dans la demeure qui leur a été préparée par un parent attentif, mais au sein même de cette nature qui sacralise et bénit leur légitime bonheur en se parant de ses plus doux attraits¹¹⁰ ». Après l'éloignement, la corruption et la successive rédemption de Dolbreuse, c'est toujours dans la nature que les deux époux retrouvent la force de leur lien : « après leurs retrouvailles, Dolbreuse et Ermance vivront donc dans la plénitude d'un bonheur sans repentirs puisqu'ils vivront dans la nature et par elle¹¹¹ ». C'est dans leur jardin qu'Ermance et Dolbreuse laissent libre cours à leur épanchement :

Un jour, après un repas simple & joyeux, nous gagnâmes un massif de verdure situé à l'extrémité des jardins. Nous nous assîmes sur des herbes longues, parmi des cyclamines & des lys qui bordoient un petit ruisseau, & que sa fraîcheur faisoit croître si grands, que de l'un à l'autre bord, joignant & entreaçant leurs tiges, ils élevoient sur l'onde un agréable dais impénétrable aux rayons du soleil. Nous y restâmes jusqu'au soir. Cette journée s'écoula pour nous dans l'effusion continue du sentiment & de l'amour¹¹².

¹⁰⁸ J.-M. Loaisel de Tréogate, *La Comtesse d'Alibre, ou Le Cri du sentiment*, Paris, Belin, 1779, p. 97-103.

¹⁰⁹ Voir la note 55 du deuxième chapitre.

¹¹⁰ R. Trousson, « La *Dolbreuse* de Loaisel de Tréogate : du roman libertin au roman utile », cit., p. 303.

¹¹¹ J. Rossard, *op. cit.*, p. 52.

¹¹² J.-M. Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse, ou L'Homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, cit., t. II, p. 142-143.

Dans *Les Sacrifices de l'amour*, l'une des scènes principales du roman se déroule dans un jardin au clair de lune ou tout semble orchestré pour favoriser l'idylle amoureuse :

Tout étoit préparé sous le berceau le plus solitaire du jardin. La lune qui perçoit à travers les charmilles, sembloit se plaire à éclairer de ses rayons mystérieux le bonheur de deux amans. Un vent frais agitoit à peine les bougies, mais nous envoyoit tous les parfums, dont l'air étoit embaumé. Les étoiles brilloient du feu le plus doux. Je voyois la nature plus intéressante, je la voyois à côté de madame de Senanges, & tout ce qu'elle embellissoit, me sembloit être son ouvrage¹¹³.

Un espace proche du jardin ou qui a souvent été l'une des composantes fondamentales du cliché du jardin romanesque est le bosquet. Comme le labyrinthe et la grotte, il semble difficilement éliminable à cause de sa fonction narrative : en effet, malgré le changement du goût et les critiques à l'image stéréotypée du jardin offerte par le roman, certains lieux topiques résistent « par leur fonctionnalité, principalement dans les romans où leur “commodité” érotique est mise à profit¹¹⁴ ». Le bosquet peut en particulier symboliser le rapport entre le féminin et l'espace végétal ou être utilisé en tant que cadre de la relation amoureuse au même titre que le jardin. Rousseau a recours à cet espace dans *La Nouvelle Héloïse* pour y situer la scène du premier baiser entre Julie et Saint-Preux. La vertu de Julie, momentanément perdue, sera recouvrée et l'aménagement de l'Élysée symbolisera sa rédemption : c'est en effet « dans un bosquet que l'héroïne avait autrefois failli et son Élysée est l'une des pièces majeures de sa panoplie vertueuse¹¹⁵ ». Rousseau est certainement redevable à une « intense érotisation dont les jardins font l'objet au cours de la première moitié du dix-huitième siècle » et c'est bien « au cœur de cette tradition du bosquet “galant” (dans toute l'extension du terme) qu'il faudrait situer le fameux bosquet de Clarens ». En réalité, ce bosquet a plusieurs antécédents et on pourrait dire que Rousseau a rassemblé « d'un côté tout l'héritage idyllique des Bois d'Amour de la Romancie » et de l'autre « l'érotisation généralisée des bosquets du roman libertin¹¹⁶ ».

Chez Loaisel de Trégoate, le bosquet est le lieu par excellence de la passion amoureuse, sans doute parce que sa végétation épaisse le soustrait à la vue et le tient à l'écart du milieu environnant, le rendant ainsi un espace presque isolé et secret, propice à l'intimité et aux rencontres passionnées :

¹¹³ C.-J. Dorat, *Les Sacrifices de l'amour, ou lettres de la vicomtesse de Senanges et du chevalier de Versenay*, cit., p. 172.

¹¹⁴ H. Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, cit., p. 354.

¹¹⁵ S. Le Ménahèze, « Le jardin pittoresque entre débauche et édification », cit., p. 494.

¹¹⁶ C. Martin, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 166.

De-là, nous descendions dans des bosquets épais, nous en suivions tous les détours, &, avec le parfum de la nature, nous respirions l'encens de la volupté. La nuit venoit nous surprendre assis sur des sièges de gazon, & dans ces heures de silence & de plaisir, je me livrois encore à tout le délire d'un cœur amoureux¹¹⁷.

Les vents ne souffloient point ; l'encens de la volupté parfumoit les airs ; le ciel sans nuage ressembloit à la surface paisible d'un beau lac : les oiseaux muets, & la tête enfoncée dans leurs plumes, se tenoient sous les feuillages, que berçoit mollement & sans bruit un léger zèhyr ; le bourdonnement de quelques insectes ailés interrompoit seul le calme profond de cette solitude ; l'air changé en fluide brûlant inspiroit une voluptueuse langueur.

Nos deux amans laissent dormir le Vieillard, & s'enfoncent dans l'ombre des plus épais bosquets. Eurimale presse la main du jeune homme, & lui jette les regards les plus passionnés. L'éclat de ses yeux est plus brillant pour elle que celui des astres. Elle se baisse de temps en temps pour cueillir des violettes & des lis ; elle en fait des guirlandes, dont elle pare les cheveux de celui qu'elle aime. [...]

Comme il finissoit ces mots, un berceau riant, où l'oranger & le myrthe étoient entrelacés, les enveloppe de son ombre épaisse ; tous deux se jettent dans les bras l'un de l'autre, & tombent languissement sur l'émail des fleurs dont la terre est couverte ; leurs ames ravies nagent dans de nouveaux plaisirs, & bientôt la Nature entière est oubliée au milieu de leurs caresses¹¹⁸.

La scène du premier baiser entre les protagonistes de *L'Île de Wight* se déroule dans un bosquet près de la mer. Charles et Angelina, à la recherche d'un lieu isolé, atteignent un rivage où ils éprouvent la sensation d'être dans un espace trop ouvert et d'être observés par le « regard » de la nature. L'étendue de ce lieu est mise en évidence par le pluriel « cieux » qui a l'effet d'agrandir un espace déjà vaste à cause de « l'immensité des mers » et de la « campagne sans limites ». Par contraste avec les « lieux arides » qui l'entourent, le bosquet choisi comme refuge par les amants apparaît « comme un coin d'Eden échappé au désastre universel de la nature » : c'est en effet un lieu où la végétation prolifère. L'idée du resserrement progressif de l'espace est donnée par l'image du « vaste horizon » qui disparaît et par la limitation de la vue qui se trouve « bornée à l'ombrage et à la verdure » dont Charles et Angelina se sentent « enveloppés » :

Ils éprouvèrent le besoin de se dérober tout à coup à la voûte des cieux, à l'immensité des mers, à cette campagne sans limites ; et sans s'être communiqué leurs pensées, ils dirigèrent leurs pas vers cette anfractuosité de la côte devenue célèbre par son aspect pittoresque, où les bouleaux, les chênes, les buissons, le gazon et les fleurs abrités des vents destructeurs par des rochers élevés, composent un bosquet charmant qui, dans ces lieux arides, apparaît aux yeux comme un coin d'Eden échappé au désastre universel de la nature. Dès

¹¹⁷ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse, ou L'Homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, cit., t. II, p. 107-108.

¹¹⁸ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Florello, histoire méridionale*, cit., p. 63-64.

qu'ils eurent fait quelques pas en descendant le coteau rapide, le vaste horizon qui les entourait disparut, et leur vue se trouva bornée à l'ombrage et à la verdure des arbres dont ils étaient comme enveloppés¹¹⁹.

Dans les romans de la fin du XVIII^e siècle où les personnages aspirent fréquemment à « rêver, dans un jardin, au coin d'un bois, dans une forêt, et bientôt dans quelque “solitude charmante” où l'on parvient enfin à tourner sur soi-même un regard tant soit peu narcissique¹²⁰ », le bois ou le bosquet sont des espaces par excellence de la solitude, les lieux idéaux pour s'abandonner aux rêveries et pour penser à la personne aimée, pour se laisser aller au libre épanchement du cœur sans être vus par des yeux indiscrets, car ils sont plus écartés et plus sauvages que le jardin : « moins mondain, plus farouche, le “bois” accueille l'insupportable “désordre” du sentiment et permet un « mouvement d'esquive pour échapper au poids du regard et de la présence de l'autre¹²¹ » :

Dans les jours nébuleux, dans les soirées obscures, elle descendoit dans les épais bocages, au sein desquels s'élevait pompeusement le château superbe qu'elle habitoit. Elle aimait ces allées solitaires, ce jour sombre & lugubre, image de ses pensées & de son âme ; elle souriait aux ombres de la nuit ; seule, entourée de ténèbres, elle aimait à entendre le bruissement des feuillages, le murmure plaintif des nappes d'eau qui arrosoient doucement ces beaux lieux, & les battements interrompus des ailes des oiseaux assoupis sur des branches légères, & reveillés quelquefois par les zéphirs. Elle mêlait ses plaintes à ces sons confus, & la voix de son amant qu'elle sembloit voir & entendre, venait achever ce délire de la douleur où elle aimait à se plonger¹²².

L'après-midi était consacré à se promener seul, un livre à la main, pour visiter les sites les plus pittoresques des environs.

J'ai déjà dit que la colline au nord était couverte d'un bois touffu d'une assez grande étendue ; c'était dans ce bois, surtout, qu'il se plaisait et souvent la nuit l'y surprenait au milieu de ses réflexions mélancholiques. Il s'y était pratiqué une retraite connue de lui seul, où il pouvait se livrer, sans craindre d'être interrompu, aux pensées qui l'occupaient et y contempler à loisir le portrait de Josephine, qu'il ne quittait jamais et auquel il adressait les mêmes discours que si elle avait été présente.

C'était au milieu d'un immense buisson de houx et de coudriers que cette retraite se trouvait et c'était le hasard qui lui en avait procuré la connaissance. Il avait élevé un moineau qu'il aimait beaucoup, et qui le suivait dans toutes ses promenades perché sur son épaule ; ce petit animal, effrayé peut-être par la vue de quelque oiseau de proie, s'y était réfugié, et c'était en le poursuivant, qu'il avait découvert que ce buisson était creux, et formait dans le milieu une petite place circulaire, tapissée d'un joli gazon parsemé de fleurs.

¹¹⁹ C. A. Walckenaer, *op. cit.*, p. 131-132.

¹²⁰ M. Gilot, « Quelques aspects du sentiment de la solitude au XVIII^e siècle », dans *Langage, Littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle, Mélanges offerts à Frédéric Deloffre*, textes réunis par Roger Lathuillier, Paris, Sedes, 1990, p. 624.

¹²¹ H. Lafon, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle : de Madame de Villegieu à Nodier*, cit., p. 17.

¹²² J.-M. Loaisel de Tréogate, *La Comtesse d'Alibris, ou Le Cri du sentiment*, cit., p. 64.

Enchanté de cette découverte, qui lui procurait une charmante solitude, il y travailla pour en rendre l'entrée assez facile pour ne pas se blesser en y pénétrant, mais très difficile à trouver pour celui qui ne soupçonnerait pas l'existence.

Il y avait formé un banc de gazon sur lequel il pouvait s'asseoir et même s'étendre lorsqu'il était fatigué, et en élaguant quelques branches il pouvait découvrir tout le paysage en face, qui était magnifique, sans courir le risque d'être lui-même aperçu¹²³.

Le protagoniste de *Stellino*, invité à passer quelques jours à Old Castle dans le château de Lord et Lady Pétersby (qu'il aime secrètement), écrit à son correspondant Fabius en décrivant brièvement les alentours du château. Il exprime sa fascination pour un lieu presque secret dans les environs du château mais suffisamment loin et caché pour qu'il en fasse son lieu de prédilection et pour s'y livrer à des moments de solitude. Il apprécie le caractère « pittoresque » de ce bois, son isolement (il est « retiré ») et son aspect « sombre » bien que les arbres soient peu serrés (c'est un « bois fort clair »). L'emploi de l'adjectif « sombre » pourrait dériver d'une association d'idées automatique et stéréotypée suscitée par l'image du bois, d'autant plus qu'il est aussi « pittoresque ». Ce bois renferme un autre endroit que Stellino définit comme un « site fort agréable » et qui marque une séparation nette par rapport à l'espace environnant grâce à « une épaisse charmille ». C'est un lieu tout à fait naturel et « sauvage », où le tronc d'un arbre sert de siège, les branches sont un pupitre improvisé et le feuillage est un « toit mobile et naturel ». C'est surtout un lieu séparé de la société, qui « vous soustrait aux yeux des gens du Château », « aux yeux des hommes » et qui est de ce fait propice à l'épanchement d'un « sentiment secret ». C'est un lieu caché, invisible, comme l'est l'âme de Stellino. Ce refuge solitaire représente donc pour lui l'asile parfait pour laisser libre cours à son imagination et à ses rêveries d'amour :

Nous sommes depuis quelques jours dans la terre de Lord Pétersby. Le Château est bien nommé ; car en honneur, il a plus de quatre siècles ! Les dépendances en sont superbes, & s'il étoit réellement possible qu'un lieu qu'elle n'habiteroit pas toujours, pût me plaire de même, je ne demanderois au Ciel que de passer ici ma vie !

Le Château est enfoncé dans le centre d'un vallon, entouré par des montagnes escarpées, & couvert d'arbres qui semblent dater de la création du monde, tant leurs troncs sont larges & tourtueux, & leurs têtes épaisses & élevées ? J'ai déjà parcouru en gros toute notre habitation, c'est-à-dire, les alentours ; car pour le Château, les appartemens meublés dans le goût moderne, le jardin disposé avec art, les ponts, les aqueducs, les temples antiques, construits nouvellement, les curies, le chenil & le vivier, où le Lord & son orgueilleuse Grand-mère prennent souvent ensemble le triste plaisir de la pêche, & s'ennuient ainsi de compagnie : tout cela, dis-je, n'a pas attiré mon attention ! Mais en revanche, j'ai découvert un lieu si retiré, si sombre & si pittoresque, qu'on diroit que la nature l'avoit réservé à mon admiration, & pour mon seul plaisir ? C'est un bois fort clair, mais

¹²³ M.-S. Boulard, *Bartellemi et Joséphine, ou Le Protecteur de l'innocence*, cit., t. III, p. 9-10.

trop éloigné pour attirer les pas des importuns du Château. Il est placé au bout d'un grand étang qui y fournit de l'eau, & auquel les filles de cuisine viennent en puiser quelquefois, mais sans s'y arrêter ; le bois s'étend jusqu'au bord de l'étang, & dès la première fois que j'y vins, j'aperçus deux jeunes daims qui étoient venus s'y désaltérer, & qui s'enfuyèrent à ma vue. Mais après m'être un peu plus avancé au centre du bois, j'ai découvert un site fort agréable, & que j'ai choisi pour mon point de ralliement. J'y viens régulièrement tous les après-dinners, & même, lorsque je suis libre le soir, & que *Pétersby* ne m'oblige pas à faire, après le souper, sa partie d'échecs, ou de billard. C'est un lieu retiré, & environné d'une épaisse charmille, qui vous soustrait aux yeux des gens du Château dont les larges fossés ne sont pas éloignés. Le tronc tortueux d'un arbre, m'offre à la fois un siège simple & commode : ses branches soutiennent mon livre, tandis que leur feuillage, d'où s'échappent de tems à autre de jolies troupes d'oiseaux, me met à l'abri de l'ardeur du soleil, dont les rayons brûlans se brisent sur ce toit mobile & naturel. C'est là, O *Fabius* ! c'est dans ce lieu sauvage, que je me plais souvent à converser avec elle, quoiqu'absente, & à cacher aux yeux des hommes, le sentiment secret qui tyrannise de plus en plus mon cœur ! Heureux encore, O mon cher *Fabius*, de me dérober ainsi à l'insultante curiosité de ces êtres froids & durs, dont l'âme, étrangère à toute espèce de pitié, méconnoît le plaisir ineffable d'ouvrir son sein aux pleurs amères de l'amitié malheureuse !¹²⁴

Lorsque le bosquet ou le jardin deviennent des lieux aptes à favoriser la solitude et le recueillement et qu'un personnage s'y retire pour penser à une personne aimée et absente, ils ont aussi la fonction de susciter et entretenir le souvenir du passé comme nous l'avons vu dans des contextes champêtres. Comme dans les autres passages cités, dans ces scènes dominées par la tristesse et la mélancolie provoquées par l'idée du temps révolu et par la résurgence des souvenirs, la nature semble participer à la souffrance des personnages et refléter leur état d'âme, mais la description du paysage est presque tout à fait absente et l'attention des narrateurs est entièrement concentrée sur l'intériorité du sujet :

Il fut dans le jardin pour y rêver en liberté à son malheur en présence des monumens de la félicité de son enfance. Il revit le berceau de sa sœur, le petit jardin. Tout était déjà changé, les fleurs languissaient, personne ne les avait arrosées. Le banc seul paraissait avoir été foulé, *Félicie* y était venue pleurer ses chagrins; cette idée plut au jeune homme, et il s'assit un instant sur l'herbe où celle qu'il aimait s'était reposée tant de fois.

Il monta ensuite au parc. Comme tout lui parut désert! Les oiseaux y chantaient encore, mais *Félicie* n'y chantait plus. Il faut que le cœur soit content pour trouver le bonheur quelque part. J'ai été heureux ici, disait-il, maintenant je ne le suis en aucun lieu. Il arriva en un endroit solitaire où il y avait un banc de gazon que madame de *Vilmard* aimait beaucoup autrefois¹²⁵.

Les arbres sont dépouillés ; leurs feuilles desséchées volent tristement sous mes pas ; le bruit de leurs branchages agités par les vents, ressemble à des soupirs...ils gémissent ; ils partagent le deuil de mon cœur.

¹²⁴ J.-A. de Gourbillon, *op. cit.*, p. 83-85.

¹²⁵ P. Blanchard, *Félicie de Vilmard*, cit., t. I, p. 73-74.

Si je parcours les jardins, je revois le berceau, le bosquet touffu...Je me rappelle ces instans [...] ¹²⁶.

Je ne me trouve bien que dans le jardin : jamais l'air qu'on y respire, le parfum que les fleurs y répandent, ne me parurent si doux. Je ne sais quel charme m'attire vers ce berceau, témoin des soupirs de mon Amant. Je crois l'y voir à mes côtés, l'entendre me jurer une tendresse éternelle. Le moindre soufflé qui agite le feuillage me l'annonce. Mon cœur frissonne de plaisir ¹²⁷.

Dans ces lieux de la mémoire, les plantes deviennent des monuments du passé et des symboles d'un lien d'amour ou du parcours de vie d'un individu qui peut voir dans un arbre le reflet de lui-même et l'emblème de son histoire :

La seule pensée qui occupait son ame dans cet instant, la conduisit, sans qu'elle s'en aperçut elle-même, vers un endroit du parc, lequel avait été autre fois le témoin de notre félicité, et qui depuis ces heureux moments lui avait paru le lieu le plus agréable de toute sa maison de campagne. C'était-là, que dans les tems fortunés où nos ames étaient intimement liées, nous avions, le premier jour du mois de mai, élevé ensemble, sur le bord d'un ruisseau, un autel de gazon à l'amour. Elle avait planté un rosier blanc, et moi un chèvre-feuille. Ces deux arbrisseaux, que la nature semblait avoir pris plaisir de faire croître rapidement, s'étaient entrelacés, comme s'ils eussent été animés par la même attraction, qui nous entretenait l'un vers l'autre. Tous les jours nous allions visiter ce lieu sacré ; et attendris par la pensée du bonheur qui nous unissait, nous arrosions de larmes de joie et de reconnaissance les feuilles naissantes de ces tiges, qui s'embrassaient en mille sens différens. Nous ne quittions jamais cette charmante retraite, sans avoir formé des vœux ardents pour que notre sort fût éternellement lié d'une manière aussi inséparable, que ces aimables arbustes l'étaient en ce moment ¹²⁸.

La lune éclairait tous les objets : j'ai aperçu le bosquet que ma tante nommait autrefois le bosquet d'Amélie. Tu sais qu'elle y avait fait planter un tilleul le jour de ma naissance : les petits lilas dont je l'avais entouré moi-même, il y a six ans, étaient maintenant hauts, épais et couverts de fleurs ¹²⁹.

La solitude dont l'on peut jouir dans un jardin ou dans un bosquet n'est pas nécessairement teintée de tristesse. Elle peut aussi représenter pour les personnages des romans une condition de bien-être qui procure une source de plaisir au rêveur solitaire par le simple fait que celui-ci se promène dans un lieu proche du *locus amœnus*, généralement égayé par les couleurs variées de la végétation et par une source d'eau, comme un ruisseau ou une fontaine :

Arrivée seulement d'avant-hier au soir, je me levai hier matin de très-bonne heure, pour me promener dans un bois presque contigu à la maison, mais enfermé dans l'enceinte du parc. Un ruisseau de l'eau la plus vive et la

¹²⁶ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Ainsi finissent les grandes passions*, cit., t. II, p. 79.

¹²⁷ Abbé Hélaïne, *op. cit.*, t. II, p. 113.

¹²⁸ F.- X. Pagès, *op. cit.*, t. II, p. 106-107.

¹²⁹ S. Cottin, *Amélie Mansfield*, cit., t. I, p. 85.

plus limpide y serpente ; il est bordé par un joli sentier qui conduit à un rocher naturel, d'où la source s'échappe à travers des groupes de saules pleureurs et d'arbres verts : c'est là que je portais mes pas. Le soleil était depuis fort peu de temps sur l'horizon ; la terre, émaillée de fleurs et brillante de la rosée du matin, le silence, la solitude, tout me charmait. Je m'abandonnais à mes rêveries en remontant le ruisseau, et m'arrêtais souvent pour jouir du calme qui m'environnait¹³⁰.

Cependant un petit bois fort épais & fort ombragé a fixé ma vue. J'y suis entré par un sentier verd & étroit ; un sentier verd, dans un petit bois, adoucit, comme vous savez, les plus cuisans soucis. Pour surcroît de bonheur, j'ai trouvé une fontaine qui encore sortoit d'un rocher, & dont le bruit mélancolique n'a pas manqué de m'attirer & de me retenir un moment sur ses bords¹³¹.

Elle se hasarda à s'avancer davantage, et parvint jusqu'à l'entrée d'un joli bois, autour duquel serpentait le même ruisseau dont elle venait de quitter les bords. Plusieurs allées étroites et tortueuses se présentèrent à ses regards ; elle entra dans l'une d'elles, dont les rameaux flexibles se balançant sur sa tête, amenaient et éloignaient tour-à-tour les rayons du soleil qui, glissant ainsi sur le gazon humide, le parsemaient d'étincelles brillantes, et ajoutaient un nouvel éclat aux fleurs dont il était émaillé¹³².

La protagoniste d'*Elisa Bermont* contemple un panorama depuis une fenêtre au premier étage d'une habitation ; bien que le paysage ne comprenne pas de jardin au sens propre du terme, le petit tableau champêtre présente un bois qui pourrait satisfaire son désir d'entreprendre une « charmante promenade ». Ce « substitut » sauvage du jardin, avec ses arbres « hauts et touffus », côtoie la nature cultivée de la campagne habitée par l'homme et l'ensemble de ce paysage pastoral se découpe harmonieusement sur l'horizon lointain de la mer :

D'un côté, un bois très étendu et dont les arbres hauts et touffus faisoient espérer une charmante promenade ; de l'autre côté et en face, une plaine bien cultivée, parsemée de maisons rustiques, chacune ombragée de beaux pommiers. Dans le lointain, on apercevoit la mer, tantôt, comme une nappe d'argent ; et, lorsque le soleil finissoit sa carrière, comme une nappe de feu. Le jour, les hommes allant, venant et s'occupant des travaux champêtres, le bruit des chevaux et des troupeaux, donnoient à tout un air animé ; et sur le soir, dans le calme, le chant des fileuses assises sous leurs portes, inspiroit je ne sais quoi de doux et de touchant¹³³.

Les romans de notre corpus appartiennent à une époque où les personnages découvrent la valeur de la solitude et leur désir de prendre les distances par rapport à la société ou à des situations qui les troublent devient de plus en plus accentué. Mais, « pour que le sujet oublie les autres, il lui

¹³⁰ A. de Souza, *Émilie et Alphonse, ou Le Danger de se livrer à ses premières impressions*, Hambourg, P. F. Fauche, Paris, Charles Pougens, 1799, t. I, p. 6-7.

¹³¹ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Ainsi finissent les grandes passions*, cit., t. II, p. 14.

¹³² Brayer de Saint-Léon L.-M.-J.-M., *op. cit.*, t. I, p. 179.

¹³³ Madame d'Argebouse, *Elisa Bermont*, Paris, C. Pougens, 1802, t. I, p. 15.

faut donc soit un espace grand ouvert qui favorise un mouvement d'expansion, comme celui du bord de la mer, soit des espaces plus ou moins clos dans un mouvement de repli, de condensation. La rêverie solitaire va perdre son caractère de prélude prévisible à une rencontre pour rester avant tout un havre momentané où le sujet se retrouve, qu'il s'agisse d'un modeste jardin [...] ou d'un parc "anglais"¹³⁴ ». Dans la polarité qui oppose la « retraite malheureuse » à la « retraite heureuse¹³⁵ » selon la distinction d'Henri Lafon, le jardin ne peut que se situer du côté de la deuxième, comme l'espace de la campagne, et ne suscite pas de sentiments complexes ou contrastés comme ceux que provoque un paysage de montagne : tout d'abord parce que c'est un espace cultivé et paisible qui plaît à tout le monde et qui inspire généralement des sentiments positifs, mais aussi parce qu'il offre un asile solitaire propice au repos et dispose l'âme à la sérénité. Robert Mauzi a bien expliqué l'effet apaisant du jardin, espace « euphorique » aux yeux de ceux qui s'y promènent et qui en reçoivent des impressions globalement positives. Les jardins sont destinés en effet

à éveiller une foule d'idées et d'émotions, suscitant des transports, des langueurs, des ferveurs religieuses, de suaves ou de déchirants souvenirs. Mais en même temps ils procurent à l'âme un repos très profond, car la présence des objets sensibles suffit à la délivrer des passions. On peut s'attendrir et pleurer dans un jardin : on ne saurait y éprouver d'état violent. Les sentiments ne s'y manifestent qu'avec une sorte de recul dans le passé ou dans le rêve, qui les atténue, les émousse, les idéalise. A l'équilibre entre l'art et la nature se joint une harmonie entre le sentiment et le repos. C'est surtout dans un jardin qu'il devient doux de souffrir, comme si la douleur y conservait sa forme, tout en perdant son contenu¹³⁶.

Si le jardin constitue le plus souvent un espace consacré à la solitude des âmes rêveuses ou à l'intimité des amants, selon une tradition galante, il peut être également un espace de l'amitié, un décor agréable pour faire ou recevoir des confidences ou pour converser et jouir de la compagnie d'autrui :

Ma nouvelle amie & moi, nous nous étions presque entièrement emparées de la conversation. Mais sentant, l'une & l'autre, que nous avions bien des choses à nous dire, qui demandoient un tête-à-tête, nous saisîmes la première occasion de quitter nos jeunes compagnes : car, ma tante étoit allée donner quelques ordres aux domestiques.

Nous nous glissâmes dans le jardin ; & pour nous livrer plus en liberté au doux épanchemens de nos cœurs, nous choisîmes l'allée la plus écartée ; un vent doux qui souffloit à travers le feuillage, le parfum de l'air, le profond silence qui regnoit autour de nous, contribuerent à attendrir mon âme, & à charmer mes sens¹³⁷.

¹³⁴ H. Lafon, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle : de Madame de Villegieu à Nodier*, cit., p. 22-23.

¹³⁵ Voir la note 72 du deuxième chapitre pour la citation complète du passage emprunté à Henri Lafon.

¹³⁶ R. Mauzi, *op. cit.*, p. 369.

¹³⁷ Abbé Hélaïne, *op. cit.*, t. I, p. 86.

j'ai proposé à Mesd. de Lézieux de venir cet après midi dans un bois, à quelque distance de Jolival, avec nos ouvrages, et un livre nouveau, que mon libraire m'a envoyé. Mr. De Valbreuse m'a demandé la permission d'y amener Mr de Sernans. J'avois encore le souvenir de la conversation de hier, sa présence m'étoit désagréable, mais je désobligeois son cousin en le refusant, j'y ai donc consenti. Nous sommes partis à quatre heures, et c'est au retour que je vous écris. La soirée a été charmante, le chemin qui conduit au bois est joli, les points de vue sont variés, et le bois lui-même est superbe. Au bord d'une rivière dont on entend le murmure, et dont on entrevoit les détours, nous avons trouvé une salle plantée de chênes, au pied desquels nous avons formé notre établissement. Mille oiseaux divers étoient dans leur feuillage, et par leurs chants variés animoient cette solitude; les clochettes des troupeaux répandus dans le bois, se faisoient entendre, des faneurs y mêloient leur voix dans le lointain; ces scenes champêtres disposent toujours mon âme à une espèce d'émotion sensible et presque religieuse; des larmes ont, je ne sais pourquoi, mouillé mes paupières, j'en ai eu honte; je craignois sans doute l'accusation de *romanesque*; il faut savoir être en mesure avec ceux auprès desquels on se trouve; et je pensois que personne, à la réserve de Florestine, ne m'auroit comprise¹³⁸.

Nous avons constaté l'existence de nombreux points en commun entre la représentation de la campagne et celle du jardin, surtout en ce qui concerne le substrat de valeurs que ces deux espaces sont censés représenter et les fonctions qu'ils remplissent à l'intérieur des romans : le rapport que les personnages instaurent avec le jardin exprime souvent la même nostalgie de l'âge d'or et le même rêve de reconstituer une société selon les lois de la nature que ceux qui nourrissent la vision de la campagne à la fin du XVIII^e siècle. En particulier, les repas et les fêtes représentent des moments de sociabilité idyllique qui nourrissent l'illusion d'une Arcadie retrouvée et qui se déroulent préférablement dans un cadre champêtre ou à l'intérieur d'un jardin. Ce qui caractérise les occurrences de ce type de scène et, comme nous venons de le voir, les situations romanesques où le jardin remplit une fonction topique (fournir un cadre à la rencontre amoureuse, à la rêverie solitaire ou à la remémoration du passé), c'est le manque presque total de description du paysage. Dans les passages qui racontent l'épisode d'une fête ou d'un repas rustique consommé dans un jardin, on peut parfois deviner, à l'aide d'indications sporadiques, la typologie de jardin qui pourrait avoir inspiré le lieu évoqué sans que l'auteur ait recours à la description.

Dans *L'Amour et la philosophie* par exemple, on peut imaginer que le jardin évoqué par le narrateur appartient au goût classique français, principalement à cause de sa clôture. En effet, le narrateur nomme des « murailles », une « haie qui sépare le jardin du verger », une « porte de verdure » mais il fait également allusion à des « treillages », un élément assez commun dans le jardin régulier :

¹³⁸ J.-F. Polier de Bottens, *Félicie et Florestine*, cit., t. I, p. 226-227.

La maison et les murailles étoient superbement illuminées. Comme les poussées annuelles des vignes, se taillent en cerceaux, les treillages paroissent couverts de guirlandes et de festons de lumières, ce qui produisoit un effet étonnant. La haie qui séparoit le jardin du verger étoit, ainsi que la porte de verdure, couverte de pots à feu ; les arbres du verger et du chemin portoient tous des lampions ; et au milieu du premier, on distinguoit, à leur lueur un bûcher fort élevé, dont la flamme alla bientôt se perdre dans les airs, au bruit répété par les échos d'alentour, de plusieurs fortes décharges de boîtes et d'armes à feu. Les petits mouvements d'ombres qu'on remarquoit aux environs, indiquoient des danses et des branles¹³⁹.

Dans un passage tiré des *Lettres de deux amants* de Léonard, nous trouvons en revanche un mélange d'éléments appartenant à des styles différents, car le pavillon de verdure, les allées et les parterres font penser au jardin à la française tandis que le tertre élevé au milieu du parc suggère l'idée d'un terrain irrégulier et aménagé de façon à permettre de jouir de perspectives pittoresques :

Nous avons invité Madame d'Armiane, sa fille & quelques étrangers à faire une promenade dans le parc. En entrant dans l'orangerie, nos deux hôtes ont été frappées d'une surprise agréable, à la vue d'un pavillon de verdure orné de festons qui sembloient pendre naturellement sur toutes les branches. Des bancs de gazons semés de roses, d'œillets, de tubéreuses, bordoient l'intérieur du pavillon & entouraient une table couverte de crème, de pâtisseries & des meilleurs fruits de la saison. Nous nous sommes placés confusément autour de la table, au bruit d'un ruisseau qui couloit à nos pieds & d'un chœur d'oiseaux qui gasouilloient sous les ombrages. Madame d'Armiane & sa fille à qui l'on faisoit les honneurs de la fête en étoient enchantées. Tandis qu'on buvoit à leur bien-venue, un concert est parti des bosquets d'alentour : le son des instruments accompagnoit des voix légères & flexibles, & a fait naître l'envie d'aller entendre cette musique de plus près : l'assemblée est accourue dans une grande salle formée par des arcades de feuillages & bordée d'un amphithéâtre de verdure [...].

Le repas a duré jusqu'au soir : alors un jeu d'artifice est parti du milieu du canal. La façade du château, toutes les allées du parc, & tous les parterres ont paru illuminés. Les portiques de lumière qui brilloient au-dessus des berceaux en fleurs, les gerbes qui retomboient en millions d'étoiles & qui nous couvroient tout-à-coup d'une clarté éblouissante, l'illusion d'une nuit charmante, le son des instrumens, les chants & les voix confuses de l'assemblée se réunissoient pour former le plus beau des spectacles [...].

On a dansé jusqu'au point du jour : alors Thérèse a pris le bras de sa cousine & le mien ; nous avons été nous asseoir sur un tertre élevé qui est au milieu du parc. On voyoit de là les premières couleurs de l'aurore ; l'étoile de Vénus brilloit de tout son éclat ; des nuages de pourpre & d'argent étoient répandus sur toute la surface de l'horizon : la nature, autour de nous, reposoit dans un calme parfait¹⁴⁰.

Dans d'autres passages, les jardins employés comme décors de fêtes semblent se ranger plus dans le genre paysager, à cause de la présence de cascades et de collines à l'intérieur d'un parc « fort grand » :

¹³⁹ Berriat de Saint-Prix, *op. cit.*, t. II, p. 38-39.

¹⁴⁰ N.-G. Léonard, *Lettres de deux amants habitans de Lyon*, cit., t. II, p. 10-18.

Après avoir vu ce qu'il y a de plus curieux dans le parc qui est fort grand, & qu'il seroit difficile de parcourir en un jour, on s'est établi dans une salle de verdure, entourée de sièges de gazon. On a mis le vin à rafraîchir dans un ruisseau d'eau courante, & puis on a dîné sur l'herbe au chant des oiseaux, qui formoient un concert très-agréable au-dessus de nos têtes. De cet endroit, nous avons pour perspective des cascades mousseuses, tombant de la pente d'une colline, & au-dessous une pièce d'eau d'environ cinquante arpens, où l'on voyoit des cygnes d'une blancheur éblouissante, & quantité d'autres oiseaux aquatiques d'espèces & de plumages différens¹⁴¹.

ou par l'allusion à une chapelle en ruine et à une « source sinueuse » :

Autour des ruines de la chapelle nous avons planté un petit bois, et formé un jardin ; une source sinueuse y promenait son eau limpide ; quelques arbres élevés, non loin de-là, courbaient jusqu'à terre leurs rameaux touffus, et formaient d'agréables berceaux, sous lesquels nous avons dressé une table rustique, et des bancs de gazon¹⁴².

À ces motifs que la représentation du jardin et celle de la campagne ont en commun s'ajoute celui de l'aménagement du jardin, souvent fabriqué et agencé par l'amant en l'honneur de sa bien aimée. Le jardin devient ainsi célébration de la femme, manifestation concrète du sentiment d'amour et espace symbolique du féminin comme dans le jardin élaboré par Paul pour l'agrément de la petite communauté de *Paul et Virginie*, et qui représente le deuxième modèle de référence pour les romans de cette époque, après l'exemple fourni par l'Élysée de la *Julie* dont Bernardin s'inspire, lui aussi.

Pierre Blanchard est l'héritier principal de Bernardin, qu'il prend comme modèle tant dans la conception de ses histoires et la construction de ses personnages que dans l'inspiration pastorale de ses œuvres. Dans *Félicie de Vilmar*, le protagoniste Marcel cultive un petit jardin où il va jouer avec sa sœur. Ce jardin apparaît comme un petit coin de paradis car il se présente comme un asile, offrant un « berceau de chèvrefeuille » et il protège ses hôtes par une « ombre délicieuse et embaumée ». Le narrateur offre l'image de la vie communautaire des deux enfants qui prennent part à la vie presque utopique des villageois, scandée par le rythme des fêtes champêtres, de la danse et des jeux. C'est le cadre parfait d'un bonheur bucolique dans lequel le narrateur situe les premières années heureuses des deux enfants :

Quand Marcel n'était pas auprès de sa sœur, il cultivait, auprès du Château, un petit jardin que Félicie avait demandé à sa mère. Un berceau de chèvrefeuille y offrait, dans les beaux jours, une ombre délicieuse et

¹⁴¹ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Ainsi finissent les grandes passions*, cit., t. I, p. 236.

¹⁴² Anonyme, *op. cit.*, t. I, p. 28.

embaumée. Presque tous les matins, les deux enfants y venaient déjeuner et se jouer parmi les fleurs. Marcel faisait un bouquet pour Félicie, et Félicie mettait une rose dans le sein de son frère; ensuite ils cueillaient chacun une fleur, et les portaient à madame de Vilmard¹⁴³.

Un passage semblable à celui-ci mais beaucoup plus développé se trouve dans une œuvre antérieure du même auteur et qui s'inspire explicitement de *Paul et Virginie*, comme il l'explique lui-même dans sa préface¹⁴⁴. Les implications symboliques de l'espace aménagé par le protagoniste de *Félix et Pauline* et la densité de signification de la description ne sont pas aussi complexes que dans le roman de Bernardin lorsqu'il décrit le jardin de Paul¹⁴⁵, mais nous remarquons une forte tendance de l'auteur à reproduire des aspects significatifs de son modèle qui rendent l'imitation très évidente, du moins sur un plan de ressemblance formelle entre les deux textes :

Ces lieux plaisaient beaucoup à Pauline, et Félix voulut y bâtir une petite cabane pour elle. Ma sœur, lui disait-il, tu y trouveras un abri quand il pleuvra. Et mon frère viendra s'y asseoir à côté de moi, ajoutait Pauline. Les amans sont comme les tourterelles solitaires qui aiment à se presser l'une contre l'autre sur la branche touffue d'un chêne; ils se plaisent dans les endroits peu spacieux, dans les berceaux, ou sous un ombrage sombre; ils semblent fuir l'univers pour être leur univers entier.

Félix abattit de jeunes sapins qu'il planta en rond, en rapprochant les bouts par le haut; il attachait ensuite en travers de petites branches ployantes, et les couvrit proprement de paille et d'herbes sèches. Sa cabane, quand elle fut faite, ressemblait à celle des nègres.

Félix ne voulait rien d'imparfait, lorsqu'il travaillait pour Pauline; il transplanta sur la roche les plus belles fleurs qu'il put trouver ailleurs; il mit des rosiers, des jasmins à l'entrée de la cabane, comme il avait fait à nos chaumières; les plus beaux arbrisseaux des environs furent transportés sur la roche; il planta encore autour de la cabane quelques pieds de houblon, y sema des convolvulus, qui, en peu de temps, la couvrirent de leurs longs filets chargés de feuilles, de manière qu'on l'eût prise pour un massif de verdure, adossé à un rocher¹⁴⁶.

Cet espace que Félix crée, cultive et embellit autour de la cabane de Pauline donne l'impression d'un asile clos et intime où ces deux enfants proches de la nature, comparés à des « tourterelles solitaires », peuvent vivre leur idylle sentimentale dans une plénitude édénique. Les

¹⁴³ P. Blanchard, *Félicie de Vilmard*, cit., t. I, p. 42.

¹⁴⁴ Voir la note 8 du deuxième chapitre.

¹⁴⁵ Comme l'explique Alain Guyot « la description du jardin de Paul suggérerait [donc] avec une grande discrétion ce qui, pour la narration proprement dite, relève de l'indicible : l'éveil, chez les deux enfants, d'un amour et d'une sexualité aussi incestueux que mortifères. [...] Si le désir et la sexualité ne sont pas pensables ni exprimables dans l'ordre de la narration, mais uniquement dans celui de la représentation, la description de la nature, par les possibilités symboliques qu'elle offre, deviendrait alors le lieu où se met en place une sorte d'échange sémantique et où peut se manifester le non-dit du texte ». Ainsi la description du jardin apparaît-elle comme une « expression euphémique et détournée d'un désir qui n'ose se déclarer » (A. Guyot, « Le jardin de *Paul et Virginie* : transplantation littéraire ou alchimie verbale? », dans *Imaginer le jardin*, Actes du colloque ERIS, Cracovie, les 12 et 13 juin 2000, édité par Barbara Sosién, Cracovie, Abrams, 2003, p. 145.

¹⁴⁶ P. Blanchard, *Félix et Pauline, ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, t. I, p. 76-77.

sapins plantés en rond donnent l'idée de circularité et la roche qui protège et ombrage le lieu en accentue l'aspect fermé, surtout si l'on pense aux similitudes qui existent entre le jardin de Félix et celui de Paul. Le jardin de Paul représente en effet le centre du domaine de la petite colonie utopique qui vit sur l'Île de France : Paul et Virginie se sont établis avec leurs mères dans un bassin défini comme une enceinte close et circulaire et qui est protégé de l'extérieur par un rempart rocheux. La description du jardin met l'accent sur cette idée d'un asile fermé et d'un espace concentrique que le jeune Paul projette d'embellir en apprivoisant la nature. Il essaie ainsi de mêler l'utile à l'agréable en mettant au premier plan le rôle de l'agriculture :

Paul, à l'âge de douze ans, plus robuste et plus intelligent que les Européens à quinze, avait embelli ce que le noir Domingue ne faisait que cultiver. Il allait avec lui dans les bois voisins déraciner de jeunes plants de citronniers, d'orangers, de tamarins [...] : il plantait ces arbres déjà grands autour de cette enceinte. Il y avait semé des graines d'arbres qui dès la seconde année portent des fleurs ou des fruits, tels que l'agathis, où pendent tout autour, comme les cristaux d'un lustre, de longues grappes de fleurs blanches [...]. La plupart de ces arbres donnaient déjà à leur jeune maître de l'ombrage et des fruits. Sa main laborieuse avait répandu la fécondité jusque dans les lieux les plus stériles de cet enclos. Diverses espèces d'aloès, la raquette chargée de fleurs jaunes fouettées de rouge, les cierges épineux, s'élevaient sur les têtes noires des roches, et semblaient vouloir atteindre aux longues lianes, chargées de fleurs bleues ou écarlates, qui pendaient ça et là le long des escarpements de la montagne. [...]. Il avait planté au milieu de ce bassin les herbes qui s'élèvent peu, ensuite les arbrisseaux, puis les arbres moyens, et enfin les grands arbres qui en bordaient la circonférence ; de sorte que ce vaste enclos paraissait de son centre comme un amphithéâtre de verdure, de fruits et de fleurs, renfermant des plantes potagères, des lisières de prairies, et des champs de riz et de blé¹⁴⁷.

Dans le roman de Blanchard, Félix parvient à recréer la nature au sein même de la nature, à embellir le rocher et à donner à la cabane un aspect naturel en l'intégrant dans le milieu environnant « de manière qu'on l'eût prise pour un massif de verdure, adossé à un rocher ». Paul accomplit une opération similaire en faisant fleurir des plantes sur des rochers stériles qu'il réussit ainsi à orner grâce à son ingéniosité. Certes, dans *Félix et Pauline*, l'auteur semble se limiter à copier son modèle et à mettre en scène le *topos* de l'amant-jardinier qui aménage un espace naturel pour son amante tandis que dans le roman de Bernardin les substrats de significations que le texte implique sont plus nombreux et contribuent à tisser un vaste réseau symbolique : par exemple, « l'auteur souligne, en utilisant divers éléments de la nature, le thème de l'union entre les symboles masculins et féminins. Car l'image du rocher couvert de plantes évoque l'élément masculin, ascendant et vigoureux, drapé d'aspects féminins, descendants et légers ». Bernardin se distingue d'ailleurs de Rousseau car la nature qu'il dépeint est « plus luxuriante par l'abondance et la variété de sa flore, aussi bien que par

¹⁴⁷ B. de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, cit., p. 113-114.

la vivacité et la multiplicité des couleurs » et, par ses images qui célèbrent « l’amour présent dans les splendeurs des paysages », il préfigure aussi « l’éveil de la sexualité de la jeune fille¹⁴⁸ ».

Un autre élément présent chez Bernardin se trouve dans le jardin de Félix, une colonie d’oiseaux apprivoisés :

Un nombre immense d’oiseaux peuplait ces lieux: Félix voulut faire habiter le pied de sa cabane, et les apprivoiser jusqu’à les faire venir dans les mains de Pauline; il apportait des environs tous les nids qu’il rencontrait; il les posait aux lieux où les oiseaux avaient costume de les placer; si c’était un nid de fauvette, il le cachait dans le houblon de sa cabane; si c’en était un de merle, il le plaçait au milieu d’un buisson d’épines; il mettait celui du chardonneret sur la branche couverte de mousse d’un arbre fruitier, ainsi que celui du pinson. En transportant cette petite colonie dans les lieux qui lui plaisaient, il l’y naturalisait¹⁴⁹.

Bernardin s’est inspiré à son tour de la volière de Julie dans l’Élysée et, une fois de plus, nous assistons à un travail de symbolisation car « ainsi que dans le jardin de Julie, nous entrevoyons à nouveau le symbole de l’imagination et de l’esprit qui se contente d’un monde borné, sans aucune inclination à dépasser les limites du repos et du bonheur assurés¹⁵⁰ » :

Paul, voyant que ce lieu était aimé de Virginie, y apporta de la forêt voisine des nids de toute sorte d’oiseaux. Les pères et les mères de ces oiseaux suivirent leurs petits, et vinrent s’établir dans cette nouvelle colonie. Virginie leur distribuait de temps en temps des grains de riz, de maïs et de millet : dès qu’elle paraissait, les merles siffleurs, les bengalis, dont le ramage est si doux, les cardinaux, dont le plumage est couleur de feu, quittaient leurs buissons ; des perruches vertes comme des émeraudes descendaient des lataniers voisins ; des perdrix accouraient sous l’herbe : tous s’avançaient pêle-mêle jusqu’à ses pieds comme des poules. Paul et elle s’amusaient avec transport de leurs jeux, de leurs appétits, et de leurs amours¹⁵¹.

Les textes analysés jusqu’ici nous ont permis de constater qu’il existe une discordance entre la présence du jardin en tant que lieu nommé et son absence en tant qu’objet descriptif de l’autre. La polémique sur le discours descriptif et les obstacles posés par la langue française expliqueraient la difficulté de représenter le nouveau jardin paysager, et la persistance de certaines fonctions traditionnelles et topiques attribuées à l’espace du jardin (ou du bosquet) justifierait en partie l’absence ou la rareté des descriptions. Le jardin est alors mentionné dans un but narratif : fournir un cadre à des rencontres amoureuses, à des moments de solitude des personnages ou à la mise en

¹⁴⁸ I. Kisliuk, « Le symbolisme du jardin et l’imagination créatrice chez Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 185, 1980, p. 357.

¹⁴⁹ P. Blanchard, *Félix et Pauline, ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, cit., t. I, p. 78.

¹⁵⁰ I. Kisliuk, *op. cit.*, p. 361.

¹⁵¹ B. de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, cit., p. 118.

scène d'un sentiment d'amour qui se manifeste par les actions d'un amant-jardinier aménageant l'espace pour rendre hommage à la femme, célébrer sa beauté et lui faire plaisir.

3. *La description du jardin dans les romans*

3.1. *Un classement difficile*

Après avoir examiné les obstacles qui s'opposent au développement de passages descriptifs longs et détaillés concernant le jardin dans les romans français de la fin du XVIII^e siècle, nous voudrions analyser les textes où cet espace naturel fait l'objet de descriptions, en dépit des entraves qui pourraient gêner sa représentation littéraire. Comme la mise en scène du jardin est strictement liée aux débats de l'époque et devrait théoriquement refléter l'évolution du goût esthétique dans ce domaine, nous nous proposons tout d'abord de voir à quelle typologie appartiennent les jardins qui apparaissent dans les romans. Ce classement est souvent problématique et les narrateurs ne fournissent que des indications génériques sur la beauté du jardin, sur sa grandeur et sur les plaisirs qu'il procure, comme celui d'offrir un espace pour la promenade ou de produire des fruits et des fleurs. En fait, dans certains passages les jardins ne sont pas réellement décrits mais à peine nommés :

A cent pas de la métairie était une jolie maison de campagne. Son aspect riant et sa beauté annonçaient le goût et la fortune de son possesseur. Ses murs se répétaient dans les eaux de la rivière, et un vaste jardin offrait à côté, d'utiles ressources et des promenades solitaires¹⁵².

Ainsi rêvant, je me trouvais dans des jardins que l'art & la nature avaient embelli à l'envi ; un ruisseau y arrosait les plus frais ombrages, & son murmure même en respectait le silence. Des voûtes de verdure se prolongeaient avec son cours : fatigué de la marche je me reposai sous l'une d'elles que formaient des saules pleureurs, & qui semblait un temple élevé par la mélancolie à ses douleurs ; par l'amitié à ses confidences, ou par l'amour à ses mystères¹⁵³.

L'une des portes de ce sallon donne sur un parterre ; des domestiques viennent l'ouvrir, & tout-à-coup un air embaumé vient remplir l'appartement & saisir l'odorat. Attiré par ce doux parfum, composé d'un mélange d'odeurs de lilas, de rose & de jasmin, nous sommes descendus dans les jardins, & en avons fait le tour, guidés par les rayons de la lune, qui éclairait assez les objets pour me laisser distinguer un lieu enchanté¹⁵⁴.

¹⁵² P. Blanchard, *Félicie de Vilmard*, cit., t. I, p. 13.

¹⁵³ F. Vernes, *op. cit.*, p. 162.

¹⁵⁴ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Ainsi finissent les grandes passions*, cit., t. I, p. 96.

Nous arrivâmes à la vallée de St. Aubin. Un site favorisée de la nature, une maison riante, des jardins prodigues de fruits délicieux, de grands arbres jettés sans dessein à des intervalles inégaux, formoient la retraite champêtre du Chevalier¹⁵⁵.

Dans ce dernier exemple tiré d'un roman de Loaisel de Tréogate, le protagoniste Dolbreuse mentionne les jardins du Chevalier de B., oncle de sa future épouse Ermance, un gentilhomme qui s'est retiré de la vie de cour pour vivre à la campagne et qui met sa propriété à la disposition des protagonistes pour célébrer leur mariage. Lorsque Dolbreuse fait le récit de son arrivée chez le Chevalier, les jardins ne constituent pas l'objet principal de son attention mais on peut supposer qu'ils ont été aménagés selon le goût pittoresque par le détail des arbres « jettés sans dessein à des intervalles inégaux ».

Au cours du XVIII^e siècle, les théoriciens et les écrivains ne commencent pas seulement à manifester leur lassitude à l'égard du jardin classique mais dénoncent aussi l'image traditionnelle du « jardin des romans » qui est perçue comme un cliché et présente une série de caractéristiques analogues à celles du jardin français, comme les parterres, les bosquets, les treillages, les labyrinthes et les jets d'eau. Malgré la résistance de certains éléments (comme la grotte ou le bosquet dont nous avons parlé), « il existe donc un type de jardin sur lequel va finir par peser un double soupçon : celui d'avoir été trop utilisé dans les romans, celui de se référer à un jardin classique “à la française”, qui est passé de mode¹⁵⁶ ». Bien qu'il fasse l'objet de critiques, ce type de jardin romanesque ne disparaît pas complètement et il rassemble des caractéristiques qui le rapprochent plus d'un *locus amœnus* indistinct que d'un lieu réel. En effet le « jardin des romans » « mêle quelques références à l'art des jardins des XVI^e et XVII^e siècles aux débris de l'ancien *topos* du “paysage idéal”, tel que Curtius l'a décrit. Équilibre apaisant entre le végétal et l'animal, entre les quatre éléments, éternel printemps¹⁵⁷ ».

Le jardin décrit par Blanchard dans le roman pastoral *Rose, ou La Bergère des bords du Morin* contient en effet plusieurs éléments qui ne permettent pas de le ranger dans une catégorie bien précise, car il s'adapterait à une quelconque description d'un lieu de plaisance : les sources d'eau, les fruits, les fleurs, la « sombre fraîcheur » agrémentent ce jardin « placé sur le penchant d'une colline entre des rochers » qui nous rappelle celui que l'auteur a décrit dans *Félix et*

¹⁵⁵ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse, ou L'Homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, cit., t. I, p. 75.

¹⁵⁶ H. Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, cit., p. 354.

¹⁵⁷ H. Lafon, « Topos et objets dans le roman français du XVIII^e siècle », dans Nicole Boursier et David. Trott (éd.), *La Naissance du roman en France : Topique romanesques de l'Astrée à Justine*, Actes du Colloque international tenu à l'université de Toronto en mars 1988, Paris, Seattle, Tübingen, Papers on Franche Seventeenth Century Literature, 1990, p. 84.

Pauline¹⁵⁸. Les oiseaux qui représentent généralement un facteur d'animation du *locus amœnus* sont substitués ici par les abeilles :

Rose prit soin de son fils, et Julien conduisit ses chèvres dans la prairie. Après le déjeuner, ils montèrent au jardin du solitaire. L'art n'y avait que dirigé la nature. Placé sur le penchant d'une colline entre des rochers, et arrosé de plusieurs sources limpides, il offrait nombre de ces beautés qui plaisent à l'imagination vive d'un ami de la nature. Ici c'était un berceau formé d'herbes traînantes dont les longs filets étaient rejetés sur les premières branches d'un arbre ; là, c'était une source qui se précipitait en bouillonnant sur les cailloux parmi les fleurs ; plus loin, un arbre chargé des fruits de la saison ; ailleurs, un autre dont les fleurs répandaient autour de lui le parfum le plus doux. Au haut de la colline, à l'abri d'une haie épaisse, étaient disposées en rang plusieurs ruches d'abeilles. De grands rosiers, des jasmins et des lilas laissaient pendre leurs branches flexibles dessus, et les cachaient à moitié. A mesure que l'on approchait de ce lieu tranquille, le sourd bourdonnement des mouches que l'on entendait du bas de la colline, et qui ressemblait au vent de l'été qui se joue dans le feuillage d'un peuplier, s'accroissait jusqu'au moment où l'on apercevait le nuage mobile des abeilles autour de leur habitation ; le doux parfum qui s'exhalait aux environs, croissait aussi à proportion du rapprochement. Là, devant les ruches, était un large ruisseau dont les bords étaient ornés de fleurs propres aux abeilles, et le courant, coupé par des pierres où elles venaient s'abattre, et qui, dans un cas de naufrage, étaient pour elles autant de petites îles où elles se sauvaient et séchaient leurs ailes. Sur une des plus grosses on lisait ces vers de Virgile et de Lafontaine, ces heureux poètes que la nature inspirait, et qui nous la rappellent avec tant de grâces :

...*Aerii mellis celestia dona.*

« C'est du séjour des dieux que les abeilles viennent. »

Un petit pont, jeté sur le ruisseau, conduisait à une retraite de verdure, dont la sombre fraîcheur promettait de loin un repos agréable et une tranquille méditation ; on le passait à travers le peuple ailé des abeilles, dont les unes, couvertes d'une poussière balsamique, et les cuisses creusées en cuillers chargées de cette matière dont elles composent le miel, revenaient des prairies voisines à l'habitation commune, et dont les autres, animées de l'amour d'un nouveau travail, retournaient en diligence au butin¹⁵⁹.

L'auteur a imaginé et décrit ce jardin en tenant compte aussi des aspects typiques du nouveau jardin paysager ou, du moins, de ses principes de composition, comme le respect de la nature et la dissimulation des effets de l'art : il affirme en effet que « l'art n'y avait que dirigé la nature ». Il y a aussi des inscriptions et des citations qui parsèment le jardin et invitent le promeneur à la réflexion.

La coprésence d'éléments appartenant à des styles différents ou l'indécision des romanciers quant à la typologie des jardins qu'ils décrivent sont assez fréquentes dans les textes de notre corpus et sont le symptôme des hésitations esthétiques de la fin du XVIII^e siècle, où la dialectique entre le

¹⁵⁸ Voir la note 144 de ce chapitre.

¹⁵⁹ P. Blanchard, *Rose, ou La Bergère des bords du Morin*, cit., t. II, p. 58-61.

neuf et l'ancien se reflète aussi dans l'art des jardins et dans ses représentations littéraires. En effet, en ce qui concerne les descriptions des jardins « il paraît exister une double attitude de la part des auteurs, l'une conservatrice, l'autre à la mode, partant ils sont censés posséder une valence métaphorique des contrastes entre tradition et modernité¹⁶⁰ ». Parfois ces attitudes coexistent chez les écrivains et portent à la création de jardins « mixtes » qui réunissent des aspects du jardin à la française et du jardin à l'anglaise. Cette tendance à mélanger les caractéristiques de deux jardins apparemment opposés n'est que la transposition littéraire d'une attitude de compromis qui se manifeste dans l'aménagement des jardins réels dans les dernières décennies du XVIII^e siècle. En effet, en France « l'irrégulier ne s'est pas purement et simplement substitué au régulier du jour au lendemain. Pendant une période transitoire, les “jardiniers” s'essayèrent au nouveau style et tâchèrent de convaincre les propriétaires. Il en découla toute une gamme de créations hybrides. Ainsi on projette fréquemment pour un même terrain des alternatives classiques / “anglo-chinoises”¹⁶¹ ». L'accumulation d'éléments variés, choisis parmi les traits principaux et spécifiques de différentes typologies de jardins, permet aux romanciers de renouveler l'image traditionnelle du jardin romanesque, témoignant ainsi d'une révolution esthétique à travers leurs descriptions. Les textes qui décrivent des jardins « mixtes » révèlent donc la volonté des écrivains de manifester leurs préférences (mais aussi leurs hésitations) quant à l'art des jardins sur lequel tout le monde s'interroge et prend position à la fin du XVIII^e siècle. Certains écrivains de notre corpus semblent avoir compris que les affirmations polémiques ou les dialogues entre les personnages ne sont pas suffisants pour prendre part aux débats contemporains et que la description peut être un moyen original et efficace pour exprimer concrètement leur point de vue.

Dans les textes que nous avons examinés la caractérisation des jardins est souvent très réduite et il n'y a que peu d'éléments qui nous permettent de faire correspondre les lieux décrits à l'image de jardins réels d'un style précis et identifiable. Prenons par exemple un passage tiré de *La Comtesse d'Alibre* où les termes utilisés renvoient, une fois de plus, à une image stéréotypée et très générique où un vaste espace comprenant des jardins, des vergers et un parc se confond avec celui de la campagne pour donner l'impression d'un lieu fertile et très agréable à la vue :

Lucile devenue la comtesse d'Alibre, est conduite à un château superbe, appartenant au comte ; elle y voit des **jardins rians**, & des **vergers fertiles** où mûrissent des **fruits délicieux** ; un parc semé **d'arbres majestueux** & peuplé des **merveilles de l'art** ; la fuyante perspective d'un terrain immense, **où brillent abondamment les trésors des moissons & tous les dons de la terre cultivée** ; **des belles & riches campagnes** dont l'œil ne peut

¹⁶⁰ B. Donderi, *Lectures exemplaires à l'usage des dames. Valori del racconto francese tra Rivoluzione e Romanticismo*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996, p. 172.

¹⁶¹ *Jardins en France, 1760 – 1820. Pays d'illusion, terre d'expériences*, cit., p. 24-25.

embrasser le contour, & qui forment les domaines du comte ; elle voit plus de richesses enfin qu'il ne faudroit pour satisfaire le cœur le plus ambitieux¹⁶².

La « fuyante perspective » qui frappe Lucile fait penser aux jardins à la française qui usent abondamment de l'art de la perspective et des lignes de fuite se prolongeant vers l'infini. D'autres éléments font penser au jardin paysager : par exemple la contiguïté des jardins du comte et de ses domaines agricoles semble mettre en pratique les conseils des théoriciens qui prônent l'élimination de toute séparation entre le parc et la campagne environnante.

Le protagoniste et narrateur de *La Vie et les aventures de Ferdinand Vertamont* déclare qu'il a personnellement projeté les embellissements du parc et du jardin qui font partie de ses propriétés. Il les décrit très brièvement en dressant une liste d'éléments qui semblent renvoyer à l'image topique du « jardin des romans » où le bosquet, la grotte et le labyrinthe ne manquent pas. Aussi les adjectifs qui connotent les différentes parties de ces jardins sont-ils conventionnels :

Les plans que j'avois tracés, avoient été parfaitement saisis par l'Architecte, & le parc, ainsi que le jardin, étoient décorés avec beaucoup de goût & de magnificence. Les eaux étoient très-abondantes, & on en avoit tiré parti pour faire des cascades, des nappes d'eau, **de jolis ruisseaux** qui serpenoient à travers un tapis de gazon ; le parc présentoit **des points de vue admirables, de charmans bosquets, de jolies grottes**, & sur-tout **un vaste labyrinthe**, au milieu duquel on avoit pratiqué **un superbe salon**, & un cabinet de bains, entouré d'une volière¹⁶³.

À l'intérieur de ce jardin répondant parfaitement au cliché, se trouvent pourtant des ruisseaux au cours irrégulier et l'on peut jouir de beaux points de vue qui changent selon la position du spectateur : autant d'éléments typiques du jardin paysager.

Au mélange d'éléments et à la carence de détails descriptifs s'ajoute un facteur spatial qui rend problématique le classement de certains jardins, à savoir leur localisation en dehors du contexte familial de la France. Cette situation est fréquente lorsque l'histoire se déroule à l'étranger, dans des pays moins connus que l'Italie ou l'Angleterre par le public français et qui n'ont pas apporté de contribution significative à l'art des jardins par l'exemple de modèles célèbres. Les descriptions tendent alors à réunir plusieurs caractéristiques qui appartiennent à des styles différents, principalement le français et l'anglais. Le roman *Ladouski et Floriska* contient la description d'un parc qui se trouve en Pologne et qui est décrit pendant une conversation entre deux personnages : Madame de Murer, institutrice d'Athénaïs, sœur du protagoniste Ladouski, lui décrit

¹⁶² J.-M. Loaisel de Tréogate, *La Comtesse d'Alibre, ou Le Cri du sentiment*, p. 61.

¹⁶³ M. S. Boulard, *La Vie et les aventures de Ferdinand Vertamont et de Maurice son oncle*, Paris, Boulard, 1791, t. II, p. 185.

le parc de Caminiec où elle a trouvé une retraite agréable. Les jugements qu'elle exprime sur le parc sont assez limités : elle constate banalement que l'on peut y jouir du coup d'œil « le plus riant » et remarque que les plaines environnantes sont « embellies », quoique peu fertiles. La description attire notre attention sur l'ambivalence de cet espace, où la fermeture et l'intimité d'un jardin comparé à un boudoir contraste avec la possibilité qu'a le spectateur d'embrasser une perspective plus ample. C'est un lieu séparé, isolé et en même temps ouvert sur l'extérieur, un espace où le regard se déplace de la vue du canal à celle d'une « touffe de bois planté à peu de distance » et, plus loin encore, à celle des « plaines environnantes » :

A l'extrémité du parc de Caminiec, il est une tonnelle en forme de rotonde, dont les treillages adossés au mur sont couverts de lilas, de jasmin et de chèvre-feuille ; le soleil, à son lever, en dore la surface, de ses premiers rayons. On y trouve des bancs de gazon, des sièges creusés dans des troncs d'arbres. On y jouit du coup-d'œil le plus riant. En face, on découvre un assez large canal, dont les eaux limpides baignent cette partie du parc, et dont les bords sont entourés d'une pelouse fleurie. D'un côté, les yeux se reposent sur la verdure d'une touffe de bois planté à peu de distance, dont le feuillage épais intercepte les plus brûlantes chaleurs et dérobe la vue des bâtimens du château de Caminiec. D'un autre côté, une grille à claire-voie permet de jouir de la perspective des plaines environnantes, qui, quoique peu fertiles, n'offrent pas un aspect aride, parce qu'elles sont embellies par quelques avenues de peupliers d'une hauteur extraordinaire. Cette retraite fait nos délices ; nous l'appelons notre boudoir¹⁶⁴.

Ce jardin se caractérise par des éléments que l'on pourrait facilement trouver dans un jardin classique, comme l'emploi des treillages, du canal et des pelouses fleuries, mais l'emploi de la grille à claire-voie¹⁶⁵ révèle l'ouverture du parc sur le milieu environnant dans lequel il s'insère harmonieusement.

Le jardin du couvent des Carmélites décrit dans *Amelina et Florello* se trouve lui aussi dans un contexte étranger à l'univers familier du lecteur de l'époque : l'histoire se déroule au Portugal mais la localisation géographique ne nous empêche pas d'identifier les caractéristiques de ce jardin que nous considérons comme un exemple de jardin mixte, où des éléments du jardin anglais côtoient d'autres aspects typiques du jardin français :

Le spacieux jardin des Carmélites de Santa-Maria était d'un bon goût et parfaitement bien décoré. Un ruisseau limpide, partagé en diverses branches, l'arrosait et y entretenait une fraîcheur salubre. Des quinconces d'arbres épais, plantés irrégulièrement sur les bords du ruisseau, recélaient, sous leurs voûtes verdoyantes, des sentiers tortueux, des grottes, des reposoirs et des statues de marbre représentant des saints. Une multitude de vases

¹⁶⁴ J.-L. Lacroix, *Ladouski et Floriska*, Paris, Dentu, 1801, p. 52.

¹⁶⁵ Dans un parc ou dans un jardin, c'est une ouverture faite à rez-de-chaussée dans un mur et qui n'est fermée que par une grille ou par un fossé appelé « saut de loup » ou *ha-ha* en anglais.

remplis de fleurs et d'arbustes rares étaient distribués avec élégance dans ce beau lieu, auquel des cascades artificielles et des eaux jaillissantes ajoutaient un charme difficile à décrire.

De chaque côté du jardin on voyait deux allées parallèles qui se prolongeaient jusqu'à l'extrémité du parc. Elles étaient plantées de tilleuls dont les branches s'enlaçant les unes dans les autres, formaient une espèce de berceau. Il n'y avait aucune séparation entre le jardin et le parc : celui-ci renfermait un petit bois coupé par une infinité de routes alignées et traversé par le ruisseau¹⁶⁶.

La description n'est ni précise ni étendue : la phrase introductive ne contient qu'une information vague sur la grandeur du lieu visité (il est « spacieux ») et une appréciation sur le « bon goût » de ce jardin « bien décoré ». Cette description est pauvre en indications spatiales et tout semble présenté sans un ordre précis. De plus, elle est dominée par une tonalité impersonnelle et l'emploi du pronom « on » généralise la vision sans l'attribuer au sujet réel de l'observation. Quant au lexique, il exprime une appréciation esthétique générique et conventionnelle sans traduire des sentiments ou des réactions précises. Ce qui attire notre attention c'est plutôt le « mélange » qui caractérise ce jardin. Les sources d'eau courante sont des éléments omniprésents dans l'art des jardins et contribuent à créer l'image d'un *locus amœnus* indéfini. En revanche, il y a une série de facteurs que nous pouvons facilement attribuer à deux typologies de jardin: l'irrégularité des arbres, les « sentiers tortueux », la présence d'objets décoratifs différents (« des grottes, des reposoirs et des statues de marbre »), une végétation hors du commun (« arbustes rares ») et l'absence de séparation évidente entre l'espace du jardin et celui du parc nous font penser au goût anglais, tandis les « allées parallèles » et les « routes alignées » impliquent une structure fondée sur les principes du jardin à la française.

À l'intérieur de ce roman nous trouvons une autre description de jardin, d'autant plus difficile à caractériser que le narrateur le présente comme un lieu presque enchanté, dont le mystère est accru par sa configuration labyrinthique. Le personnage d'Edmond s'aventure de nuit dans ce jardin pour rencontrer la femme qu'il aime :

Les soirées étaient charmantes alors ; la lune répandait sa douce lumière sur tous les objets : il semblait que la nature fût de concert avec les intentions du jeune Vellanès.

Arrivé près de la grille des jardins du comte, il s'approche des murs, trouve un endroit accessible ; et grimant aussitôt par là, il s'introduit dans l'enceinte qui renferme l'idole de son âme.

Il parcourt d'abord une allée d'acacias dont les longues grappes de fleurs répandaient une odeur suave dans les airs. A chaque pas il rencontre des fontaines murmurantes, de vastes bassins de marbre d'où par cent canaux les eaux jaillissent, s'élançant jusqu'à la cime des arbres et retombent en pluie. Après avoir marché quelque temps dans cette allée, il se rappelle qu'il a vu Amelina et Célinie tourner dans une étroite allée de tilleuls qui

¹⁶⁶ C. Ciskey, *op. cit.*, t. I, p. 185-187.

est à gauche. Il y entre et la suit avec confiance. Bientôt il arrive auprès d'un mur élevé : une petite porte s'offre à ses regards ; il la pousse et suit un sentier pratiqué entre deux murailles que tapisse une verte charmille. Ce sentier, très long, très-tortueux, l'amène enfin dans un endroit qui lui paraît spacieux. Un petit pavillon de forme ovale et d'une architecture élégante s'élève en ce lieu. Des cyprès et des peupliers l'entourent, se mêlant avec grâce aux colonnes dont il est décoré. Un gazon fin couvre la terre ; un grand nombre de vases de fleurs sont distribués çà et là avec goût. En face du pavillon, on voit une statue environnée de rosiers et de jasmins : c'est celle du Silence¹⁶⁷.

L'accumulation d'éléments différents est évidente : si les murs, les murailles et les charmilles pourraient caractériser un jardin classique, le sentier « très long, très tortueux », le pavillon et la statue qui symbolise le silence pourraient plus facilement se trouver dans un jardin répondant au goût nouveau du jardin pittoresque.

Dans notre corpus nous avons rencontré aussi la description d'un jardin qui ne présente pas d'éléments mixtes et qui pourrait être considéré comme un exemple de jardin paysager, mais sa description est presque réduite au minimum et il n'y a que peu d'éléments qui permettent de l'identifier avec un modèle précis. Dans ce passage d'*Orfeuill et Juliette*, la représentation du parc semble avoir une importance secondaire par rapport à l'état d'âme de la protagoniste :

Juliette retourna tristement dans sa chambre : elle ouvrit les fenêtres et promena des regards distraits sur le paysage enchanteur qui se dessinait sous ses yeux. Mais l'air frais et balsamique du matin calma insensiblement le trouble qui l'agitait, et elle se décida à faire une promenade dans le parc, en attendant l'heure où elle pourrait voir Mme de Séligny.

Incertaine sur la route qu'elle devait parcourir, elle prit au hasard une allée magnifique dont les derniers arbres inclinaient leurs branches touffues sur les bords de la Loire, et s'appuya quelques instans contre une balustrade dorée qui terminait le parc de ce côté-là. Bientôt l'admiration fit place aux sensations pénibles dont elle n'avait pu se défendre jusqu'alors. Les eaux du fleuve, étincelantes des rayons du soleil, baignaient à l'autre bord les pieds d'une rangée de saules antiques dont le feuillage délicat laissait entrevoir au loin des plaines fertiles, des côteaux chargés de fleurs, des bocages charmans, et plusieurs châteaux dont l'architecture élégante contrastait avec les modestes chaumières qu'on distinguait çà et là parmi des touffes d'arbrisseaux. Juliette ne pouvait détacher ses regards de ce joli paysage que pour les ramener vers le fleuve, sur lequel glissait une quantité de barques légères portant des denrées aux villes voisines, tandis que la nacelle du pêcheur, immobile sur les eaux, semblait représenter l'emblème de la patience qui calcule avec le sort.

Après avoir considéré long-tems les divers sites de ce rivage enchanteur, Juliette tourna ses pas vers l'intérieur du parc, et arriva dans un bois de lilas entremêlé de peupliers d'Italie, au milieu duquel était le temple chinois qu'elle avait remarqué le jour de son arrivée¹⁶⁸.

¹⁶⁷ *Ibid.*, t. II, p. 104-105.

¹⁶⁸ Brayer de Saint-Léon L.-M.-J.-M., *op. cit.*, t. I, p. 25-27.

Bien que le passage soit narré à la troisième personne, le paysage est vu et présenté du point de vue de Juliette et la description passe par le filtre de ses sentiments. La nature semble agir sur le sujet : dans un premier temps Juliette « promena des regards distraits sur le paysage » mais ensuite elle subit l'effet bénéfique de l'air qui l'entraîne à se promener dans le parc. Le prétexte de la promenade est donc l'effet bienfaisant exercé par le paysage. Pourtant la tristesse de Juliette est prédominante car « bientôt l'admiration f[a]it place aux sensations pénibles ». La focalisation sur l'intériorité de la protagoniste est sans doute ce qui fait passer au second plan la description détaillée et réaliste du jardin. Celui-ci contient des éléments typiques du *locus amoenus* (l'ombrage des arbres, les eaux du fleuve, « des côteaux chargés de fleurs », « des bocages charmans ») et il est décrit avec une adjectivation conventionnelle (« paysage enchanteur », « allée magnifique », « saules antiques », « feuillage délicat », « plaines fertiles », « joli paysage »), aussi stéréotypée que la réaction de surprise, d'admiration et de ravissement qu'il suscite. Le paysage est initialement perçu en mouvement, ce qui est suggéré par le motif de la promenade mais aussi par le verbe employé au début (« elle prit au hasard une allée ») qui indique aussi que la découverte du parc s'adapte à son irrégularité. Ensuite, à partir du moment où Juliette s'appuie contre une balustrade, le point d'observation est fixe et le narrateur introduit quelques indications spatiales. La seule note référentielle est la mention de la Loire. Il y a pourtant des éléments qui nous permettent de reconnaître le goût des jardins paysagers, comme l'ouverture sur les plaines environnantes où la simplicité naturelle et l'artifice coexistent dans le contraste entre l'élégance des châteaux et la modestie des chaumières, ou comme la présence d'un faux temple chinois, placé au milieu du parc.

Le même parc est visité par le protagoniste Orfeuil mais, une fois de plus, l'intérêt du narrateur est concentré sur l'intériorité du personnage plus que sur la représentation du jardin qui n'est que le cadre de sa promenade mélancolique :

L'automne était déjà avancé ; les arbres majestueux du parc de Flers ne présentaient plus aux regards ces magnifiques dômes de verdure sous lesquels les rayons du soleil pouvaient à peine pénétrer ; les feuilles, d'un jaune livide, quittaient au plus léger souffle du zéphir les branches orgueilleuses dont elles avaient fait le plus bel ornement, et gissaient sur cette même terre protégée jusqu'alors de leur ombrage délicieux.

Orfeuil, pensif et solitaire, parcourait les allées, les bosquets que Juliette avait embellis de sa présence : il s'arrêtait au temple chinois, s'asseyait des heures entières sur le banc de gazon où il avait entendu le doux aveu des sentimens de celle qu'il adorait, des larmes s'échappaient alors de ses yeux¹⁶⁹.

Le changement du parc dépouillé de sa verdure et la couleur « jaune livide » des feuilles tombées à terre forment un cadre en harmonie avec les sentiments d'Orfeuil « pensif et solitaire ».

¹⁶⁹ *Ibid.*, t. II, p. 76-77.

La mélancolie est dans la nature et dans le cœur d'Orfeuïl et la nature est le reflet de son état d'âme même si l'association entre la tristesse et le moment automnal rentre dans une analogie assez prévisible. Les termes utilisés sont eux aussi assez conventionnels : les arbres sont « majestueux » et ils sont désignés aussi par une périphrase appartenant à la terminologie de l'architecture (« magnifiques dômes de verdure »), le vent est le « zépher », les branches sont humanisées car elles sont « orgueilleuses », les feuilles ne constituent qu'un « bel ornement » et l'ombrage ne peut qu'être « délicieux ». Le temple chinois, qui n'est pas tout à fait décrit, n'est que le signe de reconnaissance du style auquel le parc appartient.

La protagoniste des *Amants vertueux* visite un jardin qui a probablement été construit selon le goût anglais comme le suggèrent la nationalité du propriétaire, la variété de terrains qui composent le parc (« des bocages & des plaines, des bois ») et le château gothique qu'il abrite. En réalité, la longue allée en perspective introduit un élément dissonant, procédant d'un style différent. Quoiqu'annoncée par la narratrice, la description du parc de Milord G. est assez sommaire et, comme dans les citations précédentes d'*Orfeuïl et Juliette*, c'est la réaction émotive de la protagoniste qui occupe le devant de la scène. Le but du passage est plus de nous transmettre l'enchantement d'Henriette et sa sensation de dépaysement que de décrire avec exactitude cet espace qui rappelle « le pays des Fées » :

Arrivés au parc de Milord G...tout le monde fut d'avis de mettre pied à terre pour gagner le Château. Sitôt que je fus descendue, je fus enchantée de l'agréable scène qui se présentait à nos yeux. Je ne puis m'empêcher de vous en faire une espece de description.

Des bocages & des plaines, des bois impénétrables aux rayons du soleil qui brilloit autour de nous ; de petites allées perchées dans ces bois, & des daims, à notre aspect, traversoient rapidement ; tous ces objets formoient un paysage digne de l'attention du plus curieux observateur. Bientôt nous nous trouvâmes dans une grande allée, qui, s'étendant à une prodigieuse longueur, se retrécissoit insensiblement, jusqu'à ce que, se fermant en perspective, elle sembloit se perdre dans un bocage, d'où s'élevoit comme par enchantement plusieurs petites tours. En avançant, nous reconnûmes quelles faisoient partie d'un vieux Château, bâti à la gothique, & d'une magnificence extraordinaire. Je me crus, pendant quelques minutes, comme transportée dans le pays des Fées ; je ne songeois qu'au pouvoir de la Nécromancie, qu'à ces murailles qui, selon la Fable, s'éleverent autrefois aux sons d'une lyre mélodieuse. La compagnie s'étoit réunie; après quelques compliments de part & d'autre, la conversation tomba sur les beautés du monde physique & sur la nature du cœur humain¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Abbé Hélaïne, *op. cit.*, t. I, p. 131-133.

3.2. *Jardins d'Italie*

Parmi les passages de notre corpus, les descriptions de jardins « mixtes » semblent représenter la plus grande partie des occurrences, à côté des jardins à l'anglaise. Mais nous avons aussi relevé la présence d'un petit nombre de passages représentant d'autres typologies, comme les jardins italiens ou les jardins aménagés selon le goût classique français.

Nous avons préféré adjoindre au mot « jardins » la dénomination « d'Italie » au lieu de l'expression « à l'italienne », afin de souligner une caractéristique commune aux textes que nous allons examiner. En effet, le trait saillant des jardins que ces romans nous présentent n'est pas un style qui pourrait être désigné par l'expression « à l'italienne ». Ce sont bien des exemples de jardins construits selon la tradition et le goût italiens mais, à défaut d'une description détaillée, ils ne sont identifiés que par leur localisation géographique. La précision référentielle des lieux réels et des jardins célèbres qui se trouvent en Italie prime sur l'exactitude descriptive. Les textes que nous avons analysés présentaient des images peu réalistes et proches du cliché du « jardin des romans » : ils mettaient en scène des jardins difficiles à caractériser sur le plan stylistique et à identifier avec des jardins réels mais les détails descriptifs étaient *parfois* plus nombreux que dans les textes que nous allons voir. Dans ceux-ci, la présence du jardin se justifie par rapport au contexte général des histoires ayant pour protagonistes de jeunes voyageurs qui visitent l'Italie, destination « à la mode » entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e.

Ajoutons que l'expression « à l'italienne » peut fausser l'interprétation. Elle est généralement utilisée pour désigner les jardins qui se sont développés au début de la Renaissance italienne : or elle n'est pas tout à fait appropriée pour indiquer les jardins décrits dans nos textes qui sont en réalité des jardins baroques. Certes, il est difficile de dater et de définir avec précision en quoi consiste la transition entre le jardin de la Renaissance et le jardin baroque car « celui-ci reprit de nombreux éléments typiques du jardin Renaissance, notamment les jeux d'eau, devenus des spectacles féériques, les terrasses immenses intégrées dans le paysage ou l'art de l'ornementation symétrique des parterres, pour les porter à leur plus haute expression et finalement, dans le jardin à la française, parvenir à une œuvre monumentale¹⁷¹ ».

Le protagoniste d'*Henriette et Sophie* fait une promenade en bateau sur le Lac Majeur et visite ses deux îles principales, l'*Isola Bella* et l'*Isola Madre*, et les jardins qui s'y trouvent. En racontant cette expérience à son correspondant Delmini, Blesincour exprime sa réaction au moment du débarquement sur l'*Isola Bella* par une série de phrases exclamatives qui révèlent une impression contrastée où ce lieu est vu comme une manifestation « de la folie de l'homme », « de sa

¹⁷¹ E. Kluckert, *Parcs et Jardins en Europe de l'Antiquité à nos jours*, traduction de l'allemand sous la direction de Rolf Toman, Köln, Könemann, 2005, p. 144.

fausse grandeur, et de sa vraie petitesse » mais aussi comme un lieu « digne tout-à-la-fois d'admiration et de pitié ». Ces premiers jugements, ayant la fonction d'introduire une description de l'île, reprennent et confirment l'opinion exprimée par M. de Presley, le guide de Blesincour, qui l'avait préparé à la visite en parlant de l'*Isola Bella* comme d'un lieu célèbre « dont la réputation s'étend au-delà des mers, et dont la bizarrerie fixe l'attention de tant de voyageurs ; de tant d'hommes qui n'apprécient les choses, que par les sommes qu'elles ont coûtées¹⁷² ». Selon un procédé habituel des romans par lettres, le signal d'ouverture de la description est le verbe « figure-toi », suivi de l'appellatif « mon ami », qui invite le destinataire à se transporter avec son imagination dans le lieu décrit. En fait, c'est un faux début descriptif car, après avoir défini l'île comme « un rocher de peu d'étendue », le personnage fait des considérations sur l'artificialité du lieu et sur les coûts que les travaux ont dû entraîner « pour en faire une espèce de séjour enchanté », L'idée des difficultés rencontrées lors de la réalisation frappe moins que la beauté qui en émane. La description confirme l'intention polémique du protagoniste qui critique l'excès d'artifice et de symétrie dans l'aménagement des jardins :

Nous mêmes pied à terre : nous parcourûmes les jardins, le palais : quel frappant témoignage de la folie de l'homme ! quel tableau de sa vanité, de sa fausse grandeur, et de sa vraie petitesse ! quel ensemble, digne tout-à-la-fois d'admiration et de pitié !

Figure-toi, mon ami, un rocher de peu d'étendue, qui sans le secours de l'art, ne produirait que des ronces ; c'est-là, qu'une famille puissante a dépensé des sommes incalculables, pour en faire une espèce de séjour enchanté. L'œil s'y promène avec étonnement, mais cet étonnement est moins produit par la beauté du lieu, que par l'idée des difficultés qu'il a fallu vaincre. Dans le jardin dont les eaux du lac baignent les murs s'élève un amphithéâtre dont la forme est un carré régulier : les quatre faces sont symétriquement décorées, et garnies de degrés par lesquels on arrive au sommet, que couronne une statue ; des vases de fleurs, des caisses d'orangers, de citronniers, de grenadiers, sont artistement distribuées pour fixer les regards ; mais la monotonie chasse bientôt le plaisir qui n'est produit que par la première surprise : tout est vu d'un clin-d'œil, et l'imagination se trouve rassasiée avant qu'elle ait pu pour ainsi dire, le tems de fixer cet appareil aussi mince que fastueux. Aucune ombre ne rafraîchit ce lieu sec et aride : aucun abri ne le garantit des vents et des brouillards : le pied se fatigue sur un caillou brûlant, et l'oreille loin d'être caressée par le chant des oiseaux, ou le murmure de quelques eaux jaillissantes, n'est que blessée par le cri repoussant des chouettes et des hiboux. Sous ces mêmes degrés qui forment les faces de l'amphithéâtre, sont des voûtes qui les supportent, et ses humides, impénétrables aux rayons du soleil, à la clarté même du jour, sont la demeure des animaux nocturnes ; triste et frappant tableau de la plupart des hommes, qui sous les dorures et la broderie portent un extérieur gangrené ; leur dehors séduisant et trompeur, est le miroir de la vertu ; leur cœur est le repaire du crime et la sombre demeure du remords¹⁷³.

¹⁷² J.-R. Rondan, *Henriette et Sophie, ou La Force des circonstances*, t. I, p. 102.

¹⁷³ *Ibid.*, t. I, p. 102-104.

La construction en forme d'amphithéâtre et la proportion des parties (le « carré régulier » de l'amphithéâtre, les faces « symétriquement décorées ») sont la cible de cette présentation négative. Le visiteur déçu a l'impression qu'il est dans un lieu où tout peut être saisi simultanément, « d'un clin-d'œil », gâtant ainsi le plaisir de la surprise et procurant une sensation de « monotonie », car la satisfaction de l'observateur est trop rapidement assouvie. La description prend une connotation de plus en plus dysphorique, suite à l'évocation d'éléments qui n'ont rien à voir avec le style du jardin mais qui se réfèrent à des impressions sensorielles où la vue ne joue aucun rôle: d'un côté c'est un lieu « sec et aride », exposé à la chaleur et aux agents atmosphériques, de l'autre il est humide et sans lumière. Les éléments qui procurent généralement des sensations agréables, comme « le chant des oiseaux » et « le murmure de quelques eaux jaillissantes », sont substitués ici par « le cri repoussant des chouettes et des hiboux ». La description de ce lieu, refuge des « animaux nocturnes », donc d'une présence sinistre, fournit une image métaphorique qui illustre les considérations morales de Blesincour sur le contraste entre apparence extérieure et intériorité qui caractérise l'être humain. Mais nous savons que les considérations négatives du protagoniste ont aussi un autre but : celui de critiquer toute tentative humaine d'embellir la nature par des artifices coûteux et grandioses et de mettre en évidence l'inutilité de ces efforts face à la grandeur inimitable de la vraie nature comme les Alpes qui encadrent le Lac Majeur et que Blesincourt a sous les yeux¹⁷⁴.

Après d'autres considérations négatives sur les frais soutenus par la famille Borromée pour la réalisation du luxueux palais construit sur cette île, Blesincour raconte sa visite à l'*Isola Madre*. Il en donne une image assez générique, concernant principalement la flore et la faune, mais suffisante à mettre en évidence l'opposition avec l'autre île, fondée sur deux façons différentes d'aménager les espaces, en faisant prévaloir tantôt l'art, tantôt la nature. Blesincourt exprime un jugement plus positif sur cette seconde île « parce que la nature s'y montre sans apprêts, parce qu'elle n'y est pas assujettie sous la gêne des formes » :

Peu loin de cette île est celle qu'on appelle la *Mère*, ou *Isola Madre*, et dont l'étendue est beaucoup plus considérable. Celle-ci fertile en toutes sortes de productions, abonde en gibier, est couverte de verdure, produit de très-hauts arbres, offre le plaisir de la promenade, celui d'une chasse facile ; le spectacle de la nature s'y varie à chaque pas : les fruits, les fleurs, le chant des oiseaux, tout y charme et l'œil et l'odorat : l'homme sensible y passerait sa vie dans de continuelles jouissances ; on y voit un très-ancien palais et des restes de grandeur ; mais parce que la nature s'y montre sans apprêts, parce qu'elle n'y est pas assujettie sous la gêne des

¹⁷⁴ Voir la note 102 de ce chapitre.

formes ; à peine le voyageur daigne-t-il y descendre, à peine est-elle jugée digne de loger la basse-cour et les valets¹⁷⁵.

La description de l'île se réduit à une série de phrases juxtaposées qui transmettent l'image d'un lieu où sont rassemblés tous les éléments nécessaires pour composer un endroit naturel agréable, une sorte de *locus amoenus* où les sensations visuelles, olfactives et auditives s'harmonisent pour charmer « l'homme sensible ». La représentation exacte du lieu circonscrit n'a pas beaucoup d'importance car ce qui compte, c'est de fournir un prétexte pour exprimer une préférence esthétique concernant l'évaluation du paysage en général. On sait que le jardin de l'*Isola Madre* diffère de celui de l'*Isola Bella* : au XVI^e siècle, la famille Borromée y avait fait construire un jardin potager pour la production d'agrumes et c'est encore sous cet aspect que l'*Isola Madre* se présente au protagoniste de ce roman qui la visite à la fin du XVIII^e siècle¹⁷⁶. En effet, le jardin à l'anglaise de l'île ne sera réalisé qu'à partir de 1823-1825.

Le roman *Élise Duménil* nous présente une situation narrative analogue : le protagoniste Alfred écrit à son ami Fernand pour lui raconter son séjour à Naples où il a l'occasion de visiter un jardin et un parc qui donnent sur la mer, situés à deux différents endroits du golfe. Contrairement au protagoniste d'*Henriette et Sophie*, Alfred préfère le jardin aménagé selon le goût italien au parc qui a un aspect plus « sauvage » et qui pourrait donc être un lieu où la nature a été laissée libre de s'épanouir. Cet adjectif est à interpréter négativement, comme synonyme de « négligé ». En effet, c'est la position du parc, définie « riante et pittoresque », qui représente un élément positif et permet d'apprécier même la sauvagerie de ce lieu :

Après plusieurs heures de promenade sur mer, nous débarquâmes dans un jardin qui est au pied du coteau du Pausilype. Ce jardin, placé entre la ville et la mer, offre de tous côtés des points de vue enchanteurs. De chaque côté de l'entrée principale, il y a de jolis pavillons ornés de portiques qui servent de cafés. Nous nous y reposâmes quelque tems. Au centre du jardin est un grand bassin, dont les eaux se répandent en cascades. Une grande allée sépare deux galeries de verdure. Trois belles avenues mènent au coteau du Pausilype. Sur le coteau de *Capo di monte*, nous vîmes un château royal, dans une situation riante et pittoresque ; ce n'est plus qu'un musée. Malgré sa situation sur une montagne, on y trouve un parc, auquel on pardonne son aspect sauvage en faveur de sa situation.

Nous dînâmes dans le parc avec les provisions que nous avons apportées, et nous rentrâmes après dans le jardin, pour le voir la nuit qui est son beau moment. Alors la grande allée, les galeries, les parterres, les pièces d'eau, les pavillons, tout est illuminé, et se réfléchit dans la mer, l'espace d'un demi-mille ; ce jardin donne vraiment l'idée des champs élysées¹⁷⁷.

¹⁷⁵ *Ibid.*, t. I, p. 106-107.

¹⁷⁶ La lettre de Blesincour est datée 16 juin 1794.

¹⁷⁷ M. J. de Comarrieu Montalbert, marquise de, *Élise Duménil*, Londres, Dulau, 1800, t. II, p. 102-104.

Le traitement descriptif différent réservé respectivement au jardin et au parc révèle la prédilection du personnage pour le premier : le parc, à peine nommé, n'est que le cadre d'un repas consommé en compagnie, tandis que le jardin est représenté dans ses aspects principaux (quoique la description ne soit pas très développée) et le narrateur nous transmet l'enchantement éprouvé dans ce lieu presque féérique qu'il compare aux Champs Élysées, en utilisant une image assez commune à l'époque.

Si le passage tiré d'*Élise Duménil* contient quelques informations sur le jardin visité par le protagoniste, la description est absente dans *Stellino*, où est évoqué le parc de Villa Borghese à Rome. La représentation du parc n'est pas au centre de l'intérêt du protagoniste, concentré sur ses émotions. La description est remplacée par l'évocation des souvenirs, à partir des arbres vus comme autant des « monuments » du passé et déclencheurs du processus remémoratif. Le terme de « pèlerinage » qui ouvre le passage suggère l'idée de la valeur de vestiges que Stellino attribue à ces lieux. La référence topographique rejetée en note, comme s'il s'agissait d'une information secondaire, confirme que l'importance du lieu ne dérive pas de son aspect ou des ses caractéristiques intrinsèques mais de la valeur affective que Stellino lui attribue :

J'ai fait hier un pèlerinage ; je suis allé visiter ces lieux, ce Palais, ces jardins, ce bois surtout, où je te vis pour la première fois (I). O *Fabius* ! Comme mon cœur étoit ému à chaque aspect qui me rappelloit ton image ! Comme je sentis mon trouble s'augmenter, en reconnoissant de loin ce vieux chêne qui domine la colline, & sous lequel je te trouvai assis, occupé à dessiner les deux platanes qui s'élèvent majestueusement aux extrémités du vallon, & ressemblent à deux colonnes placées là pour en indiquer le terme? Je me suis couché au pied de l'arbre antique, dont les feuilles commencent déjà à tomber. J'ai porté delà ma vue sur toute la campagne, & j'ai vu avec plaisir que la nature est toujours la même, & qu'elle seule est à l'abri des changements qu'éprouve tout ce qui est fait par la main des hommes ! J'ai reconnu aussi le petit taillis enfermé par cette palissade de ronces, & que nous franchissions si souvent, en dépit du fossé qui le défend, & dans lequel nous tombâmes plus d'une fois ?

(I)Ce lieu est la *Villa Borghese*, & appartient au Cardinal de ce nom. Il est à un mille de *Rome*. *Note du traducteur*¹⁷⁸.

Les apparitions de jardins italiens sont assez rares pour que l'on puisse identifier des tendances communes aux textes qui les décrivent. Ce que nous remarquons, c'est la soumission constante de la description à des fonctions différentes qui favorisent son insertion à l'intérieur du roman : dans *Henriette et Sophie* elle fournit des arguments à l'exposition d'une idéologie de la part de l'auteur qui se sert de son personnage en tant que porte-parole et le rend protagoniste d'une polémique sur l'art d'aménager la nature ; dans *Élise Duménil* la description est justifiée par la

¹⁷⁸ J.-A. de Gourbillon, *op. cit.*, p. 154-155.

nature même du roman par lettres, dont le but est d'accourcir les distances et de faire participer le correspondant à la vie de l'autre (comme dans ce roman où le protagoniste raconte son voyage à Naples) ; enfin dans *Stellino* le jardin n'est qu'un lieu déclencheur d'émotions et de souvenirs et donc il constitue un prétexte pour établir un contact avec l'ami et destinataire des lettres. Ces textes partagent la référence à une destination « exotique » et à la mode comme l'Italie mais cela n'est pas suffisant pour justifier l'apparition des jardins : les romanciers soumettent la description à des buts qui se situent au-delà de l'intérêt pour la simple représentation du paysage et qui sont étroitement liés aux mécanismes du roman épistolaire. Nous pouvons y lire une forme de subordination de la description mais aussi une manière de l'intégrer au tissu narratif du roman et une volonté d'offrir une image réaliste du jardin qui se distingue du « jardin de romans » stéréotypé et idéalisé par son ancrage dans une réalité géographique spécifique.

3.3. *Jardins à la française*

Si la présence du jardin à la française devient de plus en plus rare dans les romans de la fin du XVIII^e siècle, elle n'en est pas cependant tout à fait absente. En effet, quoique le nouveau modèle de jardin promu par l'Angleterre commence à s'imposer sur le continent aux environs de 1760, en France le jardin classique garde encore des amateurs parmi les théoriciens et les gens de lettres, comme le montrent les exemples cités par Daniel Mornet :

« Le nom de Le Nôtre est encore un nom infiniment respecté », nous dit la *Correspondance littéraire* en 1771. Les éloges, en effet, sont nombreux. [...] Partisans de Le Nôtre, le *Journal de Linguet* en 1777, les *Affiches de Province* en 1772, Luchet dans son *Paris en miniature*. Walpole connaît bien des Français qui préfèrent « les rampes de pierre si conformes à la nature et les portiques couverts de plombs ». Duchesne en 1775, le *Journal encyclopédique* la même année, ou Lezay-Marnezia en 1787 avouent qu'ils luttent encore contre les partisans des jardins symétriques. Même ces jardins ont pour eux quelques théoriciens. [...] D'ailleurs, les anciens parcs subsistent autour des châteaux¹⁷⁹.

En faisant le récit de ses aventures, le protagoniste de *La Vie et les aventures de Ferdinand Vertamont* raconte qu'il a acheté un hôtel à Paris et en décrit brièvement le jardin qui semble correspondre au goût classique. Il plaît à son propriétaire parce qu'il contient des plantes et par l'absence d'une végétation bizarre aux couleurs criardes, comme pourrait être la végétation exotique et rare qui embellit les jardins paysagers. Dans ce jardin se trouve aussi un coin écarté où sont des cabinets destinés au repos et à l'intimité :

¹⁷⁹ D. Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, cit., p. 222-223.

Le jardin étoit d'une étendue immense pour Paris, & avoit assez de couvert pour pouvoir se promener à toutes les heures du jour sans être incommodé de la chaleur. Il étoit planté d'arbres fruitiers qui rapportoient d'excellens fruits, que l'on avoit préféré à tous les arbustes inutiles, qui n'ont d'autre mérite que de choquer la vue par un disparate bizarre de couleurs; il étoit terminé par un petit bois, dans lesquels on avoit pratiqué des cabinets qui paroisoient autant de réduits de l'amour & du mystère¹⁸⁰.

Dans un deuxième temps, le narrateur donne plus d'informations sur le jardin et, bien que la description ne soit ni longue ni détaillée, la liste des éléments qu'il nomme nous permet de saisir les lignes essentielles de l'espace. En particulier nous remarquons la présence d'un parterre de fleurs, d'une charmille et d'eau, élément constant dans l'art des jardins, qui unit l'agrément à l'utilité :

Cette pièce communiquoit au jardin, qui, comme je l'ai déjà dit, étoit superbe, & d'une très-vaste étendue. Un parterre, bien rempli de fleurs, bordé de chaque côté par un tapis de gazon, & de deux allées de charmille très-couvertes, précédoit une belle pièce d'eau, remplie de poissons de toute espèce, dans laquelle une grande nappe ou cascade, la rendoit toujours extrêmement claire, en la renouvelant continuellement ; des canaux souterrains, la conduisoient dans toutes les parties de la maison, où l'on pouvoit en avoir besoin. La vue se perdoit ensuite dans un grand bois, bien entretenu, à l'entrée duquel on avoit construit un pavillon en forme de rotonde, qui servoit de cabinet de bains¹⁸¹.

Les jardins décrits dans *Elisa Bermont* appartiennent certainement au style classique français car le narrateur dit explicitement qu'ils n'ont pas été réalisés suivant « le goût moderne » qui, à l'époque de ce roman publié en 1802, ne peut que correspondre à la mode déjà très répandue des jardins à l'anglaise. Mais ce qui peut représenter apparemment un défaut, à savoir la structure et l'aspect « traditionnels » et même dépassés du jardin, ne fait pas obstacle à son appréciation car les allées « bien droites » créent une zone ombragée et permettent de rejoindre un bois qui est l'attrait principal de ce domaine et une source de profit pour qui le possède. D'autres éléments typiques du jardin suscitent l'admiration d'Elisa qui observe ce vaste espace, comme par exemple un parterre « rempli des plus belles fleurs », la terrasse qui permet au spectateur d'avoir une vision globale du territoire et de jouir de la variété offerte par le paysage et la grotte réalisée par le fils de Madame de Saint-Paul afin de procurer du plaisir à sa mère :

Les jardins de St. Paul étoient vastes. Beaux et entretenus avec soin. Ils n'étoient pas cependant dans le goût moderne : c'étoient de grandes allées, bien droites à la vérité, mais qui donnoient beaucoup d'ombre, et se prolongeoient jusqu'à un bois immense qui faisoit la plus grande beauté et le principal revenu de Saint-Paul. C'étoit ce bois que l'on voyoit des fenêtres d'Elisa. Près du Château étoit un parterre rempli des plus belles

¹⁸⁰ M. S. Boulard, *La Vie et les aventures de Ferdinand Vertamont et de Maurice son oncle*, cit., t. III, p. 79-80.

¹⁸¹ *Ibid.*, t. III, p. 90.

fleurs, et une superbe terrasse dont la vue présentait les sites les plus variés. Quelqu'un remarqua à un des bouts de la terrasse, dans un enfoncement, une espèce de grotte, et demanda à M.me de Saint-Paul depuis quand elle l'avait fait faire. C'est l'ouvrage de mon fils, répondit-elle; trois mois avant de partir pour l'armée, il eut cette fantaisie pour que je puisse jouir dans les plus grandes chaleurs du jour, de la vue de la terrasse. Lui seul y a travaillé, ne voulant pas, disoit-il, partager avec d'autres le plaisir de procurer de l'agrément à sa mère¹⁸².

Comme dans le cas des jardins italiens, notre corpus romanesque concède peu d'espace à la représentation d'une typologie de jardin qui commence à perdre du terrain et à être perçu en France comme le résidu d'un goût démodé. Nous n'avons rencontré que deux exemples de descriptions relativement longues et détaillées du jardin à la française, dans l'*Histoire de Laurent Marcel*. Elles se distinguent des précédentes par l'exactitude de la représentation qui prend en compte tous les éléments caractéristiques du jardin classique français. En plus de la disposition géométrique de la végétation et des allées, une place importante qui est accordée à l'eau, élément traité artificiellement et ingénieusement pour structurer le jardin et qui fournit aussi un facteur de suggestion grâce à la mise en scène d'effets théâtraux. La même importance est réservée à l'utilisation de la pierre sous une forme sculptée et à l'emploi d'autres éléments comme les terrasses que le jardin français emprunte au modèle de jardin à l'italienne : « les jardins de style italien sont installés pour la plupart sur des coteaux, montrant une succession de terrasses mettant en scène une importante statuaire et un nombre impressionnant de fontaines ; des pelouses bordées de buis et poteries garnies d'arbustes à fleurs et d'agrumes complètent l'ensemble. Sur le sol français, ils furent plutôt réalisés sur d'immenses superficies au terrain remodelé et aplani tout autour des demeures. Pelouses, bassins, fontaines et statuaire y prirent place et l'on y ajouta des parterres diversifiés¹⁸³ ». L'utilisation de la perspective est fondamentale car « le jardin est conçu pour être regardé de haut en bas, à partir de terrasses ou de bâtiments, et pour être perçu dans son ensemble d'un seul coup d'œil : c'est pourquoi la notion d'axe y est très forte. Le jardin s'organise à partir d'une allée ou d'un canal central¹⁸⁴ » et il se déploie en fonction de l'axe principal :

Le parc s'étendoit autant que la vue pouvoit atteindre, & la diversité des objets qu'il présentait aux spectateurs, annonçoit en même temps le grand & le bien entendu. Aux deux côtés de la principale avenue se trouvoient deux pieces de parterre, chacune d'un arpent tout au moins, & relevées de tout ce que l'art du jardinier peut imaginer de plus parfait en buissons, broderies, fleurs, gazons & autre compartiments. Succédoient ensuite deux grandes pieces d'eau, dont les bords étoient revêtus en pierres de taille, & dont la longueur étoit au moins

¹⁸² Madame d'Argebouse, *op. cit.*, t. I, cit., p. 31-32.

¹⁸³ « Histoire de l'art des jardins », dossier réalisé par La Ferme Ornée de Carrouges, 2014, http://www.lafermeorneedecarrouges.fr/fichiers/histoire_art_jardin.pdf, p. 19.

¹⁸⁴ E. Baron, *op. cit.*, p. 137.

d'un quart de lieue. L'eau y entroit sous des antres figurés, où des sirenes & des tritons la déchargeoient par des urnes dans le bassin à travers des flots d'écume. Deux autres figures marines, placées directement au milieu de chaque canal, y pousoient l'eau par des conques à la hauteur de quinze pieds au moins. Les napes étoient couvertes de gondoles dorme & de cygnes, & les bords ornés de statues d'Italie d'un travail très-délicat. Le reste du parc consistoit en terrasses, boulingrins, berceaux, charmilles taillées en portiques, en colonnes, en boules & en caisses parfaitement entretenues¹⁸⁵.

Dans la seconde description nous retrouvons les aspects typiques du jardin classique, en particulier les murs, les haies et les ouvrages en treillage, comme les charmilles en portique, que nous avons trouvés aussi dans les autres textes et qui ont la fonction de garantir un abri en cas d mauvais temps :

Le jardin répondoit à la maison pour la distribution & la propreté. Une grande allée pour le milieu, deux belles pieces de parterres en fleurs & en broderies: plus loin, deux autres grands quarrés pour les légumes & herbes potageres. Au bout de l'avenue se présentoit un bosquet de tilleuls, de cinquante toises de profondeur, dont le milieu, qui correspondoit à la porte de la maison, étoit embelli de part & d'autre par deux belles charmilles en portiques, terminé par un berceau de chevreuille, de cornouiller & de jasmin, de la forme la plus élégante & la mieux entendue. Tout ce terrain, qui étoit à peu près de cent toises en tous sens, étoit environné d'un mur en briques, couvert d'ardoises & palissé dans toute sa longueur d'un grand nombre de poiriers, de pêchers & d'abricotiers. Derriere ce mur, & dans un fossé fort profond, couloit une petite branche de la Saône, dont on avoit pris soin d'introduire les eaux dans un bassin qui étoit sous les fenêtres, & dans un réservoir où on entretenoit beaucoup de poisson. Du parterre on passoit sur la droite dans un verger d'une grande étendue, bordé d'une haie vive, & sur la gauche dans la cour du fermier.

Telle étoit en sommaire la maison de mon ami Cléran, & le séjour où il étoit résolu de fixer finalement son domicile¹⁸⁶.

Ces textes méritent d'être mentionnés parce qu'ils sont tiré d'un roman qui présente un cas unique de description parodique dans notre corpus¹⁸⁷. C'est pourquoi le fait que ce roman contient une représentation étendue et somme toute positive d'un jardin aménagé selon la tradition classique française peut étonner : en effet, c'est le même texte qui ironisait sur l'influence prépondérante de la pastorale dans la vision et dans la représentation du paysage champêtre et qui mettait en discussion la fidélité à un goût et à un modèle appartenant au passé. Pourtant, la connaissance des textes de la fin du XVIII^e siècle nous enseigne que ces contradictions ne sont qu'apparentes et qu'un auteur peut se faire le porte-parole d'instances contrastantes, témoignant des oscillations et des incertitudes esthétiques qui sont la marque distinctive de l'époque. Les nombreux exemples de jardins mixtes

¹⁸⁵ J. Bardou, *Histoire de Laurent Marcel, ou L'Observateur sans préjugés*, cit., t. III, p. 53-54.

¹⁸⁶ *Ibid.*, t. IV, p. 309-310.

¹⁸⁷ Voir la note 154 du deuxième chapitre.

que nous avons rencontrés le confirment : ce ne sont pas seulement le reflet d'une situation réelle de transition entre deux styles dans l'art des jardins mais aussi le symptôme emblématique d'un changement en acte dans l'esthétique, dans la manière de concevoir le rapport entre l'homme et le paysage et de le mettre en scène. Bref, un changement qui implique l'abandon des schémas rationnels (aussi bien dans l'organisation des espaces que dans l'écriture romanesque) à la faveur de la liberté du sentiment et de la vraie nature.

4. Jardins à l'anglaise

4.1. Des questions préliminaires

Les exemples de description du jardin à l'anglaise contenus dans notre corpus sont plus étendus, plus développés et plus détaillés que celles des autres typologies de jardins mais somme toute peu nombreuses par rapport à une catégorie de paysage qui au centre de tous les débats esthétiques à la fin du XVIII^e siècle. En réalité, il faut signaler aussi des cas où les narrateurs font clairement allusion à ce type de jardin tout en éludant sa description. Dans *Elisa Bermont*, un groupe de personnages, parmi lesquels se situe la protagoniste, visite le parc du château appartenant à Rosenne. Avant cet épisode Rosenne discute avec Madame de Valeuse sur l'art d'aménager les jardins et essaie de vaincre ses réserves à propos du style anglais :

Je devine aisément ce que vous entendez par goût, dit M.me de Valeuse, et sans doute de petits sentiers tortueux, de jolies petites ruines, de petites cabanes couvertes en chaume et une infinité de beautés de ce genre remplaceroient ces grands arbres; et, en attendant que vos nouvelles plantations fussent venues, on auroit l'agrément de se promener dans le cœur de l'été à l'ardeur du soleil. Il est vrai qu'on auroit pour se rafraîchir l'eau de quelques petits ruisseaux bourbeux, décorés du nom de rivière, et surmontés de beaux ponts larges de deux pieds.

Madame, répondit Rosenne en riant, je vois bien que vous êtes prévenue contre les jardins anglais; je vous les abandonne volontiers, il en est de fort ridicules, mais il y en a de fort jolis, et vous verrez, lorsque j'aurai fait arranger à ma fantaisie celui de ma terre, qu'il vous plaira fort. Je n'en doute pas, dit à son tour en riant, Mme de Valeuse, j'ai une trop haute opinion de votre goût. La terre dont parloit Rosenne, faisoit partie de l'héritage que lui avoit laissé son oncle. Elle étoit inhabitée depuis long-temps, mais n'étant éloignée que de quelques lieues de la demeure d'Elisa, on conçoit qu'il avoit formé le projet de la réparer et d'en faire son principal séjour¹⁸⁸.

Lors de la visite, le narrateur met d'avantage l'accent sur les réactions d'admiration que le jardin suscite que sur son aspect. Malgré le débat précédent, le narrateur ne fait allusion qu'à

¹⁸⁸ Madame d'Argebouse, *op. cit.*, t. II, p. 178-179.

l'irrégularité des allées, à la variété des perspectives et au respect de la nature qui a été adopté comme principe dans la construction du parc. C'est que, comme nous l'avons expliqué au début du chapitre, le jardin à l'anglaise est plus facilement un objet de discussion qu'un objet descriptif :

Quoiqu'Elisa sût que le château et le parc étoient fort beaux, elle ne laissa pas de les trouver au-dessus de ce qu'elle s'étoit figuré. Le château étoit vaste, bien situé, et Rosenne venoit de le faire meubler avec élégance. Les jardins étoient distribués avec beaucoup de goût. On n'avoit point tout abattu indistinctement, mais on avoit percé de nouvelles allées, qui tournant en tout sens, conduisoient à de jolis bosquets, à de beaux points de vue, ou enfin à quelques jeux, comme jeu de bague, balançoire. On avoit profité de tout ce que la situation avoit permis de faire, et on ne l'avoit violentée nulle part. Aussi Mme de Valeuse, malgré son aversion pour les jardins anglais dont celui-ci se rapprochoit en beaucoup de choses, le trouva très-joli, très-bien entendu, et en fit ses compliments à Rosenne¹⁸⁹.

Le jardin qui constitue le décor des scènes de séduction entre le protagoniste de *Dolbreuse* et la Comtesse est explicitement défini comme un jardin anglais. Tout ici contribue à créer le mystère, à partir du nom du jardin, « Isle enchantée », et jusqu'à la comparaison entre la maison de la Baronne, et des demeures féeriques comme le palais d'Armide ou « la retraite magique de quelque génie » : Dolbreuse cède au charme de la Comtesse comme s'il était ensorcelé, tel Renaud près d'Armide¹⁹⁰. Le narrateur ne décrit pas le lieu où va se dérouler le banquet galant auquel participent Dolbreuse, la Comtesse et la Baronne et se limite à faire une allusion générique aux sites « les plus pittoresques & les plus variés de la nature » que le jardin renferme. Ici ce n'est pas le débat polémique sur l'art des jardins qui prend la place de la description mais une autre fonction topique du jardin que nous avons déjà analysée, à savoir la subordination du cadre à de scènes stéréotypées comme celle de la rencontre entre les amants et des jeux de la séduction :

La Baronne propose un souper dans une jolie maison de campagne située à quelques lieues de Paris, & qu'elle dit lui appartenir. [...] Cette maison de campagne, que j'avois pris soin d'embellir, offroit, en la voyant, l'idée du palais d'Armide, ou de la retraite magique de quelque génie. Des péristiles en treillage, des voûtes de lilas, portées sur des colonnes de verdure, aboutissoient à un jardin Anglois, qui, sous le nom d'Isle enchantée, présentoit, dans un petit espace, les sites les plus pittoresques & les plus variés de la nature.

On commençoit d'admirer ce beau lieu, quand je parus tout à coup. J'étois arrivé en campagne ce jour là même. Je venois de Paris. J'avois passé à l'hôtel de la Baronne, où l'on m'avoit appris qu'elle soupoit à son

¹⁸⁹ *Ibid.*, t. II, p.27-28.

¹⁹⁰ Personnage de *La Jérusalem délivrée*, Armide, fille du roi de Damas et magicienne musulmane, tombe amoureuse de Renaud, fondateur mythique de la Maison d'Este de Ferrare, et l'emmène dans son île enchantée où elle tente de le retenir par des enchantements.

Isle enchantée avec l'aimable Comtesse, &, au risque de paroître indiscret, je m'étois fait une fête de les surprendre l'une et l'autre¹⁹¹.

Lorsque les jardins ne sont pas seulement mentionnés mais que leur représentation donne lieu à des passages descriptifs d'une certaine extension, la plupart des descriptions concerne des lieux réels, à savoir des jardins qui se trouvent en Angleterre. C'est un indice qui permet de justifier en partie le nombre restreint de représentations de jardins paysagers dans notre corpus : en tenant compte des obstacles que rencontrent les écrivains, comme la difficulté d'adaptation entre la représentation de ce type de jardin et la rigidité de la langue classique, nous pouvons supposer que pour les romanciers français il est plus aisé de décrire des jardins à l'anglaise réels (qu'ils ont visités personnellement ou dont ils ont lu des descriptions) que d'en imaginer de fictifs. Cette tendance à décrire des jardins réels et principalement situés en Angleterre n'est insignifiante. Elle est absente des représentations du jardin classique à la française et elle est évidemment liée à la carence de modèles de jardins paysagers en France. En effet, « les principaux parcs à l'anglaise de la région parisienne datent pratiquement de la période 1770-1780 » et, sur le plan quantitatif, « le jardin anglais ne représente, surtout autour de Paris, qu'une vingtaine d'exemples repérés. En province, mais encore dans la région parisienne, des centaines de parcs à l'ancienne, mais aussi récents, suivent l'exemple versaillais : ainsi, Magnanville, Petit-Bourg, Plaisance, châteaux construits entre 1760 et 1780, s'entourent de jardins à la française¹⁹² ».

Non seulement les romanciers ont sous les yeux peu de jardins réels dont ils peuvent s'inspirer, mais ils ne disposent que d'un seul vrai modèle de référence, un jardin qui est unanimement considéré comme le promoteur du style anglais mais qui est en réalité un jardin fictif. En effet, la première réalisation du modèle anglais, ou du moins celle qui a eu la plus grande résonance en termes d'influence sur les jardins français, se trouve dans une œuvre de fiction : c'est Rousseau qui a codifié le jardin irrégulier dans l'Élysée de Julie et qui a répandu le goût du jardin pittoresque en France, donnant ainsi un exemple à imiter. À vrai dire Rousseau n'a rien inventé de nouveau et le sujet qu'il traite n'est pas révolutionnaire car « l'Élysée de Julie défendait une cause à demi gagnée¹⁹³ » et ce texte écrit vers 1760 « cui si è soliti riconoscere grande importanza per la storia del giardino in Francia, è in realtà la descrizione di uno stile già passato di moda in Inghilterra da un quarto di secolo¹⁹⁴ ». Quoique l'originalité et la nouveauté de la description de Rousseau soit

¹⁹¹ J.-M. Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse, ou L'Homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, cit., t. I, p. 171-172.

¹⁹² P. Vernière, « Les incidences philosophiques et politiques de l'art des jardins lors des querelles du XVIII^e siècle », dans *Lumières ou clair-obscur ? Trente essais sur Diderot et quelques autres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 269 et 272.

¹⁹³ D. Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, cit., p. 230.

¹⁹⁴ P. Grimal, *op. cit.*, p. 81.

inaperçue et que ses contemporains apprécient le jardin de Julie à l'instar des nombreuses beautés du roman, l'influence de Rousseau est certainement indéniable : « il ne créa pas les jardins irréguliers, mais il apporta à la transformation des mœurs la collaboration de son génie¹⁹⁵ » car « il sentimento che lo ispira, e la grande diffusione del romanzo hanno potuto favorire in Francia, in modo vago, la diffusione del giardino trattato come un paesaggio¹⁹⁶ ». Le paradoxe réside dans le fait que le modèle principal du jardin à l'anglaise en France est représenté par un jardin fictif, peu imité, si l'on excepte le jardin de Paul dans *Paul et Virginie* qui s'en inspire en partie mais qui ne représente pas strictement un jardin anglais¹⁹⁷. Pour résumer nous pourrions dire qu'« à côté d'autres influences, et évidemment du modèle anglais, le verger de Julie, longuement évoqué dans la lettre 11 du livre IV, est le précédent, sans cesse revendiqué par tous les théoriciens et créateurs à venir de jardins pittoresques, jardins pittoresques ainsi issus d'un roman mais laissés de côté par les romanciers¹⁹⁸ ».

Après avoir éclairé la question des modèles du jardin paysager en France, il est nécessaire de faire quelques précisions. Tout d'abord nous savons que le jardin à l'anglaise apporte « un changement total dans la manière de concevoir la présence de l'homme dans le jardin » car c'est un espace conçu pour être découvert à travers la mobilité et le déplacement physique, le lieu privilégié de la promenade qui devient « un exercice moral et initiatique visant à rapprocher l'homme de la nature¹⁹⁹ ». C'est un jardin surprenant, où les parcours irréguliers et les perspectives diverses offertes par les belvédères et par les points panoramiques suscitent une gamme d'impressions multiples et variées : le temps « se diversifie par des enchaînements perceptibles de sensations visuelles (variations de la lumière à mesure qu'on marche), auditives (bruit des eaux et changements d'écran qui en séparent le promeneur), tactiles même (ruines sur les gazons ras visualisant le lisse et le rugueux)²⁰⁰ ». Le jardin à l'anglaise représente un changement paradigmatique dans la vision du paysage, comparable à la révolution entraînée par la découverte de la haute montagne, car « il articule plusieurs visions simultanées, qui entretiennent dans l'esprit du spectateur des relations variées : angle de vue situé dans un panorama, fragment et ensemble, image fixe et image mobile, vision spatiale et temps, regard fixe et regard mobile, spectacle réel et imagination d'un irréel. Pour sentir toute l'expérience qu'il offre, l'attention doit se porter non sur

¹⁹⁵ D. Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, cit., p. 231.

¹⁹⁶ P. Grimal, *op. cit.*, p. 81.

¹⁹⁷ Selon Alain Guyot le jardin de Paul a été « conçu sur un modèle d'organisation qui, contradictoirement, rappelle tantôt le jardin à la française par son souci de l'unité, tantôt le parc anglais par son caractère labyrinthique et le parti qu'il tire du terrain et son strict respect de l'ordre naturel » (A. Guyot, « Le jardin de *Paul et Virginie* : transplantation littéraire ou alchimie verbale? », cit., p. 136).

¹⁹⁸ S. Le Ménahèze, « Le jardin pittoresque entre débauche et édification », cit., p. 487.

¹⁹⁹ E. Baron, *op. cit.*, p. 140.

²⁰⁰ M. Baridon, « Jardins et paysage. Existe-t-il un style anglais ? », cit., p. 443.

un de ces modes de vision isolément, mais sur les jeux entre eux, et sur leurs variations²⁰¹ ». La première question à laquelle nous essaierons de répondre est la suivante : si le jardin se découvre en se promenant, sa description écrite reflète-t-elle les étapes de cette déambulation ? L'errance physique et le mouvement de la pensée que le jardin favorise deviennent-ils errance de l'écriture ?

Contrairement au jardin classique où rien n'est caché et tout est visible d'un seul coup d'œil, le jardin à l'anglaise se soustrait à une vision globale et ne se laisse pas totalement saisir par le regard : d'un côté c'est un espace ouvert sur le paysage environnant, de l'autre il se replie sur lui-même et suggère par sa configuration un espace de l'exploration intime et de la découverte de soi. Les sinuosités du jardin à l'anglaise, invitant à l'introspection et favorisant le déploiement de la sensibilité, apparaissent comme l'image symbolique des détours de l'intimité et des sentiments au point que l'espace « devient purement subjectif : à la limite le jardin paysager n'a de réalité qu'en fonction du promeneur, puisque les objets n'existent que par les sentiments qu'ils suscitent²⁰² ». L'exploration de l'espace « est aussi introspection, alimentée par des associations et des réminiscences, et nous découvrons le promeneur autant que le jardin devenu état d'âme, reflet des sentiments du visiteur, expérience partagée²⁰³ ». Nous nous posons donc une deuxième question : si le nouveau jardin est conçu pour produire des émotions, cette expérience émotive est-elle rendue dans la description ? Si le jardin paysager est un lieu qui favorise le recueillement du sujet sur lui-même et que le récit de la promenade peut facilement devenir un récit introspectif, les descriptions reflètent-elles cet aspect subjectif ?

Le lien intime qui se tisse entre le jardin et le promeneur nous porte donc à nous interroger sur la transposition de cette perception subjective du paysage sur le plan de l'énonciation et à vérifier si l'écriture s'adapte à l'expérience émotive, bref, à vérifier si le roman présente les mêmes caractéristiques que les autres écrits sur les jardins où le « je » est prépondérant : « le mode d'écriture dominant des jardins est en effet un « je », – qu'il soit celui des mémoires, des lettres, des théories elles-mêmes – qui révèle le caractère affectif des relations entre un auteur, jamais neutre, et l'objet auquel il s'attache²⁰⁴ ».

4.2. Les descriptions des jardins paysagers

Les premières descriptions sur lesquelles nous voudrions nous arrêter se trouvent dans le roman *L'Île de Wight*, dont le titre contient déjà une indication topographique « prometteuse ». Ce

²⁰¹ M. M. Martinet, « Ceci n'est pas un discours sur le jardin anglais », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 51, 2000, p. 115.

²⁰² J. Goury, *op. cit.*, p. 41.

²⁰³ *Ibidem.*

²⁰⁴ S. Le Ménahèze, « L'écriture des jardins au tournant des Lumières. Le savant désordre d'un corpus », *cit.*, paragraphe 17.

roman nous offre un exemple de narration encadrée comme celle que nous avons rencontrée dans d'autres romans de notre corpus, tels que *Félix et Pauline* ou *Le Chalet des hautes Alpes*²⁰⁵ : un narrateur premier (qui dans la « Préface » nous présente l'histoire qu'il va raconter comme étant l'extrait d'un ouvrage plus ample appelé « Voyage en Angleterre ») rapporte le récit d'un deuxième narrateur qui lui raconte les aventures de Charles et Angelina. Le lieu choisi pour le récit est un « vaste et spacieux jardin ». C'est un lieu caché, dérobé à la vue, à l'écart de la présence humaine. Les deux personnages traversent successivement des lieux de plus en plus resserrés, isolés et intimes : d'abord un verger, un espace cultivé, ensuite un jardin, espace aménagé par l'homme mais séparé du verger par une porte, enfin un bois, où ils parviennent en s'éloignant d'un chemin qui les aurait ramenés à un espace habité, représenté par le château. Le banc de gazon au centre du bois devient l'« autel » d'où le ministre, figure « vénérable » et sage comme le vieillard de *Paul et Virginie*, va raconter son histoire :

Frappé de cette idée, je n'en eus que plus d'impatience d'obtenir l'accomplissement de la promesse qui m'avait été faite la veille ; je la rappelai au ministre, qui me dit : - Je vais vous satisfaire ; mais, ajouta-t-il tout bas en regardant sa femme et ses deux filles, ce lieu n'est pas propre à un pareil récit.

Il me fit signe de le suivre ; nous nous rendîmes aussitôt dans le verger, et nous prîmes un petit sentier qui nous conduisit à une porte qu'il ouvrit : je fus tout étonné de me trouver dans un vaste et spacieux jardin qui ne le cédait en beauté à aucun de ceux que j'avais déjà vus. Je suivais mon guide en silence et sans m'arrêter ; au lieu de prendre une allée plantée de lilas servant d'avenue à un château simple, mais élégant, il me fit traverser une pelouse, et nous arrivâmes bientôt à un banc de gazon placé dans un petit bois, dont l'ombrage, dans un des jours les plus chauds de l'été, nous était bien nécessaire. Deux sentiers aboutissaient à ce banc ; l'un, à droite, allait au château, qui de ce côté était entouré de cyprès et de sapins ; l'autre, à gauche, menait à une grande chaumière située sur une hauteur, entourée d'arbres fruitiers de toute espèce, de rosiers, de jasmins, arrosés par un ruisseau clair qui, coulant avec rapidité, allait se perdre dans la plaine. En face de nous s'étendait une vaste pelouse dont l'uniformité était seulement rompue par quelques touffes d'arbrisseaux et par des daims qui s'y jouaient en grand nombre. Dans le fond, à travers les arbres qui terminaient cette pelouse, on voyoit briller les eaux d'une rivière limpide : et dans une petite île qui se trouvoit sur la gauche, on distinguoit facilement un tombeau de marbre blanc, qu'ombrageoit la longue chevelure de deux saules pleureurs²⁰⁶.

Le narrateur « étonné » se retrouve dans un espace presque secret, dont il ne soupçonnait pas l'existence et qui l'invite à garder un silence religieux. Sa surprise rappelle la réaction de Saint-Preux lorsqu'il entre dans le jardin de Julie, lieu retiré et auquel on a accès par une porte dont Julie détient les clés :

²⁰⁵ Voir la note 178 du premier chapitre.

²⁰⁶ C. A. Walckenaer, *op. cit.*, t. I, p. 25-27.

Ce lieu, quoique tout proche de la maison est tellement caché par l'allée couverte qui l'en sépare, qu'on ne l'aperçoit de nulle part. L'épais feuillage qui l'environne ne permet point à l'oeil d'y pénétrer, et il est toujours soigneusement fermé à la clé. A peine fus-je au dedans que la porte étant masquée par des aulnes et des coudriers qui ne laissent que deux étroits passages sur les côtés, je ne vis plus en me retournant par où j'étais entré, et n'apercevant point de porte, je me trouvai là comme tombé des nues²⁰⁷.

Dans un premier temps, ce jardin semble se composer d'éléments qui ne permettent pas de distinguer sa typologie : une allée « plantée de lilas » et se prolongeant sans doute de manière régulière mène au château, que l'on peut aussi atteindre par un sentier qui part du bois, bordé d'arbres imposants comme des cyprès et des sapins. De l'autre côté se présente une scène arcadienne : le narrateur remarque la variété de la végétation entourant une chaumière située sur une petite élévation du terrain et un ruisseau qui continue sa course dans la plaine. La présence des animaux qui jouent en liberté sur la pelouse complètent ce cadre idyllique. Mais la caractéristique principale de ce jardin, qui détermine son appartenance à un genre, est la présence d'une île avec un tombeau. Comme nous le verrons par la suite, c'est un type de construction assez fréquente dans les jardins paysagers qui se servent des « fabriques » comme élément décoratif et qui sert aussi à varier le plaisir de la promenade en offrant un stimulus à la rêverie et à la réflexion solitaire. Ici le tombeau contribue à créer une atmosphère propice à l'évocation du passé. Les brèves notations descriptives sur le jardin ne servent qu'à tracer le décor où aura lieu le récit de l'histoire principale, selon un schéma narratif qui est certainement redevable à l'exemple de *Paul et Virginie* et que nous retrouvons aussi dans *Félix et Pauline* de Blanchard, quoique le contexte change d'un roman à l'autre²⁰⁸. Le jardin est donc utilisé en tant que décor d'une scène topique et récurrente dans les romans de la fin du XVIII^e siècle.

Le second jardin qui apparaît dans ce roman a lui aussi un aspect secret mais il recouvre une signification et une fonction tout à fait différentes par rapport au premier. C'est la seule description développée du second tome, elle ne concerne pas l'île de Wight (qui constitue le cadre géographique principal de l'histoire) mais le parc du château de Milady Halifax, près de Londres, où se rend la protagoniste Angelina en compagnie de milord Hereford dont elle devenue la maîtresse et la pupille. La description suit le parcours des personnages du château vers une « vallée solitaire », et rend compte du paysage perçu au gré de leurs mouvements (« lorsqu'on approchait du lieu dont je parle, il devenait tout à fait agreste »). Tout contribue à l'isolement de cet endroit caché, presque secret, où aura lieu une scène de séduction comme celle qui se déroule dans le premier

²⁰⁷ J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., Quatrième Partie, Lettre XI, p. 471.

²⁰⁸ Un bassin avec les ruines de deux cabanes sur une île exotique dans *Paul et Virginie*, un endroit de montagne avec les tombeaux des deux jeunes protagonistes au pied du mont Jura dans *Félix et Pauline*.

tome entre Charles et Angelina²⁰⁹. Pourtant, il y a une différence dans le choix du cadre et de l'atmosphère qui caractérisent ces deux épisodes : la rencontre amoureuse entre Charles et Angelina se situe au moment mélancolique du coucher, dans un bosquet, lieu solitaire mais accueillant et intime, un petit coin de nature presque primordiale, animé par une végétation florissante et spontanée ; en revanche, la scène sensuelle et violente qui va se produire ici (milord Hereford profite d'Angelina qui s'est évanouie sous l'effet d'une infusion d'opium que milady Halifax lui a fait boire à son insu) se passe dans l'un « des jours les plus chauds du mois de juillet » (donc sous l'effet d'une chaleur qui symbolise le feu de la passion qui dévore milord Hereford) et dans une grotte à l'intérieur d'un parc, lieu topique des rencontres galantes. Le narrateur met en évidence l'aspect retiré de cette vallée solitaire, assez proche de la civilisation (elle se trouve « non loin du château ») mais en même temps écartée : elle est protégée par « l'épais feuillage », impénétrable au regard, des « chênes majestueux » (qui contribuent par leur hauteur à conférer un aspect de barrière touffue et imperméable à cette allée d'arbres derrière laquelle se trouve la vallée) ; elle est « de toutes parts entourée par des hauteurs » ; on y accède par « un seul sentier » mais son accès est difficile car ce sentier s'unit à d'autres et confond le sens de l'orientation ; enfin il faut même gravir une montagne « escarpée » afin d'arriver « au haut de l'enceinte de la vallée » :

Non loin du château, derrière une allée de chênes majestueux, dont l'œil ne pouvait percer l'épais feuillage, était une vallée solitaire, de toutes parts entourée par des hauteurs. Un seul sentier, qui partait du salon d'été, y conduisait ; il formait, avec une infinité d'autres d'une direction opposée, tant de sinuosités et de détours qu'un étranger n'eût pu le suivre sans s'égarer. Lorsqu'on approchait du lieu dont je parle, il devenait tout à fait agreste, et finissait à une montagne escarpée qu'il fallait gravir pour arriver au haut de l'enceinte de la vallée. De là on apercevait d'abord, à l'extrémité opposée, un petit temple des Muses, d'une forme demi-circulaire, bâti sur un roc, d'où s'échappaient en cascades brillantes des sources qui, coulant ensuite avec tranquillité, formaient sur la verdure une multitude de ruisseaux, dont les agréables sinuosités allaient enfin se réunir toutes à un lac limpide qui se trouvait au fond de la vallée. Trois îles, bordées de jasmin, de roses et de réséda, rompaient l'uniformité de ce lac, et s'élevaient du milieu des eaux comme des corbeilles de fleurs. Sur le penchant des deux coteaux, et à une certaine hauteur, étaient pratiqués des sentiers sinueux, ombragés par des arbustes étrangers, qui, formant divers groupes, et variant leur verdure de mille nuances différentes, présentaient du bas de la vallée un coup d'œil enchanteur. Tous ces sentiers divers, quoique tournant souvent en sens contraire, et formant une espèce de labyrinthe, aboutissaient cependant des deux côtés au temple des Muses. La vue se trouvait enfin bornée de toutes parts par plusieurs rangées de grands peupliers d'Italie, qui entouraient ce réduit, et qui, plantés sur le sommet des hauteurs, balançaient leurs têtes flexibles, et formaient un rideau impénétrable aux rayons du soleil. Le silence de ces lieux n'était interrompu que par le bruit des cascades, le murmure des ruisseaux, le gazouillement des oiseaux ; et dans les instans les plus chauds des jours brûlans de l'été on y ressentait toujours une fraîcheur agréable.

²⁰⁹ Voir la note 119 de ce chapitre pour le commentaire de ce passage.

Ce fut là que se rendirent milady Halifax, milord Hereford et Angelina. Accablés par la chaleur du jour, ils entrèrent dans une grotte située au bas de la montagne qu'ils venaient de descendre : l'entrée en était ombragée par le lierre et le chèvrefeuille, qui pendaient en festons ; une mousse épaisse en tapissait l'intérieur, des fleurs choisies et plantées avec art embellissaient ses environs par la variété de leur couleur, et embaumaient l'air de leur parfum. Cette grotte servait de point de repos pour délasser de la fatigue qu'on avait éprouvée à pénétrer dans la vallée ; d'ailleurs l'œil embrassait mieux de cet endroit que de tout autre le lac, les deux coteaux et le temple des Muses : les cascades qui l'accompagnaient paraissaient sur la hauteur comme un amphithéâtre, et formaient par leur éloignement même un point de vue plus pittoresque, et un tableau plus complet²¹⁰.

Arrivés à un point élevé, offrant une vue panoramique sur la vallée, les personnages contemplent ce qui apparaît comme un parc à l'anglaise, tout d'abord par les « sinuosités » et les « détours » que forment les multiples sentiers. La ligne sinueuse et serpentine est présente dans tous les éléments du décor : la « forme demi-circulaire » du temple, « les agréables sinuosités » des ruisseaux, les îles qui « romp[ai]ent l'uniformité » du lac, les « sentiers sinueux » qui tournent « souvent en sens contraire » et forment « une espèce de labyrinthe ». D'autres facteurs indiquent la typologie à laquelle appartient le parc, à savoir la présence d'« arbustes étrangers » qui frappent la vue par de nombreuses variations de couleurs, la présence d'une fabrique sous forme de temple consacré à la poésie, l'irrégularité et les différents niveaux du terrain et enfin l'utilisation de l'eau sous forme de lac, de cascades et d'eaux ruisselantes. Quoique le narrateur nous présente une description réaliste et précise du parc paysager, il ne manque pas de faire référence à des éléments qui semblent plutôt appartenir à une image stéréotypée du jardin. En effet, la description de la vallée se termine par une phrase restrictive qui met en évidence le calme du lieu, où les seuls sons que l'on entend proviennent de la nature. Le narrateur met aussi l'accent sur la « fraîcheur agréable » qui contraste avec la chaleur du climat : le soulagement procuré par les ombrages, le silence interrompu par un chant des oiseaux ou par le murmure de l'eau qui coule sont des sources de plaisir et des éléments constants de tout *locus amoenus*.

Dans ce texte, la description d'un parc à l'anglaise n'implique pas de changements stylistiques qui la différencient des autres descriptions de jardins et le narrateur n'exprime pas le côté subjectif de cette expérience paysagère. On n'y trouve qu'un seul verbe de perception, utilisé principalement pour souligner une vision « collective » partagée par plusieurs personnages : à la forme impersonnelle (« on apercevait ») et placé au début entre une locution spatiale (« de là ») et une locution temporelle (« d'abord »), il indique que l'observation est faite à partir d'un lieu fixe et surélevé et ordonne l'observation. Pour généraliser la vision, le narrateur emploie aussi une expression comme « la vue se trouvait enfin bornée ». Les locutions spatiales (« à l'extrémité

²¹⁰ C. A. Walckenaer, *op. cit.*, t. II, p. 83-87.

opposée », « sur un roc », « au fond de la vallée », « sur le penchant des deux coteaux », « de toutes parts sur le sommet des hauteurs ») organisent la description et ont l'effet d'atténuer la sensation d'irrégularité, de changement de perspective et de surprise qu'éprouve généralement le promeneur dans un jardin paysager. Les outils linguistiques sont assez conventionnels : adjectivation absente ou pauvrement descriptive, surtout s'il s'agit de rendre la couleur ou les effets de lumière (« cascades brillantes », « agréables sinuosités », « lac limpide »), personnifications de la nature (« coulant ensuite avec tranquillité », « balançaient leurs têtes flexibles »), hyperboles (« une multitude de ruisseaux », « formant divers groupes, et variant leur verdure de mille nuances différentes »), lexique qui transforme la nature en décor (« bordées de jasmin », « comme des corbeilles de fleurs », « formaient un rideau impénétrable »).

Le narrateur varie les points de vue qui font aussi varier les plaisirs de l'observateur : il met l'accent sur les sentiers qui « présentaient du bas de la vallée un coup d'œil enchanteur » ; ensuite, dans la partie finale du passage, il remarque encore la variation de la perspective. Si « l'œil embrassait mieux de cet endroit que de tout autre le lac, les deux coteaux et le temple des Muses » les cascades « paraissaient sur la hauteur comme un amphithéâtre ». Le narrateur attire donc notre attention sur la variation des points de vue en employant un terme de référence traditionnel comme l'amphithéâtre. Enfin, la dernière phrase fait allusion à l'attitude « artistique » de l'observateur d'un parc paysager qui doit être en mesure de reconnaître la valeur pittoresque des vues offertes par le jardin. Le narrateur conclut ainsi une description assez précise mais qui ne laisse pas transparaître les sentiments ou les réactions des personnages qui le visitent et traduit l'irrégularité de l'espace par une écriture encore assez linéaire et conventionnelle.

Elise Duménil est le roman de notre corpus qui présente les descriptions les plus étendues et détaillées des jardins à l'anglaise : le prétexte qui justifie la présence et la longueur de la description est le voyage du protagoniste Alfred en Angleterre qui le porte à visiter des sites célèbres et à faire le récit de ses visites. Les premiers endroits où il se rend sont les parcs de Londres mais il y consacre peu d'espace et peu d'attention. Ses considérations concernent en premier lieu les habitudes et les mœurs des anglais qui fréquentent Hyde Park, Kensington, St. James et Green Park mais il ne prend pas en considération le côté « naturel » des parcs. Le narrateur se limite à exprimer sa préférence pour les parcs moins fréquentés qui offrent le plaisir de promenades solitaires, loin du tumulte :

J'arrive dans le moment de Hyde Park. C'est un grand espace où l'on se promène en voiture et à cheval. Cette promenade m'a rappelé les boulevards de Paris. Les voitures y sont de même à la file. L'affluence était grande, quoique dans cette saison les personnes élégantes soient à la campagne, soit par étiquette, soit par goût. [...]

Le jardin de Kensington me paraît plus convenable encore pour la solitude, que pour le tumulte. Il inspire le désir du tête-à-tête. C'est un lieu charmant, qu'il faut aller chercher un peu loin. Il est hors de la ville, et il n'y tient que par Hyde-Park, qui le sépare de Londres. Le château de Kensington est une maison royale, que je n'ai pas vu en dedans, mais qui au dehors n'offre rien qui puisse attirer l'attention. Nous sommes sortis par le côté du jardin qui donne dans le village, ou petite ville dont il tire son nom.

St. James, et Green Park, sont deux autres promenades qui par leur proximité n'en font qu'une, mais moins fréquentée que Kensington, qui selon moi mérite en effet la préférence²¹¹.

Ses promenades dans les parcs se font en compagnie et il est même accompagné par un guide pour visiter Stowe et Bleinheim. Ceci détermine sans doute la tonalité informative et didactique des descriptions faites par Alfred qui rapporte ses impressions mais essaie surtout de tracer à son correspondant un tableau exhaustif de tout ce qu'il a vu et appris : la représentation du paysage dans les parcs est donc entremêlée de longues considérations et de descriptions des palais, monuments, temples et autres fabriques qui s'y trouvent. L'écriture et l'organisation du discours suivent un parcours régulier, retraçant les différentes étapes de la visite et se configurent comme des instruments aptes à rendre compte avec exactitude de la représentation et à dénombrer les différents éléments qui composent les parcs. Le narrateur parle toujours à la première personne du pluriel, sauf dans les rares moments où il exprime ses impressions personnelles. Certes, Alfred laisse transparaître ses émotions mais celles-ci ne sont pas l'aspect principal de ses descriptions, dominées plutôt par un souci d'exhaustivité. Le lexique et en particulier les adjectifs (soulignés par nous dans le texte), qui pourraient révéler les jugements de valeur portés par un personnage sur les objets et sur les réalités qu'il observe, est assez pauvre et répétitif et ne sert pas à saisir les effets émotifs que le jardin paysager produit sur ce spectateur attentif et curieux :

Le premier lieu où nous nous sommes arrêtés, est Stow. C'est une **habitation superbe** commencée par Lord Temple, et achevée par ses héritiers²¹². On m'a assuré, et je le crois aisément, qu'ils y ont dépensé plus d'un million sterling. Avant d'y arriver, on voit de loin **une immense forêt** composée de **beaux arbres de différents verds groupés et nuancés avec beaucoup d'effet**. Une haute colonne surpasse toutes ces masses d'arbres, et sert de point de vue de tous les côtés. En approchant, on découvre une large avenue terminée par **un bel arc** de triomphe, qui forme l'entrée principale. De cet arc, on aperçoit **un parc immense admirablement bien planté**, et **d'une végétation superbe**. Cette forêt se change alors en **belles masses d'arbres bien entendues**,

²¹¹ M. J. de Comarrieu Montalbert, marquise de, *op. cit.*, t. IV, p. 50-52.

²¹² Le parc de Stowe, situé dans le Buckinghamshire, est l'un des premiers et des plus importants jardins paysagers anglais. Propriété de la famille Temple dès le XVI^e siècle, il fut aménagé entre 1715 et 1726 par l'architecte paysagiste Bridgeman qui travailla aussi à St. James's Park, Hyde Park et Kensington. Initialement, le jardin baroque français préexistant subsiste à côté du jardin paysager. Ce à partir de 1735, sous la direction de William Jent, défini par ses contemporains comme « l'ennemi des lignes droites », que le modèle sévère de Bridgeman est remplacé par des remodelages du terrain, des chemins tortueux, des bosquets et de temples dans le style Palladien qui transforment le jardin de Stowe en une image de la nature idyllique et en une suite de vues pittoresques.

et en espaces vides **bien ménagés**. Dans le milieu est situé le château qui **produit de loin un très-bel effet**. On aperçoit déjà de là une partie des fabriques qui décorent **ce beau lieu**. Un guide se présente, et fait voir aux étrangers tous les détails du parc. Nous avons commencé par monter sur le haut de cette colonne, où l'on arrive par un escalier intérieur. [...] J'y ai surtout remarqué des chiffres amoureux, et des devises tendres ; cela ne m'a point étonné, j'étais dans la même disposition, la vue de ce lieu excite les passions douces. [...]

Nous sommes redescendus pour voir le parc en détail. Je ne sais quel auteur a écrit une longue énumération des beautés de Stow ; il en parle en enthousiaste, et tous ses éloges sont exagérés. A l'en croire, depuis Sémiramis jusqu'à nos jours, on n'a rien vu de si beau que les monumens que ce lieu renferme. Je te renvoie à ses descriptions, si tu veux connaître jusqu'aux moindres détails, mais si tu aimes mieux savoir ce que je pense, je te ferai part de quelques unes de mes observations.

Il faudrait peut-être ne pas scruter les choses qui nous ont d'abord frappés et émus ; on en conserverait un plus agréable et plus profond souvenir, puisque un examen réfléchi détruit presque toujours une partie des effets qu'elles ont produits. Mais je ne puis pas résister à cette sorte d'attrait ; je m'excuse d'ailleurs à mes propres yeux, en songeant que c'est par ce moyen qu'ont été perfectionnés les arts et les sciences.

Nous avons d'abord passé sur un pont composé d'après les dessins de Vignolle. **De loin il fait un effet charmant**. Il est couvert par un toit soutenu par des colonnes. Les deux entrées sont précédées de deux vestibules décorés avec des urnes. **Le travail en est très-soigné** : son genre pourrait convenir à un pont triomphal. Le seul défaut que j'y trouve, c'est d'être placé sur une rivière si petite, qu'un sauteur un peu lesté pourrait se passer du pont.

Nous avons été au Temple de l'amitié. L'extérieur en est simple, modeste, et solide. Il est situé dans une retraite sombre ; tout dispose au sentiment auquel ce temple est dédié. [...]

De là nous nous sommes rendus à un temple élevé à la reine d'Angleterre. Il est situé dans **un espace large et riant** ; il est environné de **beaux arbres**, et de gazons toujours verts. [...]

En continuant notre chemin, nous sommes arrivés à une église gothique. [...] Je suis monté au haut d'un clocher où l'on arrive par un escalier tournant, dont les marches semblent avoir été usées par le tems et par les pieds de ceux qui y sont montés. De ce point élevé, **la vue est belle et pittoresque**. A travers une belle masse d'arbres j'ai aperçu le sommet d'un temple à la manière des Grecs ; je suis redescendu à la hâte pour le voir de plus près. Malgré mon empressement, j'ai trouvé de l'in vraisemblance à ressembler, tant de monumens de différens genres dans un lieu si resserré, et je n'ai pu m'empêcher de trouver de l'inconvenance à voir les autels du paganisme aussi près de celui du vrai Dieu.

A peu de distance du temple gothique, nous sommes entrés dans **un vallon charmant**. On voit dans le fond un monticule sur lequel est élevé un temple à la victoire et à la concorde. Le soleil aux deux tiers de sa course, donnant obliquement sur un côté du temple, **produisait de loin un effet ravissant**. Une vapeur pourprée environnait cette masse d'arbres et d'architecture. Les deux statues groupées qui couronnent l'édifice **se découpaient d'une manière délicate sur l'azur d'un ciel brillant ; tout concourait à m'enchanter**.

Nous avons ensuite traversé d'immenses tapis de gazon parsemés de **beaux arbres**. Des troupeaux de daims paissent assez près de nous, et paraissent accoutumés à la présence de l'homme. Le guide m'a dit que c'était la seule bête fauve qu'on élevât dans les parcs d'Angleterre ; j'ai eu alors une sorte de regret, en apprenant que ma biche n'était qu'un daim.

Nous sommes arrivés à un petit temple octogone dédié à cinq ou six sages ou philosophes grecs. Ce temple situé dans **un lieu triste et écarté**, est ouvert de plusieurs côtés. Il semble que le maître l'a disposé ainsi pour indiquer que tout le monde peut y entrer, et que peu de gens y vont. [...]

J'ai vu dans ce lieu une infinité de choses qu'il serait trop long de te détailler : je me contenterai de te dire un mot sur le château²¹³.

Le protagoniste semble être sensible aux jeux de lumières et de couleurs qui contribuent à créer un effet pittoresque : il remarque en effet les « beaux arbres de différents verts groupés et nuancés avec beaucoup d'effet » et le contraste chromatique que procurent des statues qui « se découpaient d'une manière délicieuse sur l'azur d'un ciel brillant ». Malgré l'enthousiasme qui détermine son « empressement » et son enchantement (« tout concourait à m'enchanter »), Alfred semble pourtant adopter une attitude critique et n'apprécie pas forcément tout ce qu'il voit : il remarque la petitesse de la rivière qui coule sous le pont construit d'après les dessins de Vignolle et critique l'assemblage de fabriques appartenant à des styles différents, caractéristique principale du parc paysager, à savoir le rassemblement. Le narrateur sent aussi le besoin de limiter l'étendue de sa description tout en manifestant le désir de faire part de ses observations à son correspondant. Selon Alfred l'intérêt principal de cette longue description, qui devrait piquer la curiosité du destinataire de la lettre et de tous les lecteurs du roman, consiste dans le fait qu'elle est plus modérée et objective, quoique moins détaillée, par rapport aux éloges « exagérés » faits par un auteur (qui n'est pas nommé) qui a donné « une longue énumération des beautés de Stow ». Dans une description où il essaie de soumettre à un « examen réfléchi » ce qui l'a frappé, le renvoi aux émotions est assez réduit et généralisé, comme s'il parlait non de ses propres réactions mais des sensations que tout le monde peut éprouver dans ce parc : il se trouve « dans la même disposition » que ceux qui ont laissé ici une trace de leur présence en gravant des mots d'amour sur une colonne, il se rend compte que « la vue de ce lieu excite les passions douces » ; ensuite, en visitant un temple il constate que « tout dispose au sentiment auquel ce temple est dédié ».

Dans la lettre successive, Alfred continue son récit de voyage en racontant à son correspondant sa visite au parc de Bleinheim, sur lequel il donne des informations historiques comme il l'avait fait pour Stowe, confirmant ainsi la visée didactique de sa description. Nous retrouvons ici les caractéristiques du passage précédent : une description en mouvement qui rend compte des différents points de vue offerts par le parc et des changements de perspective rendus possibles par le déplacement. Le narrateur énumère avec précision les éléments qu'il observe et rend compte des étapes de son parcours en se servant d'organismes spatiaux et temporels qui

²¹³ *Ibid.*, t. IV, p. 111-120.

structurent son discours et lui confèrent une apparence d'ordre et de régularité qui contraste avec la nature du site :

En partant de Stow, nous fûmes coucher dans un village à quelques milles de la petite ville de Woodstock. Cette ville, et le beau parc qui y est attenant, appartenaient autrefois à la reine Anne ; elle en fit présent au Duc de Marlborough, après qu'il eut gagné la fameuse bataille de Bleinheim. Le parc porte à présent le nom du lieu où fut remportée cette victoire. Nous montâmes à cheval pour visiter et parcourir **ce beau lieu** qui a environ douze milles de tour. Nous entrâmes dans le parc par **un bel arc de triomphe**, auprès duquel nous trouvâmes un guide à cheval qui nous attendait. De là, on découvre le château qui forme une masse imposante, quoique de ce point il paraisse irrégulier. Nous traversâmes d'abord **un immense tapis de gazon parsemé de beaux arbres** tantôt en masses, tantôt épars, tantôt disposés en allées. Le guide nous fit parcourir au trot les parties les moins intéressantes, pour nous donner le tems de tout voir dans un jour. Après une demi-heure de marche, nous arrivâmes à un pont de pierre d'une forme élégante ; il n'est pas aussi beau que celui de Stow, mais il a de plus le mérite inappréciable d'être situé sur **une rivière charmante**, dont les eaux limpides et abondantes traversent tout le parc. De dessus le pont, on découvre au loin une cascade, qui se précipite avec fracas à travers des rochers, et des arbres de différents verds, qui forment un berceau au-dessus de ces eaux blanchissantes. Cette cascade est formée par la totalité des eaux de la rivière, qui immédiatement après **cette belle chute**, recommence son cours tranquille, et serpente le long **d'une vallée délicieuse**. De petits sentiers détournés se prolongent sur les revers de ces monticules, dont les hauteurs sont couronnées d'arbres élevés. Des moutons épars paissent sur ces gazons fleuris ; **et animant ce beau paysage, achèvent le charme** de ce lieu où l'art a été poussé, au point de n'être jamais aperçu. [...]

Après avoir marché quelque tems, nous vîmes vers le haut d'une plaine élevée, un antique château **d'une forme pittoresque**. [...] Je suis monté sur une plateforme qui couronne le toit ; la vue de là est fort étendue, mais comme je ne découvrais pas ma chère vallée, je suis redescendu bien vite pour continuer notre tournée. Après de longs détours dans une belle forêt, nous sommes arrivés, en descendant peu à peu, vers les bords de la rivière au-dessus de la cascade. C'est encore **une vue délicieuse** dans un autre genre. A droite, la rivière semble se perdre dans une masse d'arbres ; de l'autre côté de l'eau se présente **une belle façade** latérale du château ; il est situé sur une hauteur dont la pente se prolongeant jusqu'à la rivière, est tapissée **d'un beau gazon** parsemé d'arbustes fleuris. A gauche la forêt se prolonge sur les bords de l'eau. Je m'arrêtai pour considérer plus à mon aise **ce magnifique tableau**. Dans ces eaux bleuâtres et tranquilles, je voyais réfléchie l'image du château éclairé par les rayons du soleil ; je voyais la masse des arbres qui étaient derrière moi répétée en teinte sombre vis-à-vis de ce dessin brillant ; à gauche la rivière disparaissait dans les détours sinueux ; à droite le murmure des eaux était mêlé au chant des oiseaux ; tout cela produisait sur mon âme un effet que je ne puis exprimer ; j'étais dans le ravissement ; j'aurais voulu rester là jusqu'à la nuit ; mais il fallut continuer notre marche.[...]

Avant d'entrer dans le château, le guide voulut nous faire parcourir **les beaux jardins** qui l'environnent. Nous mîmes pied à terre pour voir en détail **cette partie intéressante**. Ici la nature paraît plus soignée ; les arbres semblent y avoir été tous choisis ; des bosquets d'arbres odoriférans interrompent la monotonie des allées ; des tapis de verdure offrent sous les pas un sol doux et élastique ; tout annonce les abords d'un palais. La façade des jardins est noble et imposante. Dans le milieu est un beau perystile dont l'entablement porte le buste de

Louis XIV, avec une inscription insultante, d'où j'ai conclu que les Anglais le craignent encore quand ce monument fut élevé. Nous avons fait de longs détours dans les jardins **où nous trouvions toujours quelque chose à admirer** ; tantôt un pavillon de repos **d'une architecture élégante**, tantôt **des ombrages délicieux**, tantôt des points de vue resserrés, tantôt des lointains à perte de vue. Dans un site ménagé avec art, sont élevées sur des piédestaux de marbre de belles copies en bronze des deux lutteurs antiques, et du gladiateur mourant. Enfin je suis revenu vers cette **belle vallée** qu'il me tardait tant de revoir. Elle borne les jardins de ce côté-là. Nous avons suivi le vallon en remontant sur les bords de la rivière jusqu'à la cascade. **La vue est encore plus ravissante** de ce côté-là que de l'autre. J'étais hors de moi ; mon imagination me transportait en Thessalie ; je me croyais dans la vallée de Tempé ; si j'eusse vu Elise à mes côtés, mon illusion eût été complétée. Le guide nous fit traverser la rivière sur un pont de bois à une vingtaine de pas de la cascade. Je m'arrêtai au milieu du pont pour jouir du contraste que produisait d'un côté le fracas des eaux qui tombaient de 40 pieds, et de l'autre, le calme qui regnait dans cette vallée dont le fond terminé par la vue du premier pont, laissait voir à travers des arbres un lointain vaporeux.

Après avoir passé la rivière, nous entrâmes dans des gorges formées par des monticules qui sont entourés de sentiers bordés d'arbres et d'arbrisseaux de toute espèce, et dont les sommets sont couronnés de sapins et de mèlezes. A l'entrée de ce **paysage pittoresque**, est un rocher d'où sort **une belle fontaine** dont les eaux argentées tombent dans un réservoir de marbre²¹⁴.

Par rapport au passage précédent, le narrateur tend à cueillir les effets « pittoresques » du parc : à part l'emploi presque automatique de cet adjectif ou du terme « tableau » pour définir le paysage, il remarque la présence « des arbres de différents verts », contemple les images reflétées par l'eau et remarque le « lointain vaporeux » à travers les arbres. Les impressions et le transport majeur avec lequel il les exprime se distinguent du passage précédent, surtout lorsqu'il semble perdre ses mots face à une sensation de dépaysement qui l'amène à voir dans ce parc les lieux mythiques de la pastorale : « tout cela produisait sur mon âme un effet que je ne puis exprimer », « j'étais dans le ravissement », « j'étais hors de moi ; mon imagination me transportait en Thessalie ; je me croyais dans la vallée de Tempé ». Quoique la référence soit différente, ces mots ne peuvent que réveiller dans notre esprit le souvenir des exclamations de Saint-Preux dans l'Élysée :

En entrant dans ce prétendu verger, je fus frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d'eau courante et le chant de mille oiseaux, porterent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens ; mais en même tems je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature, et il me sembloit d'être le premier mortel qui jamais eût pénétré dans ce desert. Surpris, saisi, transporté d'un spectacle si peu prévu, je restai un moment

²¹⁴ *Ibid.*, t. IV, p. 122-129.

immobile et m'écriai dans un enthousiasme involontaire: O Tinian! ô Juan-Fernandez! Julie, le bout du monde est à votre porte²¹⁵ !

Les parcs anglais sont mentionnés aussi dans *Stellino* mais le traitement descriptif dont ils font l'objet est nettement différent de celui qui est à l'œuvre dans *Elise Duménil*. Après son séjour en Italie, Stellino se trouve en Angleterre où il commence à fréquenter Lady Pétersby et le premier site « naturel » dont il rend compte à son correspondant est le parc londonien de Hyde Park. Le parc n'est pas décrit : il est identifié avec la seule activité qui permet d'en jouir et d'en saisir les effets sur les sentiments car il est défini comme une promenade « romantique ». Les brèves considérations sur sa position (« à l'extrémité de la Ville »), sur son extension « considérable » et sur sa facilité d'accès viennent après et revêtent évidemment une importance secondaire pour le protagoniste. Stellino se déplace ensuite du vaste espace de Hyde Park passe au « jardin superbe » de Kensington Garden qui se trouve juste à côté. La brève description qu'il donne du jardin compense l'absence totale d'attention pour le parc mais. En réalité, elle n'est qu'un intervalle entre deux événements importants, à savoir une petite anecdote qui plonge le protagoniste dans des réflexions morales avant d'entrer dans le jardin et, à la sortie du jardin, la rencontre fortuite avec Lady P. :

Hier, mon cher, fatigué du fracas de *Londres*, j'en sortis avec le dessein de n'y rentrer que vers la nuit. Mes pas se portèrent du côté de *Hide Park*. Je n'ai pas besoin de te dire que l'hôtel de Lady Pétersby est situé près de là. Comme je passais devant la porte, j'y vis sa voiture arrêtée ; il étoit alors huit heures du matin : il n'y avoit pas d'apparence qu'elle sortît pour rendre des visites. Et tout en songeant à ce qu'elle pourroit faire, j'entrai dans *Hide Park*, au lieu de sortir de Londres, comme je l'avois d'abord projeté, & je fis bien.

Ce Parc, mon cher, est véritablement la promenade la plus romantique que je connoisse! Il est placé à l'extrémité de la Ville; son étendue est considérable, & sa disposition infiniment commode pour les équipages & les piétons qui s'y rendent tous les jours, depuis deux jusqu'à cinq heures. Mais ce n'est pas dans ce moment là qu'il me plaît !

Après m'être promené quelque tems, je me trouvai devant un jardin superbe, dont un fossé large & profond me séparoit. J'en fis le tour, dans l'espoir de trouver une entrée plus facile, & j'aperçus effectivement une petite porte à moitié ouverte, & près de laquelle se tenoit un pauvre homme qui sembloit implorer l'assistance des âmes charitables qui entroient dans le jardin. Je lui donnai une pièce de monnaie, & il m'apprit que celui-ci se nommoit Kensington Garden, & que tout le monde avoit la liberté de s'y promener. [...] Livré aux réflexions que cette remarque me faisoit faire, j'avois choisi, sans y penser, l'allée la plus solitaire du jardin. De grands arbres, dont l'art froid & monotone d'une ridicule symétrie, n'avoit point encore frappé la tête altière & irrégulière ; une route charmante, des perche superbes, un site pittoresque & très-varié, tout cela, O Fabius,

²¹⁵ J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, cit., Quatrième Partie, Lettre XI, p. 471.

favorisoit si bien mon penchant à la rêverie, qu'il y avoit long-tems que j'y étois, lorsque je songeai qu'il fallait en sortir²¹⁶ !

Le personnage explore le jardin au hasard, guidé plus par ses pensées que par ses pas, et l'aspect « pittoresque & très-varié » du lieu ne fait que favoriser son penchant à la rêverie. Ces deux adjectifs associés à une critique de la symétrie des arbres, jugée « ridicule » et en contraste avec leur « tête altière & irrégulière », suffisent à faire comprendre quels sont les goûts de ce « promeneur solitaire », qui avait précédemment apprécié le caractère romantique du parc. Ces indications ne sont pas pourtant suffisantes pour décrire le jardin et l'emploi d'adjectifs banals comme « charmante » ou « superbes », utilisés pour connoter une route et des perches, n'ajoute rien à la caractérisation du lieu. Ce qui compte pour le narrateur est de mettre l'accent sur le désir de solitude qui l'anime et qu'il réussit à satisfaire dans un lieu écarté et conforme à son état d'âme comme le jardin de Kentsington (il est séparé de Hyde Park par « un fossé large & profond » et se trouve au-delà d'une « petite porte à moitié ouverte »). Cette tendance à s'abstraire de la réalité accentue la capacité d'introspection de Stellino mais l'empêche d'observer et de décrire fidèlement la réalité environnante.

Dans *Elise Duménil* l'expression des impressions personnelles est présente mais réduite si on la compare à l'extension du passage descriptif et à la représentation détaillée de tous les éléments, surtout architecturaux, qui composent les parcs. Dans *Stellino* c'est le contraire qui se produit. Cela nous amène à faire un premier constat : il est difficile que la représentation exacte du paysage offert par un jardin à l'anglaise aille de pair avec la manifestation des sentiments et des réactions émotives des personnages, comme si la précision descriptive et référentielle et la subjectivisation de l'écriture s'excluaient mutuellement. Cette « incompatibilité » apparente entre description neutre et objective et expression des sentiments est fréquente chez les écrivains de notre corpus et nous l'avons déjà remarquée à propos des typologies de paysage analysées dans les chapitres précédents.

Dans *Werthérie*, la protagoniste décrit un jardin anglo-chinois en terre Suisse, le pays où se déroule le roman. Comme pour *Stellino*, son approche et la description qu'elle fait du jardin dépendent en large mesure de ses réactions émotives, prédominantes par rapport au souci de représentation. Elle fournit moins de données concrètes que de détails artistiques, de jugements de valeur, et d'informations historiques, donnant de vagues indications sur la disposition du jardin :

Je n'ai pu résister au desir d'aller prendre possession de mon petit manoir, hier, quoique le temps fût encore aussi abominable que la veille. La maison est neuve et jolie; le jardin est délicieux. Il est terminé par un petit

²¹⁶ J.-A. de Gourbillon, *op. cit.*, t. I, p. 66-68.

pavillon Chinois, soutenu par six jolies colonnes torsées, entourées de fleurs et de verdure; ce qui vaut mieux, je te jure, que les froides colonnes corolithiques du portail de notre couvent. Au milieu, sur terre, est une statue de l'Amour qui taille la massue d'Hercule, pour en faire un arc. Cette statue réduite, a été copiée sur celle du fameux Bouchardon, qui est placée dans un temple de l'Amour, d'un joli jardin Anglais, appartenant à la reine de France. En dehors est un escalier à la Chinoise, d'une légèreté qui épouvante; il conduit au pavillon qui ne laisse rien à désirer, tant pour l'élégance de l'ameublement, que pour la vue, qui est précisément celle dont je t'ai déjà fait l'éloge; et au bout du jardin il y a une terrasse, comme je les aime tant, au bas de laquelle un ruisseau charmant roule son eau limpide.

Ta Werthérie aura-t-elle la force de supporter toutes les jouissances que cet été va lui procurer ? [...]

J'ai fait une découverte tout à fait intéressante; c'est un arbre superbe, sous lequel on a placé un banc de gazon. Là, un livre à la main, crois-tu que je serai contente! Ah! voilà la vraie jouissance, celle que nous procurent les biens de la nature²¹⁷.

Ce n'est pas le lexique qui révèle l'approche émotive de Werthérie car les adjectifs et les expressions qu'elle emploie pour exprimer ses impressions et ses jugements personnels ne frappent pas le lecteur par leur originalité : « la maison est neuve et jolie », « le jardin est délicieux », les colonnes sont elles aussi « jolies », l'escalier du pavillon est « d'une légèreté qui épouvante », le pavillon lui-même « ne laisse rien à désirer » et le ruisseau qui coule dans le jardin est « charmant ». C'est dans les associations d'images suscitées par les paysages qu'il est possible d'entrevoir la discontinuité de la pensée et le caractère imprévu des sensations produites par un lieu dont Werthérie désire prendre possession et qu'elle associe au repos, à la méditation, au loisir de la lecture et aux jouissances de la nature. La tonalité subjective du passage, la description sommaire et discontinue du jardin entremêlée de considérations extra-descriptives, et la spontanéité de l'échange épistolaire déterminent une écriture « errante », qui semble épouser les irrégularités du jardin et constituer un cas d'adaptation entre l'espace réel et sa représentation verbale.

4.3. Ermenonville

Les romans français de la fin du XVIII^e siècle ont peu imité l'Élysée de Julie décrit par Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, le premier exemple et le principal promoteur du nouveau modèle de jardin, qui « devint une source d'inspiration pour plusieurs théoriciens français des jardins “à l'anglaise”, tels Jean-Marie Morel et René-Louis de Girardin²¹⁸ ». Les hommes de lettres subissent moins l'influence de la description des paysages chez Rousseau que celle du message moral et philosophique de *La Nouvelle Héloïse* « qui décrit si bien le “retour à la Nature” et aux

²¹⁷ P. Perrin, *op. cit.*, t. I, p. 50-54.

²¹⁸ O. de Bruyn, *op. cit.*, p. 142.

sentiments et qui met à la mode ce qui n'était encore que le goût de certains esprits "éclairés"²¹⁹ ». En réalité, l'Élysée a exercé une influence indirecte sur le roman, car le jardin imaginé par Rousseau est à l'origine de la création d'Ermenonville, qui a inspiré à son tour les romanciers : nous sommes face à un exemple singulier d'influence d'un jardin fictif dans la réalisation d'un jardin réel qui redevient un lieu de fiction, tant parce que les écrivains décrivent des jardins qui rappellent Ermenonville, que parce que le parc d'Ermenonville est visité par les personnages des romans.

Entre 1766 et 1770 le marquis René Louis de Girardin transforme le domaine autour de son château d'Ermenonville en un parc paysager : « il met en scène de points de vue, comme autant d'applications des théories de Morel, et s'inspire des œuvres d'Hubert Robert et des paysages du Lorrain et de Poussin²²⁰ » mais il vise surtout à réaliser concrètement l'Élysée de Julie et à donner forme à l'idée d'un jardin respectueux de la nature et contraire aux principes du jardin régulier. À partir du mois de mai 1778 Rousseau, invité par Girardin, s'installe provisoirement à Ermenonville où il se consacre à la botanique et y passe beaucoup de temps dans une cabane qui lui sert d'ermitage, située près de l'étang du Désert. À sa mort advenue au mois de juillet, Girardin décide de le faire inhumer dans l'île des peupliers au centre du lac qui devient ainsi un lieu de pèlerinage littéraire et l'une des attractions majeures des environs de Paris jusqu'au premier quart du XIX^e siècle. Le tombeau, provisoire, est ensuite remplacé par un mausolée dessiné par le peintre des ruines Hubert Robert mais le cénotaphe, entouré de seize peupliers, demeure vide au moment où, en 1794, le corps de Rousseau est transporté au Panthéon.

Le grand attrait suscité par le lieu de la sépulture de Rousseau s'explique en raison de l'influence de plus en plus forte que l'écrivain genevois exerce après sa mort, lorsque ses contemporains comprennent « combien son action est moralisante, religieuse même²²¹ ». Les disciples de Rousseau touchent parfois au fanatisme et dans leur enthousiasme pour le philosophe « il entre de la vénération pour ses vertus, son désintéressement, une tendresse apitoyée sur ses malheurs²²² » et, ajoutons-nous, un désir de faire l'expérience du contact intime et profond qu'il avait su établir avec la nature. C'est ainsi que les lieux symboles de son roman et de sa vie et, en dernière instance, le lieu de sa mort, deviennent des « lieux où l'on essaye de retrouver son itinéraire passionné » dans « autant de régions privilégiées dans la géographie romantique²²³ ». Nous pourrions donc penser que l'évocation d'Ermenonville dans les romans ou la présence de jardins qui font penser implicitement au parc de Girardin doivent être attribuées à la force

²¹⁹ G. Blanchard, « Ermenonville, les lieux du texte d'un jardin », *Communication et langages*, n° 50, 3^e-4^e trimestre 1981, p. 72.

²²⁰ *Jardins en France, 1760-1820. Pays d'illusion, terre d'expériences*, cit., p. 76.

²²¹ A. Monglond, *Le Prérromantisme français*, Paris, Librairie José Corti, 1965-1966, t. II, p. 32.

²²² *Ibid.*, p. 34.

²²³ *Ibid.*, p. 38.

d'attraction exercée par ce lieu et à la transposition dans la fiction d'une pratique très en vogue à la fin du XVIII^e siècle, celle de se rendre en pèlerinage au tombeau de Rousseau. Il serait pourtant légitime de se demander pourquoi les romanciers préfèrent parler d'Ermenonville ou y faire allusion plutôt que de prendre l'Élysée comme modèle de leurs descriptions, du moins lorsqu'ils mettent en scène des jardins fictifs. Il pourrait s'agir d'une préférence pour la description de jardins paysagers réels par rapport à l'invention de jardins fictifs, sans doute à cause de la nouveauté d'un modèle qui est en train de se substituer au jardin formel classique mais qui doit encore acquérir ses titres de noblesse en tant que décor romanesque.

En fait, la raison principale qui porte les romanciers à introduire le jardin paysager et pittoresque dans leurs œuvres en se référant à Ermenonville se justifie par la nécessité de faire du jardin un espace « moralisé » comme celui de la campagne. Comme nous l'avons expliqué dans le deuxième chapitre, le milieu champêtre était associé à un ensemble de valeurs comme la bonté, la simplicité naturelle et l'innocence qui le transforment en un espace exemplaire opposé à la corruption et à la dégradation de la ville. En revanche, le jardin a souvent été utilisé dans la tradition littéraire en tant que lieu topique des rencontres amoureuses et de la passion, comme une sorte d'équivalent du boudoir ou d'un prolongement du salon et de la vie mondaine.

Le nouveau jardin est donc non seulement supérieur au jardin classique sur le plan esthétique mais aussi sur le plan moral et se propose comme une sorte de réhabilitation vertueuse de l'ancien modèle, par la célébration de la solitude vertueuse et de l'intimité méditative, par les sentiments qu'il se propose d'exalter et par la sacralisation de l'espace qui le caractérise grâce à la présence des tombeaux et d'autres monuments mémoriels : « le jardin nouveau se veut la rédemption du jardin traditionnel, sur le terrain, par l'adoption d'un style nouveau, de formes qui démentent le cordeau et la ligne droite et dans le roman, par la promotion de scènes vertueuses là où se déroulaient jadis les épisodes licencieux. Avant d'être un espace topique, le jardin pittoresque doit s'efforcer de donner tort au *topos* du bosquet d'amour²²⁴ ». Le jardin d'Ermenonville est donc un espace doublement sacré, non seulement parce qu'il contient un monument funèbre mais surtout parce que c'est le lieu de la sépulture d'un homme vénéré et c'est grâce à cette sacralisation que le jardin fictif de l'Élysée, auquel le jardin réel s'inspire, est à son tour sanctifié et, avec lui, tout ce qui entoure la figure et l'œuvre de Rousseau.

Le processus de « moralisation » de l'espace du jardin explique aussi la réduction ou la disparition du discours descriptif lorsque les romans évoquent Ermenonville ou des lieux similaires, au profit d'un discours réflexif ou élégiaque : la signification morale attribuée au jardin est tellement prégnante qu'elle prend le pas sur le souci représentatif de la réalité. Le petit nombre de

²²⁴ S. Le Ménahèze, « Le jardin pittoresque entre débauche et édification », cit., p. 494.

descriptions dans les textes qui parlent explicitement d'Ermenonville s'explique aussi par la grande quantité d'estampes²²⁵ qui représentent ce jardin et qui portent les romanciers à considérer sa description comme une pratique superflue, d'autant plus inutile qu'elle passe au second plan par rapport aux valeurs morales évoquées par le parc où est enterré Rousseau.

Amelina et Florello ramène à notre esprit le souvenir d'Ermenonville lorsque la protagoniste visite le jardin du couvent des Carmélites que nous avons déjà signalé comme exemple de jardin « mixte ». La promenade a pour destination finale une île nommée « Solitude » réservée à la sépulture des religieuses et qui rappelle l'île des Peupliers d'Ermenonville. Le caractère sacré de cette partie du jardin transformée en cimetière est accru par le fait qu'elle est exclusivement destinée à accueillir des gens ayant mené une vie vertueuse sous l'enseigne de la morale chrétienne. Le narrateur fait une première description rapide, en traçant les contours de l'île. Une inscription sur le fronton du portique accueille le visiteur sur l'île. La description rend compte des différentes espèces végétales qui la peuplent et de l'édifice situé au centre mais ce qui frappe la protagoniste est surtout le caractère « charmant » de cette île « enchanteresse » qui contraste avec la fonction du lieu et l'abondance de la végétation qui entoure les tombes et les intègre à la terre, symbolisant ainsi l'union harmonieuse de la vie et de la mort :

La tourière entra dans un sentier à gauche, et peu après elle montra à Amelina le but de leurs courses. C'était une île assez grande : un canal large et profond rempli par les eaux claires du ruisseau l'entourait. Mille petits canaux s'en échappaient pour aller vivifier l'intérieur de l'île. Un double rang de platanes élevés bordait le canal, sur lequel on avait bâti un pont d'un genre fort pittoresque.

Lorsque notre orpheline eut passé le canal, elle aperçut un portique de marbre, sur le fronton duquel était gravé en grosses lettres d'or, ce mot : SOLITUDE. Au bas de cette inscription, elle lut les quatre vers suivans :

O vous qui visitez les morts et les caveaux ;
Vous dont l'éternité devient l'unique étude ;
Entrez, ne craignez rien : dans cette solitude
Vous trouverez le calme et l'horreur des tombeaux.

Etonnée de voir ce lugubre quatrain dans un lieu si charmant, Amelina en demanda la raison à Béatrix. Celle-ci lui apprit que cette solitude enchanteresse était consacrée à la sépulture des religieuses, dont en effet elle lui montra les tombes dispersées ça et là. C'étaient de simples tertres revêtus de gazon sur lesquels on avait planté des croix.

²²⁵ Hubert Robert dessina le tombeau de Rousseau mais aussi plusieurs fabriques. Le plus grand nombre d'impressions du parc d'Ermenonville fut réalisé par Georges-Frédéric Meyer qui créa surtout des aquarelles ou des dessins mais aussi des portraits de Rousseau. Le peintre paysager Auguste Gandat fut l'auteur de vingt-cinq tableaux d'Ermenonville, dont le plus célèbre représente l'Île des Peupliers. Ces tableaux furent ensuite gravés par François Godefroy en 1781.

La solitude était, comme nous l'avons dit, une île d'une assez considérable étendue. Elle était coupée par plusieurs sentiers bien sablés. Une infinité de cyprès, de tuyas, d'ifs et de saules pleureurs ombrageaient des massifs de gazon, ou se courbaient en berceaux sur les petits ruisseaux qui abreuyaient leurs racines. Au centre de l'île s'élevait un édifice de forme ronde, très-singulier. Sa première enceinte était formée par douze colonnes corinthiennes de marbre blanc, supportant une corniche élégamment sculptée. Entre chaque colonne, un treillis peint en vert servait d'appui à mille arbrisseaux tels que des lilas, jasmins, syringas, rosiers, chèvrefeuilles, etc. parmi lesquels il y en avait plusieurs dont les tiges grimpantes et rameuses s'élevaient très-haut, et formaient comme un dôme de verdure et de fleurs au-dessus de la corniche²²⁶.

Adèle de Sénange ne contient pas de d'allusion à Ermenonville mais, comme dans le texte que nous venons de citer, l'image de l'île sépulcrale est exploitée pour sa signification symbolique et sa valeur morale. Si dans *Amelina et Florello* l'île du jardin des Carmélites accueillait les corps des religieuses, ici l'île du jardin anglais qu'Adèle a fait construire à Lord Sydenham est destinée à abriter le tombeau de M. de Senanges pour représenter la vertu du lien conjugal contre la tentation de l'amour adultère. Les mots du vieux mari de la protagoniste, qui lui rappelle la tâche d'ériger pour lui un tombeau qui soit surtout un monument à sa mémoire, sonnent comme un présage funeste de la mort de M. de Sénange mais aussi comme une sorte d'avertissement à Adèle pour qu'elle n'oublie pas l'union sacrée qui la lie à son mari :

Hier nous avons été à la pointe de l'île ; elle est terminée par une centaine de peupliers, très-rapportés les uns des autres, et si élevés, qu'ils semblent toucher au ciel. Le jour y pénètre à peine ; le gazon est d'un vert sombre ; la rivière ne s'aperçoit qu'à travers les arbres. Dans cet endroit sauvage on se croit au bout du monde, et il inspire, malgré soi, une tristesse dont monsieur de Sénange ne ressentit que trop l'effet, car il dit à Adèle : *Vous devriez ériger ici un tombeau ; bientôt il vous ferait souvenir de moi.* La pauvre petite fut effrayée de ces paroles comme si elle n'eût jamais pensé à la mort²²⁷.

L'île n'est pas décrite mais la signification morale qu'elle revêt est assez claire : dans le jardin qui symbolise l'attraction d'Adèle pour le jeune lord anglais, l'île, traditionnellement lieu de la passion et de l'érotisme, représente le lien vertueux des époux et la mémoire de ce lien après la mort. De plus, l'île devient le cadre où M. de Sénange raconte à son ami anglais l'histoire de sa vie et jette les bases d'une relation d'amitié profonde. Après sa mort, Lord Sydenham épousera Adèle, devenant ainsi son double. À la fin du roman donc « toute tentation érotique disparaît » et « le récit qui assure la transmission affective désérotise l'île de Neuilly²²⁸ ».

²²⁶ C. Cisse, *op. cit.*, t. I, p. 190-192.

²²⁷ A. de Souza, *Adèle de Senange, ou lettres de Lord Sydenham*, cit., p. 94-95.

²²⁸ C. Jaquier, *L'Erreur des désirs : romans sensibles au XVIII^e siècle*, Paris, Payot, 1998, p. 202.

Nous retrouvons le motif du tombeau dans *Claire d'Albe* où la « moralité » est représentée par la figure du père enterré dans un jardin entouré de peupliers et de cyprès. Les frontières entre amour et mort, conduite vertueuse et tentation du péché sont plus ambiguës que dans le roman précédent. Le tombeau paternel apparaît à plusieurs reprises dans le roman car la protagoniste s'y rend souvent. Pourtant, le moment le plus significatif par sa portée symbolique se situe à la fin du roman lorsque Claire s'abandonne à la passion amoureuse pour Frédéric trahissant ainsi son mari, près du tombeau de son père :

Il était tard, la nuit commençait à s'étendre sur l'univers. Claire, faible et languissante, s'était fait conduire au bas de son jardin, sous l'ombre des peupliers qui couvrent l'urne de son père, et où sa piété consacra un autel à la divinité. Humblement prosternée sur le dernier degré, le cœur toujours dévoré de l'image de Frédéric, elle implorait la clémence du ciel pour un être si cher, et des forces pour l'oublier²²⁹.

Par la défaillance de Claire qui est aussi « synonyme de profanation du mariage voulu par le père²³⁰ », l'« espace mortuaire, toile de fond funèbre, se métamorphose sous une nuit pâle en lieu d'amour²³¹ » et le tombeau, qui n'est pas seulement un *topos* mis à la mode par la poésie sépulcrale de Thomas Gray et d'Edward Young, devient le lieu où sont mis en scène « l'apogée de la profanation et l'accomplissement des pulsions de mort²³² ». La faute est rachetée parce que Claire comprend son erreur, revient de son égarement et meurt de chagrin mais « le roman est porteur d'une morale équivoque : faut-il comprendre que l'ombre paternelle a conduit jusqu'à elle les amants, destinés à s'aimer ou qu'elle va punir de mort les profanateurs, qui mettent à mal simultanément un lieu sacré et les liens conjugaux, non moins vénérables²³³ ? »

Dans les trois romans que nous venons de citer, Ermenonville est évoqué indirectement par le motif de l'île sépulcrale qui se prête aisément à figurer un lieu ayant souvent une signification et une fonction morales (surtout dans *Claire d'Albe* et *Adèle de Sérange*) mais qui n'est pas accompagné de description du décor environnant, ce dernière étant tout à fait secondaire par rapport au message symbolique que les narrateurs veulent transmettre. Dans notre corpus il y a pourtant deux textes où les personnages visitent le parc d'Ermenonville et rendent hommage au tombeau de Rousseau. Le premier passage est tiré de *Palmira* dont nous rappelons brièvement le contexte : en hiver, la protagoniste sous le nom de Miss Delwine séjourne dans une abbaye dans les environs de

²²⁹ S. Cottin, *Claire d'Albe*, cit., p. 257.

²³⁰ *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, R. Laffont, 1996, p. 686.

²³¹ H. Krief, *Vivre libre et écrire. Anthologie des romancières de la période révolutionnaire (1789-1800)*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2005, p. 36.

²³² *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, cit., p. 686.

²³³ S. Le Ménahèze, « Le jardin pittoresque entre débauche et édification », cit., p. 492.

Paris, près des domaines de Monsieur de Morsanes, banquier et ami de sa tante Madame de Pollin, qui l'invite à la campagne. Les jardins d'Ermenonville sont presque à côté de la maison de Monsieur de Morsanes et de son parc que Palmira n'aime pas du tout parce qu'il appartient au genre classique français. Le bref récit de la visite, ne contenant presque aucun détail descriptif, nous permet de comprendre que la préférence de Palmira ne dépend pas exclusivement du style des jardins :

La campagne de M. de Morsanes était belle ; mais le parc, les parterres, entièrement dans le genre français, déplaisaient souverainement à Palmira ; aussi profitait-elle de la liberté dont chacun jouissait, pour passer une grande partie de sa journée dans les jardins d'Ermenonville attendant presque à ceux de la maison où elle résidait en ce moment.

Jean-Jacques Rousseau venait de mourir. Palmira trouvait un mélancolique plaisir à se faire conduire dans l'île des peupliers, où on avait placé son tombeau ; puis à se retrouver dans les grottes, sur les rochers où ce grand homme se reposait de préférence. Là, elle lisait son roman avec d'autant plus d'intérêt, qu'elle trouvait nombre de rapports entre l'histoire de Julie d'Étanges, et celle d'Élisa Sunderland.

Un soir, elle ne put s'échapper qu'assez tard (M. de Morsanes ayant eu beaucoup de monde à dîner) pour aller faire sa promenade favorite. Le ciel était superbe, le soleil couchant se réfléchissait dans les eaux, le parfum des fleurs s'exhalait avec une odeur ravissante. Miss Delwine contemplait ce délicieux spectacle appuyée contre une grotte, située sur le bord d'un ruisseau, où quantité de saules peupliers penchaient leurs têtes fléchissantes, et elle se rappelait que dans le parc de Sunderland, il existait un endroit entièrement semblable ; il était même l'asile favori de sir Abel²³⁴.

C'est le « mélancolique plaisir » de la promenade solitaire qui attire Palmira dans ce lieu qui réveille en elle des souvenirs : elle fréquente les endroits du parc préférés par le philosophe, y lit son roman et trouve des correspondances entre l'histoire de Julie et celle de sa mère Élisa Sunderland ; le paysage qu'elle contemple lui rappelle un parc qu'elle connaît très bien et lui ramène à l'esprit la personne aimée. Le parc contribue donc à nourrir le penchant à la rêverie de la protagoniste et se configure comme un lieu de la mémoire, où le souvenir de Rousseau évoqué par son tombeau se mêle aux souvenirs de son roman et à ceux de Palmira pour laquelle la promenade est plus un parcours de l'intériorité qu'un déplacement physique, conformément à la fonction que le parc à l'anglaise se propose de remplir et aux effets émotifs qu'il censé produire.

Loisel de Tréogate consacre plusieurs pages de la partie finale de son roman *Dolbreuse* à l'influence et au culte de Rousseau, sanctifié par ses contemporains comme l'ami de la nature et de la vertu : le protagoniste et sa femme apprennent la mort du philosophe dont ils lisent ensemble les œuvres et qui représente à leurs yeux le plus haut exemple moral de leur temps. En effet, comme

²³⁴ A. Roland, *op. cit.*, t. III, p. 95-97.

nous pouvons le déduire des allusions contenues dans le texte où Ermance, en prière sur le tombeau, est identifiée à « l'épouse de Wolmar » et à « la femme d'Émile », la ferveur des personnages de Loaisel, âmes sentimentales et sensibles, ne s'adresse pas au Rousseau politique célébré par les révolutionnaires mais « au romancier, au peintre du couple idéal d'Émile et Sophie, au sage de la *Profession de foi du Vicaire savoyard*, rénovateur d'une religiosité émue et sincère²³⁵ ». Le pèlerinage à Ermenonville qui couronne l'adoration et le dévouement que les personnages réservent à Rousseau est conforme à la vogue de l'époque, critiquée en partie par Dolbreuse qui parle de la « vaine curiosité de la foule » et de la superficialité de ceux qui ne voient qu'une « tombe décorée » où il y a un monument important à la gloire d'un grand homme. Le récit de la visite est accompagné par des notes en bas de page où le narrateur exprime son admiration pour le marquis de Girardin qui accueille Rousseau en ami en lui offrant un asile pour ses derniers jours ou qui évoquent les nombreuses compositions poétiques écrites en hommage au philosophe après sa mort. Dolbreuse et Ermance rencontrent aussi des jardiniers qui leur racontent des anecdotes sur la vie de Rousseau à Ermenonville et, après la visite, ils continuent à parler de lui et des injustices qu'il a subies. La description d'Ermenonville, tout à fait absente, est donc remplacée par un long discours où la narration est entremêlée de considérations morales, de réflexions, d'élans poétiques et de moments élegiaques :

Nous arrivâmes à *Ermenonville* à la fin du mois de Mai. Nous vîmes ces jardins admirables où l'art a surpris à la nature le secret de sa parure la plus simple, & de ses charmes les plus touchans ; où mille arbrisseaux divers, joyeux de s'élever sur un sol fertile, semblent sourire au promeneur champêtre qui visite ces lieux. Nous vîmes l'habitation du bon Jean-Jacques, située parmi des rochers, dans le lieu le plus éminent & le plus sauvage du parc ; & nous reconnûmes ses goûts dans le choix de sa demeure, & dans les inscriptions écrites de sa main, qui se lisent à l'entrée de ces lieux. C'étoit-là qu'environné de tout ce que le regne végétal offre de plus rare & de plus curieux, ce Philosophe, ami de la nature, jouissoit de tous les avantages & de tous les plaisirs qu'elle donne à ceux qui s'appliquent à la connoître, & à rechercher l'usage de ses diverses productions.

Nous aperçûmes de loin l'Isle des Peupliers & le tombeau de Jean-Jacques. Il nous fut permis d'en approcher, faveur que le maître du lieu n'accorde pas à tout le monde. Il craint, sans doute, que cette portion de terre, devenue sacrée par la vaine curiosité de la foule, qui ne verroit qu'une tombe décorée dans le monument qui couvre la cendre de ce grand homme.

Une barque nous conduisit à cette Isle heureuse, que nos derniers neveux visiteront encore avec respect. Nous y abordâmes comme à la porte d'un temple où l'on se recueille pour y entrer avec un maintien plus religieux. Un vent frais souffloit parmi les peupliers, comme le zéphyr au tems de la prime-vere, quand il fait frémir doucement les jeunes feuilles des arbres & la cime des buissons. La verdure nous y parut plus vive, l'air plus pur, le ciel plus serein. Les eaux du lac formant une enceinte de cristal autour de l'Isle, venoient battre, avec un doux murmure, son rivage fortuné. On eût dit qu'en ce lieu tous les éléments visibles recevoient l'intelligence

²³⁵ R. Trousson, « La *Dolbreuse* de Loaisel de Tréogat : du roman libertin au roman utile », cit., p. 309.

& la vie, en reprenant par degrés les parties éparses du corps de ce Philosophe, à mesure que la chaleur de la terre les faisoit évaporer.

La tombe de l'homme de bien n'a rien d'effrayant ; on y voit croître les lys plutôt que les cyprès ; c'est le sépulchre du méchant qui inspire l'épouvante. Remplis tous les deux d'une douce mélancolie, nous fîmes lentement le tour du tombeau ; Ermance s'en approcha, pressa de son sein le marbre sacré, & j'y aperçus la trace de ses larmes. « Homme de paix ! m'écriai-je, ces pleurs sont le plus pur hommage qu'on ait rendu à ta cendre. S'ils pouvoient arriver jusqu'à toi, tes mânes vertueux en tressailleroient de plaisir ». Ce n'étoit plus Ermance que je voyois, c'étoit l'épouse de Wolmar, c'étoit la femme d'Émile, c'étoit l'objet céleste & parfait dont ce peintre brûlant nous a laissé le modèle.

En sortant de l'Isle, nos regards y demeuroient attachés, & nous disions : « Adieu, solitude charmante ! adieu, temple de la sérénité ! & vous, peupliers paisibles, & vous, ombre chérie, non cœurs restent parmi vous ». – « Heureux le maître à qui appartiennent ces lieux ! ajoutoit Ermance. Heureux qui peut vivre & espérer de mourir dans ce beau séjour ! Ici la paix doit habiter dans tous les cœurs, comme elle réside sous ces ombrages. Ici le méchant cesseroit de l'être ; l'air qu'on y respire est celui de l'innocence²³⁶ ».

La première impression suscitée par la vue des jardins est celle d'un lieu aménagé avec art mais qui conserve une apparence de simplicité, tout en offrant une végétation très variée qui a permis au philosophe de s'entourer de tout ce que qu'il y a « de plus rare & de plus curieux » dans la nature. C'est un lieu accueillant, caractérisée par une terre fertile, où les arbres sont « joyeux » et « semblent sourire ». La présentation de l'île des Peupliers n'est pas moins idyllique que celle du parc dans son ensemble car tout contribue à en faire une sorte de *locus amœnus* : le « vent frais » qui souffle est comparé au zéphyr, l'eau du lac est d'une pureté cristalline et produit des sons agréables et toutes les sensations sont intensifiées dans ce lieu de paix où la verdure semble « plus vive, l'air plus pur, le ciel plus serein ».

La beauté de la nature en ce lieu n'est qu'un reflet de l'« innocence » et de la bonté d'un homme dont les protagonistes sont redevables par la leçon qu'il leur a transmise grâce à ses œuvres, « monumens de ses vertus²³⁷ », et « c'est de cette reconnaissance au professeur de morale et de vertu que témoignent, dans une extase presque panthéiste, les héros de Loaisel²³⁸ ». L'île des Peupliers, lieu sacralisé par la présence du tombeau d'un homme vénéré, est le pendant d'une autre île nommée dans la première partie du roman, ou mieux d'un jardin appelé « île enchantée²³⁹ » où Dolbreuse avait séduit une jeune femme mariée, cédant ainsi au vice et à la corruption : le pèlerinage à Ermenonville représente donc l'étape final de son parcours de rédemption et le recouvrement de la sérénité conjugale. La conversion vertueuse du protagoniste « ramené à la vérité

²³⁶ J.-M. Loaisel de Tréogat, *Dolbreuse, ou L'Homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, cit., t. II, p. 133-137.

²³⁷ *Ibid.*, t. II, p. 130.

²³⁸ R. Trousson, « La *Dolbreuse* de Loaisel de Tréogat : du roman libertin au roman utile », cit., p. 310.

²³⁹ Voir la note 191 de ce chapitre.

par le sentiment et par la raison », comme le dit le sous-titre du roman, est aussi la transformation du jardin à l'anglaise « devenu, de lieu de débauche, espace sacré²⁴⁰ », donc libéré du poids des soupçons gravant sur l'image traditionnel du jardin des romans et légitimé dans sa liberté par rapport à tout modèle préexistant tant sur le plan moral que sur le plan esthétique.

5. Conclusion

Nos analyses nous ont amené à expliquer la rareté des descriptions du jardin paysager dans les romans de la fin du XVIII^e siècle par la nature peu « romanesque » de cette typologie de jardin. Ses caractéristiques en font un espace irrégulier difficile à « contenir » par la langue française classique et dans les limites d'une description réglée et ordonnée. En effet, comme le constate Henri Lafon pour la période qui va « de Prévost à Sade²⁴¹ », « formellement, l'ensemble des descriptions est d'une grande homogénéité, on y retrouve sans peine les composantes classiques : dénomination, nomenclature, prédicat. Ainsi se concilient diversité et unité : la variété se déploie dans l'énumération, l'unité se refait dans le prédicat qui, nettement posé, évite la dispersion du sens²⁴² ». À l'intérieur de cette organisation schématique, « l'ordre d'apparition des objets qui constituent la description est important » et l'espace du jardin tend à être présenté selon un ordre « dynamique », au sens où il est « visité et décrits avant d'entrer dans la maison, ou bien traversé avant d'atteindre la grotte, le cabinet de verdure, le petit pavillon²⁴³ ». Le nouveau jardin, radicalement différent par rapport aux modèles précédents quant à ses formes et à sa structuration, s'accommode mal de cette organisation contraignante du discours descriptif.

La difficulté que peut ressentir un écrivain face à la tâche de décrire un jardin paysager ne procède pas seulement de ce désaccord entre son aspect asymétrique et discontinu et la régularité de la prose traditionnelle mais aussi du caractère « débordant » de l'expérience que ce type de jardin fait vivre à ceux qui s'y promènent et dont les romanciers doivent rendre compte : c'est un lieu qui dilate la perception de l'espace et du temps, transformant ainsi le jardin en un paysage qui n'est pas seulement vu dans sa dimension liée à l'*hic et nunc* de l'observateur mais qui se prolonge dans l'imagination du spectateur et qui engendre en lui la sensation d'être transporté dans d'autres mondes. Cette impression de dépaysement, fréquemment exprimée dans nos textes par la mention de lieux mythiques comme les Champs Élysées, la Vallée de Tempé ou l'Eden, n'est certainement pas une nouveauté : les écrivains ont recours assez fréquemment à ces références stéréotypées pour

²⁴⁰ S. Le Ménahèze, « Le jardin pittoresque entre débauche et édification », cit., p. 493.

²⁴¹ Je fais référence à l'ouvrage *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, cit.

²⁴² H. Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, cit., p. 293.

²⁴³ *Ibid.*, p. 295-296.

manifester l'émerveillement des personnages face à un beau paysage, qu'il s'agisse d'un jardin, d'un panorama alpestre ou d'un tableau champêtre. De plus, il ne faut pas oublier que le jardin a toujours été associé au paradis et qu'il a été constamment comparé à un lieu de rêve, depuis la Perse ancienne et Babylone, selon une modalité « d'institution symbolique du jardin » qui « relève du sacré » c'est une « représentation constitutive d'un imaginaire anthropologique fondamental qui, comme l'interdit de l'inceste, semble bien universel²⁴⁴ ».

Le jardin paysager ne se configure pas seulement comme un microcosme paradisiaque : c'est un « pays d'illusion » où « le jardinier enferme le monde » et « en parcourant les chemins tortueux du Paradis terrestre, on passe de continent en continent, de siècle en siècle²⁴⁵ ». Conformément à l'esprit encyclopédique des Lumières, le jardin anglo-chinois apparaît en effet comme un microcosme spatio-temporel et « un musée en plein-air de monuments de différents pays de tous les temps²⁴⁶ » : cela est rendu possible par la distribution dans l'espace somme toute réduit du jardin, de ruines et de constructions, généralement appelées « fabriques », qui renvoient à l'ailleurs géographique et à des époques passées, et engendre la transformation du jardin en leçon d'architecture, en cabinet de curiosités, en promenade historique, en machine à remonter le temps, en utopie qui devient uchronie où le dépaysement, indissociable du déplacement physique, est la modalité de découverte du jardin. Les tombeaux et les inscriptions disséminées dans les différents sites des jardins accentuent l'aspect « monumental » du parc paysager, au sens où c'est un mémorial, un lieu qui ramène à l'esprit le passé, qui invite à la méditation en mettant en scène le thème du *memento mori*.

Si le jardin français peut être saisi d'un seul coup d'œil et se prête à une description ordonnée et linéaire de ses parties et des éléments qui le composent, ce n'est pas le cas du jardin anglais : sa représentation ne devrait pas seulement rendre compte d'un espace visible mais aussi d'un voyage mental vers d'autres mondes et dans l'intériorité de l'observateur, dans la foule d'émotions que ce type de jardin est censé provoquer. C'est une conception tout à fait différente du rapport entre l'homme et la nature qui est mise en place dans le jardin paysager : si dans le jardin classique l'homme est *face* au paysage et séparé de lui, dans le nouveau jardin l'homme est *dans* le paysage et il vit une expérience qui est en même temps une plongée dans la nature et dans sa propre intériorité. Le jardin anglais peut même être considéré comme un paysage-état d'âme au sens où la richesse de perspectives et de panoramas imprévus qui le caractérise métaphorise la complexité des méandres de l'âme humaine.

²⁴⁴ Ph. Nys, *op. cit.*, p. 24.

²⁴⁵ *Jardins en France, 1760-1820. Pays d'illusion, terre d'expériences*, cit., p. 8-10.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

Ce foisonnement de significations symboliques que le jardin anglais renferme, la révolution qu'il entraîne dans le rapport entre l'homme et le paysage, sa configuration qui en fait plus un espace propice à la méditation qu'à l'action, contribuent à déterminer son caractère peu « romanesque » et la difficulté de son adaptation au moule de la description classique. Et pourtant, ce type de jardin a quelque chose en commun avec la description et avec son caractère digressif. Dans le nouveau modèle anglais, le jardin est un espace proche de l'habitation dont il constitue le complément idéal. C'est un élément qui complète la demeure mais la maison n'y occupe plus la place centrale qu'elle avait autrefois dans le jardin classique où elle constituait le point focal des axes du jardin. Celui-ci constitue maintenant un monde à part, un lieu d'évasion contigu à la maison mais en même temps séparé et agencé selon des critères indépendants. Cette image du jardin comme espace de la diversion nous suggère un parallèle avec le rôle de la description dans le roman, généralement considérée comme un élément étranger au corpus narratif et comme une digression qui risque de devenir plus difficile à limiter si l'objet à représenter, le jardin, constitue une matérialisation concrète du principe de la divagation. Le jeu entre ouverture et clôture qui caractérise le jardin paysager est un autre motif de la ressemblance avec le texte descriptif et en même temps l'une des raisons qui expliquent la difficulté de leur relation : si dans ce type de jardin qui s'ouvre sur le paysage environnant les frontières entre les espaces et les éléments de démarcation tendent à être effacés ou dissimulés, sa représentation implique inévitablement le problème de contenir dans les limites du discours un espace indéterminé qui pourrait engendrer une description potentiellement ouverte et non finie.

Le jardin anglais, conçu par un jardinier qui se veut peintre et poète et donc plus apte à être représenté dans un tableau ou dans un poème que dans la prose romanesque, a d'ailleurs moins besoin d'être décrit par le roman que autorisé à en faire partie : le foisonnement de textes qui le représentent rendent presque vaine et superflue la nécessité des romanciers de le décrire, surtout lorsqu'à partir des années 1780 les guides et les itinéraires se multiplient et « les théories tournent à la recette : plans et fabriques, vues de jardins célèbres vont se succéder et tout amateur les consulte, s'en inspire, les copie²⁴⁷ ». Le nouveau jardin nécessite de se démarquer par rapport à une image conventionnelle du jardin des romans, mélangeant les caractéristiques du jardin classique et les traits d'un *locus amœnus* indistinct, une image qui est désormais ressentie comme désuète. Nous avons constaté une fois de plus une hésitation des écrivains entre les pôles de la tradition et du renouvellement qui les amène à pencher du côté de l'asservissement aux clichés : le jardin en particulier est un décor utile pour la mise en scène de situations topiques et cette fonction est encore abondamment exploitée à la fin du XVIII^e siècle. Mais la rupture avec les usages habituels et le

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

désir des romanciers de manifester leur affranchissement par rapport à des images stéréotypées, tout comme leur adhésion à un goût nouveau, s'avère aussi nécessaire. La transformation du jardin en lieu de débat et en objet polémique correspond à cette exigence de prendre position et d'affirmer la supériorité du nouveau modèle par rapport au jardin classique, au point que le discours critique sur l'art des jardins prend le pas sur leur figuration effective : paradoxalement, ce qui devrait servir aussi à légitimer la description est ce qui se substitue à elle ou la met au second plan. Le nouveau modèle de jardin n'est d'ailleurs pas seulement un paysage à décrire mais surtout le symbole d'un ensemble de valeurs esthétiques et morales que l'on veut affirmer. L'influence exercée par l'Élysée de Rousseau est aussi moins évidente dans les descriptions des jardins que dans la reprise de la part des romanciers des idées énoncées par Rousseau comme le « déguisement » de l'intervention humaine qui ne doit pas trop se montrer et le respect de la simplicité naturelle.

On peut trouver un indice des hésitations des romanciers dans l'emploi peu récurrent de l'adjectif « anglais » pour désigner les jardins, quoiqu'une bonne partie d'entre eux rentre sans aucun doute dans cette typologie : lorsque les romanciers présentent des jardins à l'anglaise ils ne le disent presque jamais de manière explicite, sauf s'ils décrivent des jardins réels. Généralement, les romans ne contiennent pas de description très étendue mais des passages, souvent brefs, où sont représentés de façon sommaire des espaces que l'on peut identifier avec des jardins et dont les narrateurs mettent en évidence un nombre réduit d'aspects, en particulier la continuité avec le milieu champêtre. Dans ces cas, nous ne pouvons pas toujours parler de véritable description et le classement de ces jardins n'est pas évident mais le fait que les narrateurs insistent sur l'intégration entre des espaces prochains comme le jardin et la campagne plus que sur toute autre caractéristique n'est pas à sous-estimer : c'est l'indice d'une préférence pour un aspect important du nouveau modèle qui privilégie l'ouverture et la liberté contre la clôture imposée, qui garantit l'isolement tout en évitant la fermeture « carcérale ». La grande quantité de jardins « mixtes » que nous avons rencontrée dans notre corpus est également significative car c'est le témoignage d'un changement qui est en train de s'opérer dans la figuration romanesque du jardin, qui n'abandonne pas totalement les caractéristiques du vieux jardin classique tout en manifestant la pénétration d'un goût nouveau.

Les descriptions d'une certaine extension où la typologie des jardins est clairement identifiable ne sont pas plus nombreuses que les occurrences qui rendent douteuse l'attribution du jardin à une catégorie. Cela renforce notre conviction que les romans reflètent une révolution esthétique en cours, quoique timidement et sans un développement remarquable du descriptif. C'est dans cette ambiguïté que nous reconnaissons un travail original, de la part d'écrivains qui ont mêlé aux caractéristiques stéréotypées des jardins de romans et au modèle à la française les aspects saillants du nouveau jardin paysager pour créer des espaces fictifs qui sont à l'image de leurs goûts

changeants et de leurs incertitudes stylistiques. Nous avons rencontré aussi des descriptions qui ne créent pas de problème d'identification car elles présentent des jardins italiens ou français. Dans le premier cas, c'est l'intérêt pour un autre pays et des exigences dictées par l'échange épistolaire qui sont à la base de ces textes où les personnages qui visitent les jardins sont des voyageurs et rendent compte à leur correspondant de leurs promenades. Dans le deuxième cas, c'est la résistance et la diffusion d'un modèle national ayant longtemps inspiré les jardins des romans qui expliquent leur présence.

La solution la plus fréquemment utilisée par les romanciers pour légitimer les descriptions des jardins à l'anglaise est consistée à décrire des jardins réels et identifiés par leur nom, ou des jardins fictifs mais qui se situent dans un contexte anglais. C'est une garantie contre l'accusation d'in vraisemblance et cela leur permet de justifier la description soit par souci documentaire, soit par nécessité d'informer le lecteur sur le décor où se déroule une scène qui pourrait lui apparaître comme peu familier. Le premier cas est celui d'*Élise Duménil* qui présente les descriptions les plus étendues et les plus détaillées. Leur insertion dans un récit de voyage détermine le style du narrateur, plus approprié à un catalogue ou à une guide touristique qu'à une description romanesque. Les références aux impressions personnelles ne sont pas absentes mais sont souvent stéréotypées et moins saillantes par rapport au désir du narrateur de fournir un compte rendu exact de sa visite. Dans *L'Île de Wight*, ce qui familiarise le lecteur avec le jardin à l'anglaise est son utilisation comme cadre de scènes topiques. La description, assez détaillée surtout dans le second extrait, met en lumière les caractéristiques d'un type de jardin nouveau décrit de manière ordonnée et selon un style qui contraste avec ses caractéristiques.

Le caractère topique des scènes qui se déroulent dans le jardin et une écriture conventionnelle contribuent donc à intégrer cet espace dans le roman. *Werthérie* et *Stellino* mettent en place un stratagème différent pour insérer le jardin à l'anglaise dans le roman tout en évitant en même temps de donner trop d'espace à la description : comme le jardin est utilisé comme lieu d'élection de la rêverie solitaire ou comme espace déclencheur du processus remémoratif, le souci descriptif passe au second plan par rapport à l'expression de l'intériorité. Les exemples confirment une tendance déjà observée plusieurs fois au cours de notre travail, à savoir que les écrivains éprouvent des difficultés à conjuguer l'effort représentatif et la manifestation des sentiments induits par le paysage comme si l'exactitude descriptive et l'épanchement sentimental ne pouvaient pas coexister. L'influence du jardin Ermenonville nous a enfin montré comme le jardin anglais peut contenir en lui-même la raison la plus forte de sa légitimation en tant qu'espace romanesque : par un processus de moralisation et de sacralisation, rendu possible par l'image symbolique de l'île sépulcrale plus ou moins implicitement associée à la figure de Rousseau, le jardin est réhabilité par

rapport à un jardin de roman considéré désormais comme un *topos* obsolète. Par son édification morale, il devient un espace exemplaire, donc digne d'être représenté.

CONCLUSION

Au terme d'un parcours qui nous a conduits à étudier de nombreux textes romanesques et à explorer les voies multiples par lesquelles ils inscrivent la représentation de la nature dans leur tissu narratif, nous voudrions jeter un regard sur l'ensemble du trajet afin d'interpréter et d'expliquer des changements qui se sont produits dans le traitement descriptif du paysage, et qui sont le fruit d'une lente progression et maturation du roman français dans le dernier quart du XVIII^e siècle.

Il n'est pas inutile de revenir à l'auteur de l'œuvre qui constitue le terme de notre arc chronologique. Dans son article intitulé « Du style dans les descriptions », Senancour prend position sur le rôle du descriptif en littérature et se fait le promoteur d'une sensibilité à l'égard du paysage que les critiques ont unanimement qualifiée de « romantique » mais aussi le pionnier d'une conception novatrice du travail formel apte à rendre le rapport que l'homme noue avec la nature. Il rend compte des principes appliqués dans le roman qui l'a rendu célèbre, cet article de 1811 lui permettant « de se livrer à un important plaidoyer *pro domo*, dont les bénéficiaires immédiats sont évidemment *Oberman* et les premières éditions des *Rêveries*¹ ». En affirmant son originalité, il se rapproche de certains contemporains illustres comme Bernardin de Saint-Pierre ou Ramond de Carbonnières tout en l'éloignant de la tradition, de la littérature du XVIII^e siècle dont il est pourtant redevable et surtout de son maître et prédécesseur dont il est le « dernier disciple² » : en effet, « l'écrivain se démarque à cette occasion de Jean-Jacques Rousseau, référence obligée et révérée en la matière, auquel il reproche de manquer de précision dans ses descriptions de paysage³ ».

Senancour est un écrivain représentatif de la période que nous avons prise en examen : il a imaginé l'utopie champêtre d'*Aldomen* – imitant le modèle proposé par Clarendon dans *La Nouvelle Héloïse*, fidèle à un style qu'il critiquera par la suite⁴ – avant de devenir l'auteur d'*Oberman*, le roman qui marque sa transition vers l'esthétique romantique et le plein épanouissement de son génie. L'évolution de Senancour se manifeste tout d'abord dans le type de paysage qu'il choisit de représenter car « la nature qui convient à *Oberman* fait un grand contraste avec celle de Jean-Jacques ou de S. Gessner. Elle n'a rien d'idyllique, invitant au rêve. Au contraire, c'est une nature sauvage, vierge, où l'homme n'a jamais mis le pied », et elle rassemble en elle tous les « éléments qui deviendront caractéristiques pour l'esthétique romantique : le désert, l'infini de l'espace, la

¹ B. Didier, *Senancour, ou Le Sublime négatif*, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2006, p. 77.

² Nous faisons référence au travail de Zvi Lévy intitulé « Senancour, dernier disciple de Rousseau » (Paris, Nizet, 1979). Cet ouvrage est intéressant pour l'analyse du rapport entre Rousseau et l'œuvre de Senancour, un rapport qui alterne imitation et volonté de dépassement du modèle. Ce n'est pas parmi les études les plus récentes sur l'auteur d'*Oberman* mais il reste sans doute le plus approfondi en la matière.

³ B. Didier, *Senancour, ou Le Sublime négatif*, cit., p. 77.

⁴ Voir à ce propos la note 157 du deuxième chapitre.

verticalité des montagnes, le silence, l'immobilité⁵ ». Mais la véritable révolution s'accomplit dans l'art de la description : en effet « un art de paysagiste naît d'*Aldomen* à *Oberman*. Le progrès ne cesse d'être sensible d'une œuvre à une autre et *Oberman* en ce domaine contient de surprenantes réussites. On assiste au triomphe de l'imagination sur la phraséologie la plus désuète⁶ ». Dans *Oberman*, Senancour confère un pouvoir symbolique à la description en tant qu'instrument apte à « mieux faire entendre les choses naturelles, et à donner des lumières, peut-être trop négligées, sur les rapports de l'homme avec ce qu'il appelle l'*inanimé*⁷ », sur le paysage entendu comme « lieu à la fois référentiel et poétique où se rencontrent le sujet et la nature, le singulier et l'universel⁸ ». Considérée comme un ornement et comme une digression par la tradition rhétorique et littéraire, la description assume en revanche un rôle de premier plan dans *Oberman* où « elle devient le lieu même où se dit le sens du texte⁹ ». À l'image de son personnage qui se projette dans le paysage et s'élève au-dessus de lui vers d'autres dimensions spirituelles en dehors du temps et de l'espace, Senancour est à la fois la limite et l'aboutissement de la période que nous étudions, ou mieux son dépassement. Une limite que les écrivains de notre corpus n'atteignent pas, qui isole Senancour et le détache de l'époque précédente, lui qui a inauguré une ère nouvelle de la littérature.

En effet, l'ensemble des écrivains que nous avons pris en considération en tant que groupe représentatif de la littérature romanesque de la fin du XVIII^e siècle est composé moins par des précurseurs de Senancour que par des épigones de Rousseau. Notre « méfiance » à l'égard du terme « préromantisme », souvent utilisé par la critique pour qualifier la période de passage entre le XVIII^e et le XIX^e siècle¹⁰, s'explique en raison des oscillations de la production littéraire française de l'époque. En effet, la notion de « préromantisme » met l'accent sur le lien entre deux époques mais il n'implique pas la complexité caractérise ce passage. C'est pourquoi nous avons préféré recourir à l'expression « tournant des Lumières » : plus que « préromantisme », elle traduit le caractère transitoire de cette étape de la littérature française qui garde un lien avec la pensée philosophique et surtout avec des traditions plus anciennes tout en contenant les germes d'un changement lent, parfois presque imperceptible et pourtant nécessaire pour préparer le terrain à la révolution future du Romantisme. C'est parce que nous reconnaissons l'importance de l'ancrage de nos auteurs dans la tradition que nous ne nous sommes pas limités à rechercher dans leurs œuvres

⁵ M. Sekrecka, « L'expérience de la solitude dans *Oberman* de Senancour », dans *Approches des Lumières : mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 449-450.

⁶ M. Raymond, *Senancour : sensations et révélations*, cit., p. 251.

⁷ É. Pivert de Senancour, *Oberman*, cit., « Observations », p. 52.

⁸ B. Didier, *Senancour, ou Le Sublime négatif*, cit., p. 76.

⁹ B. Didier, *Senancour romancier*, cit., p. 280.

¹⁰ Nous faisons référence en particulier à des études datées mais de toute première importance pour aborder un sujet comme la représentation du sentiment de la nature dans la littérature française à cette époque « charnière » : *Le Sentiment de la nature dans le préromantisme européen* de Paul Van Tieghem (cit.) et *Le Préromantisme français* d'André Monglond (cit.).

les indices d'un renouveau et que nous avons pris en considération le poids exercé par l'héritage culturel et littéraire et le travail de réélaboration auquel ils soumettent leurs modèles de référence. L'assimilation de la tradition et sa combinaison avec de nouveaux modèles contemporains, notamment celui de Rousseau, constitue certainement un argument en faveur de l'« infériorité » de ces écrivains, jugés comme des « mineurs » par leur tendance à l'imitation servile et leur faible propension à l'invention. Pourtant, c'est le moyen par lequel ils parviennent à élaborer leur vision du paysage et à façonner une technique d'écriture descriptive apte à le représenter, et c'est ce qui constitue leur trait distinctif.

L'histoire que nous avons parcourue est celle d'une production romanesque partiellement enfouie sous le poids du temps, ignorée en grande partie par l'histoire littéraire et restée à l'ombre des grands écrivains et qui n'est étiquetée comme littérature « secondaire » uniquement par rapport à eux, dans une logique comparative qu'elle ne peut soutenir. Pour pouvoir l'examiner d'un point de vue libéré des préjugés historiques et littéraires qui ont longtemps pesé sur elle il est nécessaire d'opérer un changement de perspective, semblable à celui que les auteurs ont adopté dans leur manière de vivre leur rapport avec le paysage : ne pas les observer d'un point de vue élevé, du haut de certaines idées préconçues qui nous amèneraient à les juger comme des copies mal réussies des auteurs « majeurs », mais se mettre à leur côté et les écouter en tant que témoins d'un parcours privilégié. La deuxième moitié du XVIII^e siècle, et en particulier les dernières décennies, ne sont pas un « trou noir » entre deux grandes époques ou entre deux courants apparemment opposés comme le seront les Lumières et le Romantisme, et le changement dans la représentation littéraire du paysage n'est ni le résultat d'une révolution soudaine ni le produit de quelques génies isolés. Loin de nous l'idée de surestimer la valeur d'une production littéraire dont nous reconnaissons les limites et les défauts. Pourtant, nous ne partageons pas totalement une position comme celle de Pierre Trahard dans une œuvre datée mais représentative d'un préjugé tenace sur les auteurs de la fin du XVIII^e siècle, selon laquelle « ces comparses, curieux ou charmants, émouvants parfois, pathétiques à leur heure, ont leur mérite et leur nécessité, car ils aident à comprendre un siècle difficile. Mais ils n'apportent rien de nouveau ; reflets des beaux génies, ils ne tiennent pas le flambeau, témoins d'une époque, ils ne commandent pas cette époque¹¹ ». Les auteurs et les œuvres que nous avons choisi d'étudier n'ont certainement pas exercé sur leur époque et sur les générations futures la même influence que Rousseau, « maître de la sensibilité » suivant le titre de l'ouvrage de Trahard, ou que d'autres écrivains comme Prévost ou Diderot. Toutefois, c'est la manifestation de leur sensibilité, exprimée par le sentiment de la nature, qui fonde l'intérêt de ces auteurs, dans la mesure où ils rendent compte d'un changement sur le plan des modèles représentatifs.

¹¹ P. Trahard, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle (1715-1789)*, Paris, Boivin & Cie, 1933, p. 21.

Or, c'est précisément par le biais de cette littérature « mineure » que nous pouvons soutenir notre thèse, à savoir que la description du paysage dans le roman français de la fin du XVIII^e siècle et des toutes premières années du siècle suivant est l'instrument principal dont les écrivains se servent pour rendre compte de l'émergence d'une nouvelle conception de la nature et de ses rapports avec l'homme ; mais elle traduit aussi un ensemble d'idées esthétiques, philosophiques et morales qui caractérisent la transition vers une phase de la pensée et de la culture européenne communément appelée « Romantisme ». Si cette évolution est peu évidente il faut analyser les descriptions moins sur le plan de la forme que sur celui des contenus et surtout de la signification et de la fonction parfois implicites que ces passages textuels revêtent.

Le corollaire qui découle de cette hypothèse, et que nous avons essayé de démontrer, est que la progression des esprits et des sensibilités dont la description du paysage se fait le porte-parole ne ressortit pas de manière éclatante ou qu'elle se manifeste timidement à cause d'un manque d'adéquation entre les émotions provoquées par le paysage (et le renouvellement esthétique que ces émotions sous-tendent) et la forme, généralement respectueuse des conventions et asservie aux contraintes de l'écriture imposées par la tradition ou à la reproduction des *topoi* et des clichés de style. Cet écart entre la mise en forme des descriptions et la complexité du contenu qu'elles se proposent de transmettre provoque une faille dans la transmission d'une sensibilité et d'une conception de la nature plus « révolutionnaires » que celle de l'expression linguistique. Pourtant, au-delà des défauts de style et de l'attitude conservatrice vis-à-vis de la tradition, le choix du descriptif pour représenter des goûts et des sentiments nouveaux est l'indice d'un changement par rapport à une norme littéraire où la description est limitée et strictement réglementée. Au terme de nos analyses, nous pouvons affirmer que la description romanesque est le symptôme d'une époque de passage plus que tout autre typologie de discours littéraire parce qu'elle assimile les hésitations et les contradictions de cette phase transitoire, d'une part par la dialectique interne entre forme et contenu et, d'autre part par l'hybridation entre plusieurs formules descriptives qui dépassent la répartition traditionnelle entre description ornementale et description expressive.

Il n'est pas inutile de reprendre les différentes sources littéraires dans lesquelles les romans de l'époque ont puisé leur inspiration pour donner forme à leur représentation de la nature. Celle-ci se ressent en large mesure de l'influence exercée par plusieurs modèles contemporains, souvent réélaborés et transformés en nouveaux *topoi*. C'est avant tout la description de la montagne alpestre qui se configure comme un ensemble stéréotypé de thèmes et d'images sous l'influence de Rousseau, de la diffusion de courants littéraires et de textes étrangers comme le *Werther*, des poèmes ossianiques, du roman gothique, de l'attrait pour les récits des voyageurs et des savants, ou encore du renouveau de la pastorale et de la mode de la poésie descriptive.

Une réflexion sur la chronologie peut nous aider à comprendre l'importance de ces modèles et expliquer le rassemblement des textes analysés dans des romans publiés entre la moitié des années 1770 (l'œuvre la plus « ancienne » de notre corpus est *Les Amants vertueux* de 1774) et les premières années du XIX^e siècle. Lorsqu'Henri Lafon parle d'un roman « peu descriptif » il fait référence à la période comprise entre 1730 et 1790¹², ce qui signifie que les œuvres qui concèdent un plus grand espace à la description sont à cheval sur les deux siècles. Nos recherches le confirment : quatorze textes ont paru dans les années 1770 et 1780 mais tout le reste du corpus (41 romans sur un total de 55) a été publié entre les années 1790 et les quatre premières années du XIX^e siècle. Cette répartition est significative pour ce qui concerne la représentation de la montagne, que nous ne trouvons que dans des romans de la dernière décennie du XVIII^e siècle et des années suivantes. Nous avons remarqué en particulier que les textes influencés par Rousseau dans la mise en scène de la montagne comme *Saint-Alme*, *Stellino* ou *Werthérie*, appartiennent encore au XVIII^e siècle, tandis que d'autres textes, non moins sensibles à l'approche « sentimentale » de la montagne mais où se rencontrent d'autres modèles, notamment les récits des explorateurs, sont légèrement postérieurs comme *Cælina* (publié en 1799) ou appartiennent déjà au XIX^e siècle comme *L'Amour et la philosophie* et *Le Chalet des hautes Alpes*.

Bien qu'il ait été fondamental dans le développement du sentiment de la nature et de son expression littéraire, le roman de Rousseau ne suffit pas à lui seul pour expliquer l'augmentation des descriptions de la nature dans les romans de la fin du XVIII^e siècle, l'évolution des techniques représentatives, l'intérêt pour de nouveaux types de paysage et l'importance croissante de la sensibilité qui s'exprime dans la contemplation des spectacles naturels : l'absence dans notre corpus de textes appartenant à la décennie qui a suivi la publication de *La Nouvelle Héloïse* renforce l'idée que ces romans ont mûri dans un contexte caractérisé par une pluralité de facteurs. D'autres œuvres ont contribué à exacerber le sentimentalisme et à répandre l'idée d'un rapport intime avec une nature conforme à l'âme humaine : l'influence de *La Nouvelle Héloïse* est rare jusqu'en 1782, l'année de la publication posthume de la première partie des *Confessions* et des *Rêveries*. Il faut rappeler aussi qu'entre 1776 et 1777 avait paru la traduction française de *Werther*, rapidement imité par des romans¹³ qui en retiennent surtout l'idée de la primauté des sentiments et qui se limitent souvent à en emprunter le thème du suicide. Dans les romans de notre corpus qui s'inspirent explicitement de ce modèle comme *Stellino* ou *Werthérie*, et qui concèdent une large partie à la représentation de la nature, nous avons constaté que l'expression subjective est prédominante par rapport à la nécessité descriptive.

¹² « Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle », cit.

¹³ Voir à ce propos l'article d'Henry Stavan « Les premiers romans werthériens français : imitations ou parodies ? », dans *Neophilologus*, t. LII, 1968, p. 362-365.

D'autres sources étrangères, plus précisément anglaises, ont participé à l'engouement pour les paysages mélancoliques (ou même terrifiants) et elles ont contribué à façonner l'image de la montagne par la reprise et la réélaboration des traits typiques du *locus horribilis* : c'est en 1773 que Letourneur fait paraître sa traduction des poèmes ossianiques - publiés en Angleterre par James Macpherson entre 1760 et 1763 - mais c'est seulement dans les dernières années du XVIII^e siècle que se répand en France la mode du roman gothique, fondé sur un grand emploi de situations et de décors stéréotypés. Nous avons vu par exemple que dans *Cælina*, Ducray-Duminil a recours aux ressources de ce genre importé d'outre-Manche et à ses décors effrayants lorsqu'il veut adapter le contexte de montagne à des scènes et à des épisodes caractéristiques du roman noir, genre auquel son œuvre est censée appartenir.

Les modèles des romanciers de notre corpus traduisent les attitudes qu'ils adoptent face à la nature alpestre et qui déterminent deux manières différentes, mais souvent combinées, d'affronter la description d'un paysage nouveau comme la montagne : d'un côté l'approche sensible, exprimant un penchant pour une rêverie non dépourvue de nostalgie pour un passé mythique et révolu, suivant l'exemple de Rousseau, « chanter des hauteurs humanisées et pastorales¹⁴ », de l'autre une approche plus intellectuelle ayant une visée documentaire, informative, objective, conforme à l'esprit encyclopédique et prenant appui sur les traités scientifiques et sur les récits des voyageurs et des savants, dont la contribution au renouveau stylistique de la description est décisive.

Rousseau, lecteur de *l'Astrée* et du *Télémaque* de Fénelon, mêle les images de l'idylle intemporelle à ses chimères personnelles, anticipant la vogue française du roman pastoral dans les années 1780, encouragée surtout par le succès européen des *Idylles* de Gessner dont la traduction paraît une première fois en 1762 et ensuite en 1773, lorsqu'un second recueil de poèmes est publié. Comme nous l'avons vu, le rôle joué par cette tradition littéraire est particulièrement fort dans la représentation de la campagne mais une œuvre comme *Félix et Pauline* nous a montré qu'il ne faut pas négliger son influence sur la description du paysage alpestre, qui s'articule en fonction de thèmes comme l'exaltation de la vie vertueuse et simple des peuples de montagne. La poésie pastorale a certainement alimenté le sentiment de la nature et encouragé son expression dans les romans de la fin du XVIII^e siècle mais elle a entravé l'évolution du style : « il n'y avait pas de raison essentielle peut-être pour que le roman, libéré par Rousseau des sécheresses de l'analyse galante, n'obéisse pas avant Bernardin de Saint-Pierre aux suggestions pittoresques des mœurs. Il s'y essaie timidement, mais il rencontre sur sa route le hasard de la prose poétique consacrée par

¹⁴ N. Broc, *op. cit.*, p. 48.

Gessner. Il s'affadit ainsi dans les mensonges du style noble et les élégances des périodes qui se soucient d'être harmonieuses, non vivantes et colorées¹⁵ ».

Ce sont les œuvres en marge de la littérature qui se servent de la description dans un but extra-littéraire, comme les récits de voyage ou les traités de jardinage, moins soumises aux contraintes imposées aux romans et donc plus ouverts à un lexique technique et aux néologismes, qui apprennent aux romans un nouveau langage descriptif. La représentation de la montagne quant à elle a été largement influencée par la vogue des voyages dans les Alpes qui se répand à partir de 1770, lorsque « de jeunes aristocrates effectuant leur Grand Tour et se rendant en Italie, des nobles dans l'obligation d'émigrer pendant la Révolution française, des naturalistes, ou encore des voyageurs se déplaçant pour une multitude d'autres raisons¹⁶ » se portent vers l'Oberland bernois, la zone du lac Léman et Chamonix. Pour ceux qui ne peuvent pas jouir d'une expérience directe des montagnes, « toute une littérature naît et prospère : voyages badins, romanesques, pittoresques, historiques, géographiques, scientifiques, guides de toutes sortes : “c'est actuellement la mode d'écrire sur la Suisse”, disent en 1783 les *Affiches de Province*¹⁷ ». Les modèles les plus significatives qui ont nourri l'intérêt des hommes de lettres pour les montagnes, après le poème de Haller *Die Alpen* connu en France à partir de 1750 et *La Nouvelle Héloïse* publié en 1761, sont publiés entre 1770 et 1790 et il s'agit surtout de récits de voyage : Saussure publie son *Voyage dans les Alpes* entre 1779 et 1796 tandis que les œuvres de Ramond de Carbonnières paraissent entre 1781 et 1801¹⁸.

Le modèle d'écriture donné par ces œuvres aide les écrivains à se frayer une voie dans la direction d'une représentation réaliste et objective de la montagne, basée sur l'exactitude référentielle, l'organisation du discours descriptif et l'emploi d'un lexique technique. Nous avons remarqué que plus les romans se rapprochent de ce style d'écriture, plus ils tendent à adopter un ton impersonnel et à éviter toute manifestation de la subjectivité à l'intérieur de la description. Cela démontre que les écrivains de notre corpus n'ont retenu qu'un seul aspect de ce type de représentation du paysage de montagne, celui qui pouvait leur fournir un instrument efficace pour justifier l'insertion de la description dans les romans et pour lui donner de la crédibilité sur le plan de la vraisemblance et de la fidélité au réel. Pourtant, par l'assimilation de ces modèles, ils ont contribué, peut-être de manière non totalement consciente, à répandre dans le domaine romanesque la nécessité de fonder la représentation du paysage non pas sur l'idée cartésienne d'une vérité

¹⁵ D. Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, cit., p. 451.

¹⁶ G. Besson, « La découverte des montagnes du Dauphiné au tournant des Lumières (1760-1820) », URL : <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00610642>, 2011, p. 8.

¹⁷ D. Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, cit., p. 57.

¹⁸ En particulier ses *Observations sur les Pyrénées* sont de 1789.

abstraite et sur l'imitation de la belle nature mais sur une approche analytique à partir de la description d'une beauté objective.

Michel Delon a souligné l'importance des récits de voyage à la fin du XVIII^e siècle pour ce qui concerne le renouveau des descriptions de la nature : « les voyageurs qui parcourent alors la terre disposent d'un vocabulaire technique qui donne à leur récit une diversité et un pittoresque interdit au poète descriptif. Le renouvellement du paysage littéraire passe par l'utilisation de ces possibilités¹⁹ ». La poésie descriptive, très répandue en France vers 1779 et qui influence aussi la prose romanesque, promeut l'idée d'un genre descriptif autonome mais elle n'arrive pas à exprimer dans un langage approprié, libéré des conventions et de la versification classique, le sentiment pour la nature qu'elle proclame. C'est pour cette raison qu'au tournant du siècle se multiplient les critiques envers ce genre poétique : elles viennent surtout « des désillusions éprouvées devant la manière dont le paysage y était traité. Le sentiment de la nature, déjà répandu dans les âmes, ne s'y trouvait pas satisfait²⁰ » : les poètes descriptifs ont voulu demander à la nature des émotions sentimentales mais « ils n'ont su qu'écrire de froides exclamations » car « pour diversifier la monotonie ils ont fait appel à la science²¹ ». Le poète descriptif ne réussit pas à donner un effet d'ensemble et fait sombrer la description de la nature dans l'abstraction d'une langue dépourvue de la couleur pittoresque que nous rencontrons, par exemple, chez un auteur comme Bernardin de Saint-Pierre. Chez Bernardin de Saint-Pierre ou chez Chateaubriand la réussite des descriptions « est peut-être de renoncer en même temps à la prétention scientifique et à la noblesse du vers. Le poète descriptif croyait faire œuvre philosophique en traduisant dans une forme jugée noble un savoir scientifique, le prosateur romantique emprunte au savant moins un dogme que les ressources de ses observations et de son vocabulaire²² ». Si la même recherche du détail qui caractérise la poésie descriptive se retrouve dans l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre, celle-ci s'en détache nettement sur le plan stylistique et sur celui des contenus associés au paysage. Les poètes descriptifs ont fait une opération de « juxtaposition » de descriptions et d'abstraction : « ils ont chanté les quatre saisons ou les douze mois ou tous les jardins, non ce qui leur plaisait dans les formes infinies et mobiles de la nature. Dès lors, ils ont vainement tenté de nous intéresser au défilé de leurs tableaux²³ ». En revanche,

La necessità di una maggiore accuratezza e proprietà linguistica nella rappresentazione dei paesaggi, sostenuta da Saint-Pierre, anche se non determinò specificamente una nuova tendenza descrittiva, contribuì tuttavia

¹⁹ M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, cit., p. 204.

²⁰ P. Van Tieghem, *Le Sentiment de la nature dans le préromantisme européen*, cit., p. 80.

²¹ D. Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, cit., p. 393.

²² M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, cit., p. 204.

²³ D. Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, cit., p. 393.

notevolmente al mutamento generale dell'atteggiamento di fronte alla natura, poiché la sua esigenza di un'analisi minuziosa pose gli aspetti stesi del paesaggio in primo piano, liberandoli da ogni sovrapposizione intellettuale, vale a dire dall'obbligo di significare qualche cosa che non fosse appunto un'impressione immediata di forma o di colore; è chiaro tuttavia che non v'era in questa esigenza alcuna vera intenzione d'oggettività, in quanto non si mirava ad una descrizione scientifica, ma più efficace possibile²⁴.

Les écrivains contemporains de Bernardin ont presque ignoré son art du pittoresque parce que la poésie descriptive a exercé son influence sur les romans et parce que les romanciers ont tenté d'élever et d'«ennoblir» le langage de la prose en faisant appel aux ressources de la poésie. Malheureusement, la poésie de la fin du XVIII^e siècle est assez médiocre, et le roman, en empruntant ses traits formels, finit par être frappé par les mêmes défauts, comme la fausseté d'un pittoresque de pure convention, la banalité des comparaisons et des métaphores, la répétition d'épithètes vagues traduisant des impressions d'ensemble.

Rousseau a lui aussi recours à ce langage abstrait et idéaliste qui s'élève contre le détail réaliste, et qui permet de représenter des paysages interchangeableables, en dépit de leur localisation précise et de leurs traits caractéristiques. Cette imprécision est pourtant compensée par un style capable de communiquer les impressions et les sentiments subjectifs. Chez Rousseau ce n'est donc pas l'influence de la poésie descriptive qui détermine la tendance à l'abstraction des paysages et à la pauvreté des notations pittoresques, mais plutôt la tentative d'intérioriser le paysage : en effet, Rousseau «s'est souvenu moins des choses elles-mêmes que des émotions qu'elles lui donnaient²⁵» et si ses textes, comme la célèbre lettre sur le Valais de Saint-Preux, semblent parfois dépourvus d'ambition descriptive c'est parce que «il narratore è troppo preso dalla sua stessa emozione attinta alla presenza della natura, per guardare la natura con occhi attenti, e riesce a vedere soltanto caratteristiche alquanto generali e formulate in astratto, grandi e vaghi contrasti²⁶». Rousseau n'a pas été aussi innovateur que Bernardin dans le langage descriptif mais il a ouvert la voie à la vision romantique du paysage car il a fait ressortir une différence fondamentale entre l'approche propre à la poésie descriptive et le contact réel avec l'espace : «la description selon Delille restait liée à une conception unidimensionnelle de la nature qui devient, dans la description romantique, un nœud de mouvements et de rapports²⁷». En effet, l'évocation poétique de la nature «donne moins à voir qu'à imaginer et à entendre le retentissement intérieur du spectacle extérieur²⁸». Avant de trouver sa plus haute expression dans la poésie romantique, cette vision du

²⁴ A. Castoldi, *op. cit.*, p. 32-33.

²⁵ D. Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, cit., p. 419.

²⁶ Francesco Orlando, *L'opera di Louis Ramond*, Milano, Feltrinelli editore, 1960, p. 49.

²⁷ M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, cit., p. 204.

²⁸ M. Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, cit., 15.

paysage s'exprime dans la prose poétique de Rousseau mais aussi chez des auteurs comme Senancour et Chateaubriand qui refusent les conventions du genre descriptif.

Le roman est donc à cette époque le terrain où se manifeste l'importance grandissante donnée à l'expression de la subjectivité, notamment par des modalités d'écriture à la première personne, comme le roman épistolaire et les récits pseudo-autobiographiques. Il ne faut pas négliger pour autant l'héritage des romanciers de la fin du XVIII^e siècle : celui d'un siècle philosophique et d'une prose où priment le raisonnement analytique et abstrait et l'éloquence, qui les induit à recourir au langage scientifique des traités et des récits de voyage parce qu'ils permettent de représenter la réalité de manière objective, ou à se servir de la poésie descriptive qui essaie de traduire en langage poétique le souci de fidélité à la nature²⁹. Dans les deux cas l'expression des sentiments subjectifs vis-à-vis du paysage se trouve « bloquée » ou faussée : elle est soit rejetée en dehors des passages descriptifs, soit elle est intercalée dans les notations descriptives, tout en traduisant des émotions génériques et stéréotypées plus que des sentiments individuels. Ces contradictions caractérisent la plupart des nos textes mais nous ne les interprétons pas comme le symptôme d'un banal asservissement du roman à des modèles externes et de la difficulté qu'éprouvent les écrivains à élaborer une stratégie descriptive personnelle. Ce sont là les signes extérieurs, sur le plan formel, d'une agitation interne au roman, d'une sorte d'« effervescence » de ce genre qui cherche sa voie dans la représentation du paysage en exploitant les impulsions qu'il reçoit d'une pluralité de ressources.

Nous avons compris que le grand défi des romanciers de la fin du XVIII^e siècle est de réussir à exprimer par la description leurs sentiments, leurs intérêts, parfois leur culte pour la Nature, principe par excellence et foyer de toutes les discussions théoriques et esthétiques de leur époque. Parce qu'ils doivent rendre compte d'une conception de la nature qui est en train d'évoluer des Lumières au Romantisme, nous avons dû tenir compte des changements épistémologiques et philosophiques dont la littérature se fait la porte-parole, en particulier dans le cas de la description.

La conception anthropocentrique et la laïcisation de la nature caractérisent l'invention du paysage occidental au XV^e siècle en peinture : lorsque les éléments naturels étaient soumis à la scène biblique ils « n'étaient que des signes, distribués, ordonnés dans un espace sacré, un *templum*, qui, seul, leur conférait unité », mais après le Moyen Âge - une époque où « la représentation naturaliste n'offre aucun intérêt » parce qu'elle « risquerait de nuire à la fonction édifiante de l'œuvre³⁰ » - la nature est mise au service de l'homme qui en élabore une conception utilitariste. Au XVIII^e siècle la nature redevient une sorte de « divinité à la fois multiple et une. La pensée

²⁹ M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, cit., p. 200.

³⁰ A. Roger, « Le paysage occidental. Rétrospective et perspective », cit., p. 16.

philosophique du XVIII^e siècle s'achève donc, chez les révolutionnaires, en un culte fervent : tout est dans la nature, tout vient d'elle, tout retourne en elle. Le panthéisme spiritualiste est familier aux grands esprits de 1789 et de 1793. Dans l'ordre des affections humaines, c'est la Nature, proclament-ils, qui est la seule inspiratrice et le seul guide³¹ ». L'« extase spinoziste » qui met l'homme en contact avec la vie intérieure et sacrée de la nature s'exprime dans le *Werther* où le « nouveau sentiment de la nature s'enracine dans cette conviction de participer à un mouvement général, à la vie universelle³² ». Bien qu'elle soit souvent exprimée d'une manière stéréotypée qui nous fait douter de sa sincérité et de sa spontanéité, la réaction devant certains paysages, généralement spectaculaires comme ceux de la haute montagne, se manifeste dans les romans où la nature apparaît comme la plus parfaite création divine, face à laquelle il faut se prosterner. Les hommes se sentent alors partie de ce grand tout et ne cherchent plus à se comprendre par leurs seules facultés rationnelles : ils prennent en compte le rapport intime qui les unit à la nature par le biais des sentiments et des sensations. L'objet primaire de l'intérêt de l'homme est toujours l'homme mais c'est à la nature qu'il faut s'adresser pour mieux se comprendre et pour sentir

Le sentiment des rapports indirects, mais puissants, qui soutiennent le grand tout, et qui, mieux observés, apprendraient à l'homme qu'il appartient à toute la nature, qu'elle est ce qu'il est lui-même, que toutes choses sont plus semblables encore qu'elles ne sont variées, que toutes les affections des êtres ont un même principe, et que sous des apparences modifiées à l'infini, les vicissitudes de son cœur sont celle du monde³³.

L'exaltation de la sensibilité promue par le roman procède également de la diffusion d'une pensée sensualiste. Cela est particulièrement évident dans la représentation de la nature lorsque les romanciers essaient de traduire les impressions émotives et morales suscitées par la contemplation du paysage mais aussi l'influence que le milieu exerce sur le corps et les sensations physiques qui le frappent. Un exemple évident de cette chaîne d'action-réaction est donné par la lettre sur le Valais de Saint-Preux qui est ensuite reprise dans certaines descriptions de la montagne que nous avons analysées. Nous proposons de rassembler ce groupe de textes sous l'étiquette de « descriptions sensuelles ou sensualistes » pour mettre en évidence une subjectivité qui s'exprime par la notation des sensations que le paysage procure aux individus et qui se mêle aux passages proprement descriptifs, et pas nécessairement à travers la manifestation des sentiments provoqués par le paysage ou reflétés par lui. Le paysage est ainsi indirectement représenté par la description à travers les effets qu'il produit sur l'observateur, plus que dans ses traits effectifs.

³¹ P. Trahard, *op. cit.*, p. 145.

³² M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, cit., p. 188.

³³ É. Pivert de Senancour, « Du style dans les descriptions », cit, p. 505.

Dans ce bref excursus sur la pensée de la fin XVIII^e siècle, sur la manière dont elle influence la perception du paysage et sur les instruments textuels grâce auxquels les romanciers traduisent le rapport entre l'homme et la nature, il est nécessaire de revenir sur les concepts de « pittoresque » et de « sublime » qui représentent les deux principales modalités d'approche du paysage à l'époque considérée et qui expriment tous deux la centralité du sujet dans la perception du paysage. Le pittoresque est étroitement lié à la perception subjective car il dépend avant tout de l'organe de la vue. Il désigne aussi une forme d'attention pour la nature qui représente tout ce qu'un peintre considérerait comme digne d'intérêt et susceptible d'être représenté : le pittoresque est donc une approche du paysage fortement marquée par la culture et plus précisément par l'influence de la peinture qui devient le filtre par lequel s'accomplit l'« artialisation » théorisée par Alain Roger, condition primaire de l'existence du paysage, entendu comme le résultat d'un processus d'« esthétisation » de la nature. Quoiqu'il soit fondamental dans le triomphe de l'intérêt pour la nature au XVIII^e siècle, le pittoresque ne constitue que la phase initiale et superficielle de la révolution du paysage : initialement utilisé en tant que synonyme de romantique pour désigner des sites naturels sauvages, il finit par en être distingué et par désigner ce qui fascine la vue sans toucher l'âme. Comme l'explique le marquis de Girardin en parlant des « situations » que la beauté naturelle renferme

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 toute entière à la douceur d'un sentiment profond³⁴.

Dans nos romans la référence au pittoresque des paysages est souvent réduite à la seule mention du terme pour désigner des spectacles naturels qui ne sont même pas décrits, comme si le mot « pittoresque » suffisait à lui seul pour évoquer dans l'esprit des lecteurs une série de traits distinctifs du paysage, essentiellement caractérisé par la variété des éléments. En effet, le plus souvent c'est dans l'intérêt pour la diversité et pour les contrastes que s'exprime réellement le goût du pittoresque, qu'il s'agisse d'un paysage de montagne ou d'un jardin, plus que dans la manière de représenter ces paysages par une technique se rapprochant de l'esthétique picturale.

³⁴ R. L. de Girardin, *op. cit.*, cité par W. Munster, *op. cit.*, p. 61.

En revanche, le sublime représente l'une des premières formes du sentiment romantique de la nature qui entraîne non seulement l'exaltation devant les vastes paysages et tendant à l'infini mais qui implique surtout une expérience totalisante de la nature, transportant le sujet hors de son monde habituel, l'élevant à d'autres dimensions : c'est une expérience qui dépasse la simple jouissance esthétique pour revêtir une signification métaphysique et symbolique, comme chez Senancour. Celui-ci termine son article sur « le style dans les descriptions » en affirmant que « ce serait ôter aux descriptions le seul charme qui puisse subsister dans tous les temps, que de les borner à l'exactitude des détails topographique, ou à la froide énumération des choses. La nature inanimée n'est rien pour les hommes qui ne savent pas méditer³⁵ ». Le paysage n'est donc pas exclusivement un tableau à contempler mais il implique une expérience plus profonde qui sollicite tous les sens et toutes les facultés mentales de l'homme. La réflexion philosophique et scientifique aboutit donc à une conscience du paysage en tant que phénomène complexe, où entrent en jeu la nature, la culture et le sujet, après un parcours de transformation de l'idée de paysage qui traverse le XVIII^e siècle et dont les descriptions romanesques offrent parfois un témoignage. C'est pourquoi la place « de plus en plus grande que prend la nature dans la littérature du XVIII^e siècle n'est pas seulement le fait d'une "révolution pittoresque", comme on s'est plu à la dire, ni même d'une transformation sentimentale³⁶ », mais aussi d'un ensemble d'idées esthétiques et philosophiques.

Chez les romanciers de notre corpus le rapport avec le paysage n'atteint pas la profondeur de l'expérience senancourienne mais il révèle quand même une sorte d'« intellectualisation », un terme par lequel nous soulignons le côté subjectif de l'approche de la nature à travers les descriptions : il ne se manifeste pas nécessairement dans la mise en scène de « paysages-état d'âme » (d'ailleurs assez rares et souvent assortis de références aux analogies stéréotypées entre certains espaces et les émotions établies et fixées par les *topoi*) mais dans l'utilisation du décor comme déclencheur de souvenirs, de réflexions, de rêveries, comme le cadre d'une activité mentale autant que sentimentale, et donc fondamentalement subjective. Ces séquences textuelles présentent généralement un développement minimal du descriptif, réduit au profit de la manifestation des pensées, des sentiments, des sensations d'un individu : comme dans les descriptions que nous avons appelées « sensuelles » ou « sensualistes », dans ces descriptions « réflexives » les notations sur le paysages sont secondaires et sont subordonnées à l'expression de la subjectivité. Bien qu'ils soient caractérisés par une grande accumulation de clichés et de stéréotypes et qu'ils soient souvent utilisées pour illustrer des scènes « topiques », ces passages sont intéressants parce qu'ils révèlent,

³⁵ É. Pivert de Senancour, « Du style dans les descriptions », cit., p. 512.

³⁶ P. Van Tieghem, *Le Sentiment de la nature dans le préromantisme européen*, cit., p. 247.

au-delà d'une forme apparemment vide de contenu, le rapport complexe qui s'établit entre l'homme et le paysage à la fin du XVIII^e siècle.

Ces prémisses sont nécessaires pour catégoriser les occurrences descriptives et pour mettre en évidence les différences qui subsistent entre les modalités descriptives. La montagne représente une expérience du paysage beaucoup plus complexe que celle de la campagne, tant sur le plan des perspectives multiples qu'elle offre que sur celui des émotions qu'elle engendre ; c'est pourquoi cette expérience se traduit par un grand nombre de typologies représentatives différentes. En revanche, les modalités employées pour la mise en scène du paysage champêtre sont moins nombreuses mais aussi moins variées, principalement parce que l'uniformité de ce paysage, la réduction des points de vue d'où l'on peut le contempler, son aspect commun et sa fonction « traditionnelle » au sein de l'œuvre romanesque ne rendent pas nécessaire un développement de techniques représentatives particulières. Le jardin est paradoxalement le plus facile à classer parce que la plupart des descriptions font référence à des typologies existantes et clairement identifiables mais il est paradoxalement le plus difficile à définir parce que l'expérience du paysage est plus sur le plan de l'imagination qu'au niveau physique. Les descriptions des jardins ne se distinguent pas l'une de l'autre sur le plan stylistique si ce n'est par les allusions à des traits distinctifs inhérents aux différentes typologies de jardins réels, ce qui montre clairement qu'il existe un contraste entre la forme de la description et les significations qu'elle peut recéler.

En général, nous avons adopté le même critère pour les trois typologies de paysages, opérant des distinctions entre les catégories descriptives non sur la base du style, peu variable, peu soumis à l'innovation et donc souvent peu intéressant, mais sur la base des fonctions que les descriptions ont à l'intérieur des romans, sur la manière dont elles reflètent une approche spécifique du paysage et sur la façon dont elles manifestent leur asservissement à des typologies traditionnelles.

Nous avons également trouvé des caractéristiques communes aux trois paysages comme le thème de la promenade qui devient aussi une modalité de perception et de découverte du paysage dans de nombreuses descriptions « ambulatoires ». Se déplacer dans des espaces « en plein air » semble être une nécessité pour la plupart des personnages qui découvrent dans la promenade solitaire ou à deux l'instrument pour se rapprocher de la nature, pour substituer la communion avec les paysages à la vie sociale et pour favoriser l'activité méditative : « “camminare” in vasti spazi è partecipare di linguaggio naturale, “avanzare” dentro una realtà da consociare per costruirsi un *modus vivendi* autentico³⁷ ». La promenade reflète aussi la volonté de pénétrer dans le paysage pour mieux le connaître « du dedans », pour le découvrir comme une scène mouvante et non comme un

³⁷ P. Salerni, « “S'égarer, marcher, s'élever” : tensioni spaziali in Ramond de Carbonnières e Loaisel de Tréogate », dans *La Sensibilité dans la littérature française au XVIII^e siècle*, Actes du Colloque international de Vérone, 8-10 mai 1997, textes recueillis par Franco Piva, Fasano, Schena ; Paris, Didier érudition, 1998, p. 317.

tableau immobile devant un spectateur. Le contraste entre le discours de parcours et la description « postée³⁸ » (une description qui implique un personnage « arrêté » devant un panorama) renvoie donc à deux attitudes différentes face au paysage qui condensent idéalement l'approche ambivalente des hommes de la fin du XVIII^e siècle à l'égard du savoir et des questions existentielles : d'un côté, ils sont curieux de « plonger » dans le paysage, de se laisser surprendre par la découverte et par les émotions imprévues et ils sont avides de sonder la profondeur et les antres obscurs de leur âme et de se laisser aller à la toute-puissance des sentiments ; de l'autre, ils préfèrent parfois se tenir à distance le paysage contemplé et l'observer selon une perspective qui leur permet d'analyser les rapports entre les différentes parties tout en ayant une image globale de l'objet qu'ils examinent. Au-delà de cette interprétation symbolique, la promenade remplit des fonctions précises à l'intérieur des descriptions : dans celles des paysages de montagne, elle constitue le moyen principal de la découverte d'un paysage autrement inconnaissable ; si elle se déroule à la campagne, elle favorise le penchant mélancolique de la figure du promeneur solitaire ou tout simplement elle permet aux personnages de tirer du plaisir au contact de la nature et de s'abandonner à leurs souvenirs et à leurs réflexions, enfin, dans le jardin paysager, elle prolonge les voyages mentaux que l'expérience du jardin incite à accomplir.

Les vues panoramiques, généralement rendues possibles par l'immobilité du sujet, sont aussi présentes dans notre corpus mais elles ont des significations qui changent selon le type de paysage observé. La montagne offre la possibilité de multiplier les perspectives et de contempler de vastes panoramas qui sont souvent décrits selon une technique précise et détaillée. Mais les romanciers n'adoptent pas toujours cette approche analytique du paysage de montagne : ils tendent alors à montrer des horizons élargis et des paysages ouverts, dont les limites sont indéterminées. C'est d'un changement fondamental dans la conception de l'espace que les romanciers rendent compte car ils commencent à avoir conscience de l'idée d'un infini qui est dans la nature mais qui caractérise aussi le travail de l'imagination et de la pensée humaine. La campagne, tout en permettant aux observateurs de jouir de vues panoramiques, ne permet pas autant d'ouverture du paysage que la montagne car son horizon reste forcément limité, se configurant ainsi comme un espace plus rassurant, où l'imagination ne se projette pas vers des horizons lointains, et au-delà du visible. Le jardin représente une fois de plus le paysage le plus paradoxal car il est nécessairement circonscrit et fermé (malgré l'ouverture sur la campagne environnante prônée par les promoteurs du jardin paysager) mais il étend idéalement l'espace et s'ouvre vers une multiplicité d'horizons.

Lorsque nous avons isolé nos catégories nous avons préféré utiliser le terme de « paysage » au lieu de « description » principalement parce que ces textes se présentent souvent comme des

³⁸ Nous avons emprunté ce terme à Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, cit., p. 175.

hybrides qui se caractérisent par la l'alternance entre plusieurs typologies de discours descriptifs, réflexifs, narratifs, explicatifs et élégiaques. L'emploi du mot « paysage », qui pose l'accent sur le contenu des textes plus que sur leur modalité discursive, nous permet de comprendre la complexité de la représentation de la nature dans le roman, qui va au-delà des limites imposés par la structure descriptive et surtout au-delà des catégories identifiées par la critique, comme la description ornementale ou la description expressive³⁹. Il faut préciser que la description ornementale, mettant en scène les *topoi* du *locus horribilis* et du *locus amœnus*, est aussi présente dans notre corpus : elle est assez fréquente mais elle est souvent assortie à d'autres typologies et nous ne l'insérons pas dans notre liste parce qu'elle ne constitue pas un trait distinctif de la description de cette époque mais relève d'un héritage traditionnel. Il faut également être conscients du fait que les limites entre les catégories ne sont pas rigoureuses et que celles-ci peuvent parfois se mélanger.

1) En ce qui concerne la montagne nous avons identifié trois catégories descriptives principales :

- « Paysage parcouru » : description d'action retraçant les mouvements accomplis par un personnage qui se déplace le long d'un parcours. Les verbes de mouvement et de perception indiquent une focalisation sur le sujet. Les indications sur l'espace environnant sont strictement dépendantes de la notation des actions accomplies par le personnage. Les différentes parties du paysage ne sont pas observées simultanément mais successivement et donc présentées selon un ordre dynamique.
- « Paysage composé » : il rend compte de l'observation d'une portion de territoire mais sans référence explicite à un parcours entrepris. C'est la présentation sommaire des caractéristiques générales d'une zone et de lieux qui sont en fait éloignés. Les signaux qui permettent de reconnaître cette typologie sont surtout des organisateurs spatiaux et temporeux comme « ici...là », « tantôt...tantôt », « tout à coup », « par intervalles ». Un exemple illustre est donné par Rousseau dans la lettre sur le Valais.
- « Paysage analysé » : exposition analytique et objective d'un paysage, souvent panoramique, ayant recours à l'emploi de toponymes, termes techniques, indications exactes sur la localisation, les distances, les dimensions. Elle est parfois assortie de passages informatifs sur les conditions atmosphériques et climatiques, sur l'histoire géologique et sur plusieurs phénomènes typiques de la montagne.

³⁹ Voir à ce propos les études déjà cités de Philippe Hamon, Jean-Michel Adam et Lucienne Frappier-Mazur.

1) En ce qui concerne la campagne la liste est décidément plus étendue, comme nous l'avons anticipé :

- « Paysage-portrait » : passages où la composante descriptive est réduite au minimum au profit de l'évocation des attitudes d'un personnage qui aime à se promener dans la nature, à rêver, à réfléchir ou simplement à chercher une source de plaisir et de bien-être dans la contemplation du paysage. Nous ne sommes pas en présence de véritables « paysages-état d'âme » mais plutôt de paysages utilisés comme des décors pour la mise en scène d'une série d'activités auxquelles un personnage aime à se livrer dans l'intimité de la solitude. L'ensemble de ces activités permet au lecteur de tracer un portrait « sentimental » du caractère du personnage, sur la base de ses goûts et de ses préférences.
- « Paysage moralisé » : c'est la reprise d'une fonction traditionnelle de la description qui consiste à présenter au début d'une histoire le cadre où se déroule l'action. L'adaptation de ce *topos* aux romans implique la description, souvent d'un point de vue élevé des alentours d'une demeure champêtre ou d'une chaumière, souvent opposée à la représentation des environs d'un château. Le contraste symbolique entre le château et la demeure champêtre renvoie à une signification morale plus ample et à des valeurs opposées que ces demeures et leur environnement incarnent, devenant ainsi des espaces « exemplaires ».
- « Paysage-carte postale » : c'est la transposition du « paysage composé » dans un contexte de campagne qui comporte l'élargissement des frontières de l'espace considéré. C'est une vision panoramique qui fait l'économie de l'observation directe d'un paysage pour présenter une vision générale des caractéristiques d'un territoire. La juxtaposition des images suggère le parallèle avec une carte postale en mosaïque qui mettrait l'une à côté de l'autre les images les plus significatives d'un territoire. C'est une description qui se rapproche d'une présentation « géographique » sans en avoir la précision et qui pourrait ressembler plutôt à la promotion touristique d'un territoire. La fonction est proche de l'ornemental.
- « Paysage-tableau » : description d'un ample paysage de campagne, souvent contemplé d'un point de vue panoramique et réunissant plusieurs traits du milieu champêtre. Ce sont des descriptions assez stéréotypées, rappelant parfois la composition des tableaux (comme ceux de Claude Lorrain) qui présentent un intérêt pour une image idyllique de la campagne et qui n'ont pas de fonction spécifique en dehors de la représentation en elle-même. Le but de ces

passages est principalement celui de tracer une image prototypique de la campagne et de révéler l'ensemble des traits caractéristique du paysage le plus apprécié à la fin du XVIII^e siècle. Nous pourrions leur attribuer une fonction esthétique tout autant que morale, le paysage de campagne étant conçu comme le lieu où se réalise l'union du « beau » et du « bon », donc le lieu par excellence où se manifeste une beauté perçue comme « vertueuse ».

- « Paysage plurisensoriel » : contrairement à la catégorie précédente, principalement basée sur le primat de la vue, cette typologie représentative consiste à mettre en scène un tableau plurisensoriel où la perception, et donc la description, implique la participation des autres sens. La plupart des fois la composante descriptive du discours tend à se réduire et à être stéréotypée mais l'entrée en jeu des différentes sensations ressenties par le sujet n'est pas seulement une façon détournée de présenter le paysage sans passer par la description directe mais elle implique l'idée d'une approche de la nature physique qui révèle le désir d'une expérience globale. Cette typologie est amplement développée par Senancour qui lui attribue une signification symbolique.
- « Paysage-saison » : description qui présente des paysages « modifiables » au gré de la variation des heures du jour ou de l'alternance des saisons. Cette typologie se prête à un traitement stéréotypé, calqué sur l'exemple de la poésie descriptive, et à des analogies topiques entre paysage et état d'âme, mais aussi à la mise en scène d'un rapport individualisé entre le sujet et le paysage qui invite à interpréter celui-ci sur la base des correspondances secrètes qu'il suggère.
- « Paysage-souvenir » : passage où la campagne devient le décor propice à un « retour sur les lieux », c'est-à-dire un espace revisité par un personnage qui voit dans les éléments naturels autant de « monuments », comme déclencheurs du processus remémoratif. La description est presque absente ou limitée à la seule mention de quelques endroits ou éléments du paysage qui permettent au sujet de remonter vers le passé pour évoquer le souvenir d'une personne absente et les moments heureux passé avec elle. Nous ne pouvons pas donc utiliser l'expression « description mnémonique » car ces passages ne contiennent pas de véritable description et présentent des scènes très stéréotypées, assez récurrentes dans les romans et se caractérisant par un ton élégiaque, mais nous y reconnaissons une primauté de la subjectivité dans le rapport au paysage et une tendance à transformer celui-ci en un foyer d'émotions intimes.

- « Paysage-socialisé » : cette typologie rassemble une série de passages textuels narrativement vides où se déroulent des scènes apparemment gratuites de repas rustiques ou de fêtes champêtres. La nature se transforme en un décor stéréotypé et à peine nommé, pour la mise en scène d'un nouveau modèle de socialité intime, familiale, fondée sur l'union des cœurs et sur l'harmonie et la simplicité des rapports. La fonction de ces passages, qui coexistent à côté d'autres épisodes plus proches de la frivolité de la fête galante, est de transmettre un message moral
- « Paysages-aménagés » : ce sont des endroits champêtres qu'un personnage cultive, orne et arrange pour y accueillir la personne aimée. La fonction du paysage est celle de fournir un cadre qui se présente comme l'asile des amants, donc un lieu naturel où l'homme intervient pour aménager un espace pensé comme le lieu de la réalisation d'une idylle d'amour.

Quelques-unes des catégories que nous venons d'exposer s'appliquent aussi aux descriptions de jardins parce que les jardins sont des lieux qui se prêtent facilement à des scènes topiques et à des fonctions stéréotypées. Je me réfère en particulier au paysage-portrait, au paysage-socialisé, au paysage-souvenir et au paysage-aménagé (ce dernier étant le décor propice à la rencontre des amants). Il s'agit en général de passages brefs et qui ne comportent pas de développement descriptif significatif. Les cas les plus facilement identifiables sont ceux qui présentent une description plus ou moins étendue de jardins qui, par leurs caractéristiques peuvent être rangés dans des typologies de jardins existants (à l'italienne, à la française, à l'anglaise) ou de « jardins mixtes » rassemblant un mélange de traits et qui constituent le cas le plus intéressant car ils témoignent non seulement de l'évolution contemporaine du goût mais aussi des contradictions et des hésitations propres au passage d'une esthétique à une autre. Ce type de paysage, soit peu décrit et utilisé exclusivement pour mettre en scène des épisodes stéréotypés, soit décrit plus dans le détail mais ayant la seule fonction de mettre en évidence des traits esthétiques qui distinguent les différentes typologies de jardin, cache en réalité une signification plus profonde renvoyant à un processus de moralisation des espaces que nous avons déjà constaté lorsque nous avons parlé de la campagne.

La vision idéalisée de la campagne, issue d'une reprise de la tradition pastorale, et l'utilisation du cadre champêtre pour la mise en place de fêtes rustiques ou d'autres scènes idylliques qui tendent à montrer l'image d'un espace naturel vu comme un asile et comme un lieu de réalisation d'un bonheur simple et vertueux, ne sont que le reflet sur le plan textuel et descriptif d'un ensemble d'idées morales dominant à la fin du siècle et qui procède en large mesure de

Rousseau. Cette idéologie, « faisant de la nature une valeur », « autorise et encourage les descriptions d’“extérieurs” dont le prédicat de base est, inlassablement : la nature est belle et bonne, et j’y suis (ou il y est) sensible⁴⁰ ». Dans ces cas, la description tend à se couler dans un moule ancien, à recourir à des images stéréotypées et au *topos* du *locus amœnus* et l’emploi d’un type de description consacrée par la tradition ne fait que renforcer la moralisation à laquelle les écrivains soumettent le paysage tant sur le plan du contenu (il transmet une certaine idéologie de la nature basée sur l’identité entre beauté et bonté) que sur le plan formel (la représentation de la nature est « autorisée » et rendue acceptable au sein du roman qui normalement la rejette parce qu’elle revête une forme acceptée). La description de la campagne est réduite et ce paysage est plus un décor « raisonné⁴¹ » et un objet discursif qu’un objet descriptif parce que la campagne est appréciée par l’ensemble de valeurs morales et philosophiques qu’elle est censée transmettre et qui l’emportent sur le souci figuratif.

Si la campagne est le siège privilégié d’une utopie pastorale et du rêve d’un retour à l’âge d’or, nous avons constaté que l’aspiration idéale à un bonheur primitif et atemporel, à l’innocence du bon sauvage et à des rapports sociaux harmonieux se manifeste aussi dans la vision que les romanciers offrent du paysage de montagne : les montagnes apparaissent comme des vestiges de l’origine du monde et elles sont peuplées par des communautés de gens simples et vertueux. Dans la recherche de sensations sublimes qui amènent le sujet à dépasser ses propres limites et à méditer aussi sur sa propre finitude se manifeste le même besoin d’évasion vers d’autres mondes et vers des espaces infinis qui s’expriment par le désir de retourner à un âge pastoral perdu. Le jardin paysager condense ces aspirations : l’intemporalité de la rêverie idyllique qui se satisfait à la vue des perspectives pittoresques et la méditation sur la caducité de la vie humaine suscitée par la contemplation des ruines, des inscriptions et des tombeaux. Le jardin est aussi un paysage qui a doublement besoin d’être justifié : sur le plan moral par le rejet du stéréotype du « jardin de romans » (pourtant encore présent pour témoigner que le processus d’élimination n’est pas du tout achevé) mais également sur le plan stylistique, ce qui implique la promotion d’un nouveau modèle paysager au détriment du modèle classique. Le renouvellement de l’image romanesque du jardin, accomplie sous le signe d’un processus de moralisation, est l’emblème du renouveau du roman et de la modalité descriptive qui reflète les tensions, les incertitudes et les contradictions d’une époque de passage.

⁴⁰ Henri Lafon « Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle », cit., p. 309.

⁴¹ Ce terme est d’Henri Lafon (voir en particulier *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, cit., et *Espaces romanesques du XVIII^e siècle : de Madame de Villedieu à Nodier*, cit.).

La description ne manifeste pas seulement l'émergence du sujet et la complexité de la subjectivité dans le rapport du moi avec le monde extérieur. Elle exprime aussi l'exigence collective d'une génération qui recherche dans la nature une unité perdue dans l'éparpillement des savoirs, dans le relativisme des connaissances et surtout dans l'éclatement du réel déterminé par les événements historiques. C'est ainsi que la description du paysage se fait le reflet et le symbole des aspirations individuelles et collectives d'une époque fortement marquée par une révolution politique et par des bouleversements esthétiques, littéraires et philosophiques : en reprenant la comparaison qui ouvrait notre enquête, la description de la fin du XVIII^e siècle est bien « un miroir que l'on promène le long d'un chemin ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CORPUS ROMANESQUE¹

CORPUS PRINCIPAL

BERRIAT-SAINT-PRIX Jacques, *L'Amour et la philosophie*, Paris, Lavillette, 1801.

BLANCHARD Pierre, *Félix et Pauline, ou Le Tombeau au pied du Mont-Jura*, Paris, Le Prieur, 1795.

BLANCHARD Pierre, *Félicie de Vilmar*, Paris, Le Prieur, 1798.

BRAYER DE SAINT-LÉON Louise-Marguerite-Jeanne-Madeleine, *Orfeuil et Juliette, ou Le Réveil des illusions* [Paris, Carteret, 1801], Paris, Renard, 1811.

CISSEY Charles, *Amelina et Florello, histoire portugaise*, Paris, Ouvrier, 1801.

COTTIN Sophie Ristaud, *Amélie Mansfield* [Paris, Maradan, 1802], Paris, Ménard et Desenne, 1824.

DUCRAY-DUMINIL François-Guillaume, *Petit-Jacques et Georgette, ou Les Petits Montagnards auvergnats*, Paris, Le Prieur, 1792.

DUCRAY-DUMINIL François-Guillaume, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, Paris, Le Prieur, 1799.

GORJY Jean-Claude, *Saint-Alme*, Paris, Guillot, 1790.

GOURBILLON Joseph-Antoine de, *Stellino, ou Le Nouveau Werther*, Paris, De Bure et Valade, 1791.

GRIVEL Guillaume, *L'Île inconnue, ou mémoires du chevalier Des Gastines*, Paris, Moutard, 1783-1787.

LACROIX Jean-Louis, *Ladouski et Floriska*, Paris, Dentu, 1801.

LÉONARD Nicolas-Germain, *Lettres de Sainville et de Sophie*, Genève, Paris, Lejay, 1771.

LÉONARD Nicolas-Germain, *Lettres de deux amants habitants de Lyon*, Londres, Paris, Desenne, 1783.

LOAISEL DE TRÉOGATE Joseph-Marie, *Dolbreuse, ou L'Homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, Paris, Belin, 1783.

LOAISEL DE TRÉOGATE Joseph-Marie, *Ainsi finissent les grandes passions, ou Les Dernières Amours du Chevalier de...*, Paris, Poinçot, 1788.

¹ Nous divisons notre corpus en deux parties pour faire une distinction entre les œuvres les plus significatives en ce qui concerne la description du paysage et les œuvres où la description occupe une place plus marginale.

MONTOLIEU Isabelle de, *Le Chalet des hautes Alpes*, [Paris, Bertrand, 1804], Paris, Bertrand, 1814.

NODIER Charles, *Le Peintre de Salzburg, journal des émotions d'un cœur souffrant*, [Paris, Maradan, 1803], Bruxelles, Meline, 1832 ; dans *Œuvres complètes*, t. II, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

PERRIN Pierre, *Werthérie*, Paris, Louis, 1792.

RONDEN Joseph Raoul, *Henriette et Sophie, ou La Force des circonstances*, Paris, Fréchet, 1804.

WALCKENAER Charles Athanase, *L'Île de Wight, ou Charles et Angelina*, Paris, Denné, 1798.

CORPUS SECONDAIRE

Anonyme, *Adeline et Solignac, ou Les Amans du prieuré*, Paris, Cottin, 1802.

ARGEBOUSE Madame d', *Elisa Bermont*, Paris, C. Pougens, 1802.

ARNAUD François-Thomas-Marie-Baculard d', *Lorezzo*, Paris, Le Jay, 1775.

BARDOU Jean, *Histoire de Laurent Marcel, ou L'Observateur sans préjugés*, Lille, Le Houcq, 1779.

BLANCHARD Pierre, *Rose, ou La Bergère des bords du Morin*, Paris, Le Prieur, 1797.

BONAPARTE Lucien, *La Tribu indienne, ou Édouard et Stellina*, Paris, Honnert, 1799.

BOULARD Martin-Silvestre, *La Vie et les aventures de Ferdinand Vertamont et de Maurice son oncle*, Paris, Boulard, 1791.

BOULARD Martin-Silvestre, *Bartellemi et Joséphine, ou Le Protecteur de l'innocence*, Paris, Boulard, 1802.

BRIDEL Jean-Louis, *Les Infortunes du jeune chevalier de la lande*, Paris, 1781.

CASTÉRA Désirée, *Narcisse, ou le Château d'Arabit*, Paris, Dentu, 1804.

CONSTANT DE REBECQUE Samuel de, *Laure, ou lettres de quelques personnes de Suisse*, Genève, Dufart, Paris, Desenne, 1786.

COTTIN Sophie Ristaud, *Claire d'Albe* [Paris, Maradan, 1799], Paris, Ladrance, 1823.

COTTIN Sophie Ristaud, *Malvina*, [Paris, Maradan, 1800], Paris, Rapilly, 1825.

DORAT Claude-Joseph, *Les Sacrifices de l'amour, ou lettres de la vicomtesse de Senanges et du chevalier de Versenay* [1771], édition d'Alain Clerval, Paris, Le Promeneur, 1995.

DUCRAY-DUMINIL François-Guillaume, *Alexis, ou La Maisonnnette dans le bois* [Paris, Maradan, 1789], Bruxelles, Le Francq, 1791.

HÉLAINE abbé, *Les Amants vertueux, ou lettres d'une jeune dame, écrites de la campagne à son amie à Londres*, Paris, Costard, 1774.

- LAISSÉ madame de, *Ouvrage sans titre, Minerve le donnera*, Paris, Saugrin, 1775.
- LIOMIN Louis-Auguste, *Les Deux Solitaires des Alpes, ou Histoire des malheurs du Comte et du Chevalier de Malmore*, Lausanne, Lacombe, 1791.
- LIOMIN Louis-Auguste, *La Bergère d'Aranville*, Neuchâtel, L. Fauche-Borel, 1792.
- LOAISEL DE TRÉOGATE Joseph-Marie, *Florello, histoire méridionale*, Paris, Moutard, 1776.
- LOAISEL DE TRÉOGATE Joseph-Marie, *La Comtesse d'Alibre, ou Le Cri du sentiment*, Paris, Belin, 1779
- MONTALBERT Marie Joséphine de Comarrieu, marquise de, *Élise Duménil*, Londres, Dulau, 1800.
- PAGÈS François-Xavier, *Vie, amours et aventures de plusieurs illustres solitaires des Alpes ou les malheurs des grands passions*, Paris, Laurens, 1800.
- POLIER DE BOTTENS Jeanne-Françoise, *Mémoires et voyages d'une famille émigrée*, Paris, Maradan, 1801
- POLIER DE BOTTENS Jeanne-Françoise, *Félicie et Florestine*, Genève, Paschoud, 1803.
- POLIER DE BOTTENS Jeanne-Françoise, *Edmont et Cécile, ou Le Nouveau Werthér*, Paris, Pigoreau, 1804.
- ROLAND Armande, *Palmira*, Paris, Maradan, 1801.
- SADE Donatien Alphonse François de, *Aline et Valcour, ou Le Roman philosophique* [Paris, Girouard, 1793], dans *Œuvres*, édition de Michel Delon, Paris, Gallimard, 1990.
- SALES Pierre-Jacques de, *Sophie, ou mon voyage à Besançon*, Paris, Gérard, Munier, 1803.
- SOUZA Adélaïde de, *Adèle de Senange, ou lettres de Lord Sydenham* [Paris, Alix Deguise, 1798], Paris, Alexis Eymery, 1821.
- SOUZA Adélaïde de, *Émilie et Alphonse, ou Le Danger de se livrer à ses premières impressions*, Hambourg, P. F. Fauche, Paris, Charles Pougens, 1799.
- SENCOUR Étienne Pivert de, *Aldomen, ou Le Bonheur dans l'obscurité*, Le Prieur, 1795.
- VERNES François, *Le Voyageur sentimental en France sous Robespierre*, Genève, Paschoud, Paris, Maradan, 1798.
- VILDÉ madame L., *Betzi, ou L'Infortunée créole*, Paris, Chaigneau, 1799.

SOURCES SECONDAIRES

- BATAUT François-Joseph Bérardier de, *Essai sur le récit, ou entretiens sur la manière de raconter*, Paris, Charles-Pierre Berton, 1776.

- BATTEUX Charles, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1747.
- BURKE Edmund, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* [1757], édition de Giuseppe Sertoli et Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1985.
- DELILLE Jacques, *Les Jardins, ou L'Art d'embellir les paysages* [1782], Paris, Chapsal éditeur, 1843.
- DUCHESNE Antoine-Nicolas, *Sur la formation des jardins*, Paris, Dorez, 1775.
- GIRARDIN René-Louis de, *De la composition des paysages sur le terrain, ou des moyens d'embellir la nature près des habitations en y joignant l'agréable à l'utile*, Genève, Paris, Delaguette, 1777.
- MARMONTEL Jean-François, *Éléments de littérature*, Paris, Née de la Rochelle, 1787.
- MOREL Jean-Marie, *Théorie des jardins*, Paris, Pissot, 1776.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* [1761], texte établi par H. Coulet et annoté par B. Guyon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1961.
- SAINT-PIERRE Bernardin de, *Voyage à l'île de France* [Paris, Merlin, 1773], introduction et notes d'Yves Bénot, Paris, La Découverte / Maspero, 1983.
- SAINT-PIERRE Bernardin de, *Paul et Virginie* [1787], édition établie par Robert Mauzi, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.
- SENCOUR Étienne Pivert de, *Oberman* [1804], édition présentée et annotée par Jean Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, collection Folio classique, 1984.
- WATELET Claude-Henri, *Essai sur les jardins*, Paris, Prault, 1774.

CRITIQUE

- ADAM Jean-Michel, DURRER Sylvie, « Les avatars rhétoriques d'une forme textuelle : le cas de la description », *Langue française*, n° 79, septembre 1988, p. 5-23.
- ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989.
- ADAM Jean-Michel, *La Description*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1993.
- Autour de Bernardin de Saint-Pierre : les écrits et les hommes, des Lumières à l'Empire*, études recueillies par Catriona Seth et Éric Wauters, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

- « Autour d'*Obermann* », actes de la journée d'étude du 25 juin 1987, Université Albert-Ludwig, Freiburg, *Recherches et travaux* (Grenoble), n° 33, 1987.
- AVOCAT Charles, « Approche du paysage », *Revue de Géographie de Lyon*, vol. 57, n° 4, 1982, p. 333-342.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1970.
- BALDENSPERGER Fernand, « Gessner en France », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, 1903, p. 437-456.
- BALDENSPERGER Fernand, *Le Mouvement des idées dans l'émigration française, 1789-1815*, Paris, Plon-Nourrit, 1924.
- BALDENSPERGER René, « Un prédécesseur de René en Amérique », *Revue de philologie française et de littérature*, t. XV, n° 3, 1901, p. 229-234.
- BARGUILLET Françoise, *Le Roman au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1981.
- BARIDON Michel, « Jardins et paysage. Existe-t-il un style anglais ? », *Dix-Huitième siècle*, n° 18, 1986, p. 427-448.
- BARIDON Michel, « Style chinois, style gothique et jardin pittoresque », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 36, 1993, p. 43-54.
- BARIDON Michel, « L'architecture, le paysage et la naissance du pittoresque : le rôle de Vanbrugh », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 51, 2000, p. 141-150.
- BARON Evelyne, « Pour une ethnohistoire des jardins », *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, n° 34, 1987, p. 125-142.
- BEHBAHANI Nouchine, *Paysages rêvés, paysages vécus dans La Nouvelle Héloïse de J. J. Rousseau*, Oxford, The Voltaire Foundation, n° 271, 1989.
- BERCHET Jean-Claude, « Et in Arcadia ego ! », *Romantisme*, vol. 16, n° 51, 1986, p. 85-104.
- BERLAN-DARQUÉ Martine, KALAORA Bernard, « Du pittoresque au "tout-paysage" », *Études rurales*, n° 121-124, janvier-décembre 1991, p. 185-195.
- BERQUE Augustin, « De paysage en outre-pays », *Au-delà du paysage moderne. Autour du patrimoine, Le Débat*, n° 65, mai-août 1991, p. 4-13.
- BESCOND Lucien, « Esthétique du regard et poétique du paysage chez Chateaubriand », *Écrire le paysage, Revue des sciences humaines*, n° 209, janvier-mars 1988, p. 95-102.
- BESSON Grégoire, « La découverte des montagnes du Dauphiné au tournant des Lumières (1760-1820) », URL : <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00610642>, 2011.
- BLANCHARD Gérard, « Ermenonville, les lieux du texte d'un jardin », *Communication et langages*, n° 50, 3^e-4^e trimestre 1981, p. 71-87.

- BOUCHER Gwenaëlle, « La pensée fugitive: Nicolas-Germain Léonard », *Lettres romanes*, vol. 61, n° 3-4, 2007, p. 205-238.
- BOURNEUF R., « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, avril 1970, p. 77-94.
- BOWLING Townsend Whelen, *The Life, Works and Literary Career of Loaisel de Tréogate*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 196, 1981.
- BOWLING Townsend Whelen, *Night Thoughts on the New World : Loaisel de Tréogate's Florello*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 256, 1988.
- BRAY Bernard, « Espaces épistolaires », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, hiver 2002, p. 133-149.
- BRIFFAUD Serge, « De l'“invention” du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe », *Comparaison. An International Journal of Comparative Literature*, t. II, 1998, p. 35-56.
- BROC Numa, « Une découverte “révolutionnaire”. La haute montagne alpestre », dans Odile Marcel (éd.), *Composer le paysage. Construction et crises de l'espace*, Paris, Champ Vallon, 1989, p. 45-59.
- BRUYN Odile de, « Les promoteurs du jardin paysager “à l'anglaise” au XVIII^e siècle et les jardins gréco-romains...en quête de légitimité et de modèles ? », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. LXXIX, n° 1, 2001, p. 127-169.
- CALL Michael J., *Back to the garden : Chateaubriand, Senancour, Constant*, Saratoga, Anma libri, 1988.
- CASTOLDI Alberto, *Il fascino del colibrì. Aspetti della letteratura di viaggio esotico nel Settecento francese*, Firenze, La nuova Italia, 1972.
- CHARARA Youmna, « Paul et Virginie, récit poétique », *Poétique*, n° 161, février 2010, p. 89-109.
- CHARLES Shelly, « L'empire du roman (1795-1815) », dans J. C. Bonnet (éd.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 247-273.
- CHARLIER Gustave, *Le Sentiment de la nature chez les romantiques français*, Paris, Fontemoing et Cie éditeurs, 1912.
- CHARLTON Donald Geoffrey, *New Image of the Natural in France : a Study in European Cultural History, 1750-1800*, London, New York, Melbourne, Cambridge university press, 1984.
- CHÉZAUD Patrick, « Culture de la nature au XVIII^e siècle : le sens dans le jardin », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, vol. 51, n° 1, 2000, p. 129-140.
- CLAUDEL Paul-André, « Les grands auteurs...et les autres. Histoire littéraire et problématique du réliquat », dans O. S. Amedegnato, S. Gbanou, M. Ngalasso-Mwatha (éd.), *Légitimité, légitimation*, Actes du colloque « Légitimité et légitimation » organisé par l'Université de Calgary, Canada, les 4

- et 5 mai 2009, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, collection « Études africaines et créoles », 2011, p. 109-126.
- CLAUDEL Paul-André, « Écrivains fantômes, fantômes d'écrivains : la part cachée de l'héritage littéraire », dans C. Zekri, B. Rodriguez (éd.), *La Notion de "mineur" entre littérature, arts et politique*, Actes du colloque organisé par l'Institut IMAGER de l'université Paris-est Créteil du 4 au 6 novembre 2010, Paris, Michel Houdiard, 2013, p. 43-54.
- COLLAS Georges, *Un Prérromantisme breton, Loisel de Tréogate (1752-1812)*, Rennes, Plihon, 1933.
- COLLOT Michel, *L'Horizon fabuleux*, Paris, J. Corti, 1988.
- COLLOT Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005.
- COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998
- COMPAGNON Antoine, « Théorie du lieu commun », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, 1997, p. 23-37.
- CONAN J., « Une utopie physiocratisante : *L'Île inconnue* de Guillaume Grivel », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 265, 1986, p. 268-284.
- COOK Malcolm, « Le roman en France en 1789 », *Dix-huitième siècle*, n° 20, 1988, p. 221-235.
- COOK Malcolm, « Les paysans dans les romans révolutionnaires », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, t. C, n° 40, 1993, p. 567-572.
- COOK Malcolm C., « La fiction courte en France, 1790-1800 », *Eighteenth-Century fiction*, vol. 13, n° 2-3, janvier-avril 2001, p. 197-212.
- CORBIN Alain, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988.
- COULET Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Colin, 1967.
- CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948], Paris, Presses universitaires de France, 1956.
- CUSSET Catherine, « Sophie Cottin ou l'écriture du déni », *Romantisme*, n° 77, 1992, p. 25-31.
- DAEMMRICH I. G., « The Ruins Motif as Artistic Device in French Literature », *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, vol. 30, n° 4, summer 1972, p. 449-457.
- DEBRAY-GENETTE Raymonde, « La pierre descriptive », *Poétique*, 43 (1980).
- DÉDÉYAN Charles, *Jean-Jacques Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, SEDES, 1966.
- DELON Michel, « Le décor médiéval chez Loisel de Tréogate », *Europe*, n° 703-704, novembre-décembre 1987, p. 18-25.

DELON Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières : 1770-1820*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

DELON Michel, « Voyage, amour, utopie », dans Elena Real (éd.), *Topografías extranjeras y exóticas del amor en la literatura francesa*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008, p. 99-111.

DÉMORIS René, *Le Roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Paris, Colin, 1975.

DÉMORIS René, « Aspects dynamiques de la relation peinture-littérature au siècle des Lumières », dans *La littérature des Lumières en France et en Pologne : esthétique, terminologie, échanges*, Actes du Colloque franco-polonais organisé par l'Université de Wrocław et l'Université de Varsovie, en collaboration avec l'Institut de recherches littéraires de l'Académie polonaise des sciences, édité par Józef Hejsteyn, Warszawa, Wrocław, Państwowe wydawnictwo naukowe, 1976, p. 231-245.

DE PIAGGI Giorgio, « Un padre dimenticato del “roman noir” : François Guillaume Ducray-Duminil », dans *La narrazione : temi e tecniche dal medioevo ai nostri giorni*, Abano Terme, Piovan, 1987, p. 117-134.

DEPRUN Jean, « L'inquiétude et la métaphysique des jardins », dans *La Philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979, p. 45-58.

DIDIER Béatrice, « La fête champêtre dans quelques romans de la fin du XVIII^e siècle (de Rousseau à Senancour) », dans *Les Fêtes de la Révolution*, Colloque de Clermont-Ferrand, juin 1974, édité par Jean Ehrard, Paul Viallaneix et A. Soboul, Paris, Société des études robespierristes, 1977, p. 63-72.

DIDIER Béatrice, *Senancour romancier*, Paris, SEDES, 1985.

DIDIER Béatrice, « Musique sur un lac nocturne », dans Emanuele Kanceff (éd.), *Goethe-Stendhal: mito e immagine del lago tra Settecento e Ottocento*, Genève, Slatkine, C.I.R.V.I, 1988, p. 77-92.

DIDIER Béatrice, *Le Roman français au XVIII^e siècle*, Paris, Ellipses, 1998.

DIDIER Béatrice, *Oberman, ou Le Sublime négatif*, Paris, éd. rue d'Ulm, 2006.

Dilemmes du roman : Essays in Honor of Georges May, édité par Catherine Lafarge, Saratoga, Anna libri, 1989.

« Discours sur la montagne : rhétorique, science, esthétique au tournant des Lumières », en collaboration avec Gilles Bertrand, *Comparaison*, n° 1-2, 2001, Berne, Peter Lang, 2003.

DOLAN John, « Source and Strategy in Sade : Creation of “Natural” Landscapes in *Aline et Valcour* », *French Forum*, vol. 11, n° 3, septembre 1986, p. 301-316.

DONDERI Bruno, *Lectures exemplaires à l'usage des dames. Valori del racconto francese tra Rivoluzione e Romanticismo*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996.

- DUBBINI Renzo, « La montagne comme modèle esthétique entre le XVIII^e et le XIX^e siècle », *Revue de géographie alpine*, t. LXXXVII, n° 1, 1999, p. 61-69.
- EHRARD Jean, *L'Idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Paris, SEVPEN, 1963.
- Espaces, objets du roman au XVIII^e siècle : hommage à Henri Lafon*, édité par Jacques Berchtold, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
- Études sur Paul et Virginie et l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre*, textes réunis par Jean-Michel Racault, Saint-Denis, Publications de l'Université de La Réunion, Paris, Didier érudition, 1986.
- FABRE Jean, « *Paul et Virginie*, pastorale », dans *Lumières et Romantisme : énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1963, p. 167-199.
- FOLKIERSKI Wladyslaw, *Entre le classicisme et le romantisme : étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1969.
- FRANÇOIS Alexis, « Où en est "romantique" ? », *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, Paris, Champion, 1930.
- FRAPPIER-MAZUR Lucienne, « La description mnémonique dans le roman romantique », *Littérature*, vol. 38, n° 2, 1980, p. 3-26.
- FRAUTSCHI Richard, « Quelques paramètres de la production romanesque de 1751 à 1800 », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 152, 1976, p. 741-752.
- GALLINGANI Daniela, *Forme del romanzo in Francia tra Rivoluzione e Impero*, Bologna, Analisi, 1990.
- GASPARD Claire, « *Cælina*, de Ducray-Duminil à Pixérécourt : à l'aube de la littérature industrielle », dans Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard (éd.), *Mélodrames et romans noir, 1750-1890*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, p. 127-144.
- GAULMIER Jean, « Sophie et ses malheurs ou le Romantisme du pathétique », *Romantisme*, vol. 1, n° 3, 1971, p. 3-16.
- GENET Yves, « La montagne du peintre européen : à propos d'une exposition au Musée de Grenoble », *Revue de géographie alpine*, t. LXXXVI, n° 1, 1998, p. 92-94.
- GILLET Jean, « Ducray Duminil, le gothique et la Révolution », *Europe*, vol. 62, n° 659, mars 1984, p. 63-72.
- GILOT Michel, « Quelques aspects du sentiment de la solitude au XVIII^e siècle », dans *Langage, Littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle, Mélanges offerts à Frédéric Deloffre*, textes réunis par Roger Lathuiller, Paris, Sedes, 1990, p. 623-630.
- GIMENEZ Raphaël, *L'Espace de la douleur chez Loaisel de Tréogate*, Fleury-sur-Orne, Minard, 1993.

- GIRAUD Yves, « Introduction » à *Les Infortunes du jeune chevalier de la Lande*, Genève, Slatkine, 2002.
- GODENNE René, « Loaisel de Tréogate et Chateaubriand », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, t. LXXXIII, n° 4, 1976, p. 839-845.
- GODENNE René, « Vision du monde “préromantique” dans *Dolbreuse* de Loaisel de Tréogate », *Annales de Bretagne et des pays de l'ouest*, t. LXXXIII, n° 4, 1976, p. 829-838.
- GOHIN Ferdinand, *Les Transformations de la langue française pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle (1740 – 1789)*, Paris, Belin frères, 1902.
- GOULEMOT Jean, « Exotisme et érotisme dans la littérature du XVIII^e siècle », dans Elena Real (éd.), *Topografías extranjeras y exóticas del amor en la literatura francesa*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008, p. 87-98.
- GOURNAY Antoine, « Jardins chinois en France à la fin du XVIII^e siècle », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, vol. 78, n° 1, 1991, p. 259-273.
- GREEN Frederick Charles, *French Novelists, Manners and Ideas, from the Renaissance to the Revolution* [1929], New York, Ungar, 1964, chapter X, p. 173-234.
- GRIMAL Pierre, *L'arte dei giardini. Una breve storia* [1954], Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2014.
- GURY Jacques, « Promenade dans un jardin anglais : description d'un espace ou récit d'un parcours », dans *Espaces et représentations dans le monde anglo-américain aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Actes du Colloque tenu à Paris les 23 et 24 octobre 1981, *Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, vol. 13, n° 1, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1981, p. 35-44.
- GUSDORF Georges, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976.
- GUYOT Alain, “Une certaine manière de voir” : la description entre récit de voyage et récit de fiction chez Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et Théophile Gautier. *Essai de confrontation stylistique*, Thèse de doctorat, sous la direction de Pierre Cahné, Université de Paris Sorbonne-Paris IV, soutenue en janvier 1996.
- GUYOT Alain, « Bernardin de Saint-Pierre, du voyageur récalcitrant au voyageur immobile », Lestringant et Moussa (éd.), *Homo viator. Le Voyage de la vie (XV^e-XX^e siècles)*, *Revue des sciences humaines*, n° 245, janvier-mars 1997, p. 111-127.
- GUYOT Alain, « “Peindre” ou “décrire” ? Un dilemme de l'écrivain voyageur au XIX^e siècle », J. Serroy (éd.), *La littérature et les arts, Recherches et travaux*, n° 52, 1997, p. 99-119.

GUYOT Alain, « Le paysage au miroir des genres. Pour une confrontation poétique et stylistique des descriptions de nature », *Comparaison, An International Journal of Comparative Literature*, n° 1, 1998, p. 57-78.

GUYOT Alain, « La ville dans la montagne, la montagne comme une ville : analogies architecturales et urbaines dans la représentation des Alpes chez les écrivains voyageurs au XVIII^e et au XIX^e siècles », *Revue de géographie alpine*, t. LXXXVII, n° 1, 1999, p. 51-60.

GUYOT Alain, « Du voyage à ses récits : mettre le monde en intrigue », dans *Roman et récit de voyage*, Actes du colloque « Écriture de fiction, écriture du voyage », Université d'Amiens, les 2 et 3 décembre 1999, édité par Marie-Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2001, p. 205-215.

GUYOT Alain, « Le jardin-paysage de *Paul et Virginie* : transplantation littéraire ou alchimie verbale ? », dans *Imaginer le jardin*, Actes du colloque ERIS, Cracovie, les 12 et 13 juin 2000, édité par Barbara Sosién, Cracovie, Abrys, 2003, p. 134-146.

GUYOT Alain, « Le “laboratoire montagnard” : la littérature au service de la connaissance. L'exemple de Deluc et de Ramond de Carbonnières », dans *Relations savantes, voyages et discours scientifiques*, Actes du colloque du CRLV, La Napoule, juin 2003, édité par Sophie Linon-Chipon et Daniela Vaj, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2006, p. 287-296.

GUYOT Alain, « Le récit de voyage en montagne au tournant des Lumières : hétérogénéité des sources », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 21, 2006, p. 117-133.

HAMON Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 463-485.

HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

HAMON Philippe, *La Description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.

HAQUETTE Jean-Louis, *Les Paysages de la fiction : création romanesque et arts du paysage au tournant du Siècle des Lumières*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995.

HAQUETTE Jean-Louis, « Et in Arcadia Ego : modulations mélancoliques de la tradition pastorale entre Lumières et Romantisme », *Études Epistémé*, n° 3, avril 2003, p. 156-174.

HAQUETTE Jean-Louis, *Échos d'Arcadie : les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au Romantisme*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009.

Histoires de jardins. Lieux et imaginaire, sous la direction de Jackie Pigeaud et Jean-Paul Barbe, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, édition électronique.

« Histoire de l'art des jardins », dossier réalisé par La Ferme Ornée de Carrouges, 2014, URL : http://www.lafermeorneedecarrouges.fr/fichiers/histoire_art_jardin.pdf.

- HORRENT Jacques, « Le réalisme descriptif dans la tempête de Paul et Virginie », *Cahiers d'analyse textuelle*, n° 11, 1969, p. 7-11.
- Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français*, sous la direction de Catriona Seth, Paris, Desjonquères, 2010.
- ISSACHAROFF Michael, « Qu'est-ce que l'espace littéraire? », *L'Information littéraire*, n° 3, mai-juin 1978, p. 117-122.
- JAQUIER Claire, *L'Erreur des désirs : romans sensibles au XVIII^e siècle*, Paris, Payot, 1998.
- JALLIET Aline, « Loisel de Tréogate, romancier féministe ? », *Dix-huitième siècle*, n° 26, 1994, p. 475-485.
- Jardins en France, 1760 – 1820. Pays d'illusion, terre d'expériences*, catalogue de l'exposition itinérante organisée par la Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris, 1977.
- JAUSS Hans Robert, « *La Nouvelle Héloïse de Rousseau* et le *Werther* de Goethe à l'intérieur du changement d'horizon entre le siècle des Lumières et l'Idéalisme allemand », dans *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.
- JOST François, *Essais de littérature comparée*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1964-1969.
- Journal général de la littérature de France, ou Répertoire méthodique et raisonné des livres nouveaux, cartes géographiques, estampes et oeuvres de musique qui paraissent successivement en France, accompagné de notes analytiques et critiques*.
- JOUTARD Philippe (présenté par), *L'Invention du Mont Blanc*, Paris, Gallimard / Julliard, « Archives », 1986.
- KAPOR Vladimir, « Shifting Edenic Codes : on Two Exotic Visions of the Golden Age in the Late Eighteenth Century », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 41, n° 2, hiver 2008, p. 217-230.
- KERBY William Moseley, *The Life, Diplomatic Career and Literary Activities of Nicolas Germain Léonard*, Paris, E. Champion, 1925.
- KISLIUK Ingrid, « Le symbolisme du jardin et l'imagination créatrice chez Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 185, 1980, p. 297-418.
- KLUCKERT Ehrenfried, *Parcs et Jardins en Europe de l'Antiquité à nos jours*, traduction de l'allemand sous la direction de Rolf Toman, Köln, Könemann, 2005.
- KRIEF Huguette, *Vivre libre et écrire. Anthologie des romancières de la période révolutionnaire (1789-1800)*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2005.
- La Sensibilité dans la littérature française au XVIII^e siècle*, Actes du Colloque international de Vérone, 8-10 mai 1997, textes recueillis par Franco Piva, Fasano, Schena, Paris, Didier érudition, 1998.

- LACOSTE-VEYSSEYRE Claudine, *Les Alpes romantiques : le thème des Alpes dans la littérature française de 1800 à 1850*, Genève, Moncalieri, Slatkine, CIRVI, 1981.
- LAFON Henri, « Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle », *Poétique*, n° 50, 1982, p. 303-312.
- LAFON Henri, « *Topos et objets dans le roman français du XVIII^e siècle* », dans Nicole Boursier et David. Trott (éd.), *La Naissance du roman en France : topique romanesque de l'Astrée à Justine*, Actes du Colloque international tenu à l'université de Toronto en mars 1988, Paris, Seattle, Tübingen, Papers on Franche Seventeenth Century Literature , 1990, p. 81-88.
- LAFON Henri, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992.
- LAFON Henri, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle : de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997.
- La Haute Montagne. Vision et représentations de l'époque médiévale à 1860, Le Monde alpin et rhodanien*, n° 1-2, Grenoble, 1988.
- LARAT Jean, *La Tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Nodier (1780-1844) : étude sur les origines du romantisme français*, Paris, E. Champion, 1923.
- LARROUTIS Maurice, « Monde primitif et monde idéal dans l'œuvre de Senancour », *Revue des Sciences Humaines*, n° 1, janvier-mars 1962, p. 41-58.
- La Tradition des romans de femmes : XVIII^e- XIX^e siècles*, textes réunis et présentés par Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone, Paris, H. Champion, 2012.
- LE GALL Béatrice, *L'Imaginaire chez Senancour*, Paris, Librairie José Corti, 1966.
- L'Épreuve du lecteur : livres et lectures dans le roman d'Ancien régime*, Actes du VIII^e colloque de la Société d'analyse de la topique romanesque, Louvain-Anvers, 19-21 mai 1994, édité par Jan Herman et Paul Pelckmans, Paris, Peeters, 1995.
- LE HUENEN Roland, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », *Littérales*, vol. 7, 1990, p. 11-25.
- LE MÉNAHÈZE-LEFAY Sophie, « L'écriture des jardins au tournant des Lumières. Le savant désordre d'un corpus », *Babel, littératures plurielles*, n° 3, 1999, URL : <http://babel.revues.org/2399>.
- LE MÉNAHÈZE-LEFAY Sophie, « Le jardin pittoresque entre débauche et édification », dans Nathalie Ferrand (éd.), *Locus in fabula. La topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime*, Actes du XV^e colloque international de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque, tenu à l'École Normale Supérieure de Paris du 26 au 29 novembre 2001, Louvain, Paris, Peeters, 2004.

- LÉONARD Nicolas-Germain, *Œuvres en prose*, texte présenté et annoté par Gwenaëlle Boucher, Paris, l'Harmattan, 2007.
- LE SCANFF Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.
- LÉVY Maurice, « Les ruines dans l'art et l'écriture : esthétique et idéologie », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, vol. 13, n° 1, novembre 1981, p. 141-158.
- LÉVY Maurice, « Goths en Arcadie », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 51, n° 1, novembre 2000, p. 167-183.
- LÉVY Zvi, *Senancour dernier disciple de Rousseau*, Paris, Nizet, 1979.
- LOGÉ Tanguy, « Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5, septembre-octobre 1989, p. 79-89.
- LOUICHON Brigitte, *Romancières sentimentales : 1789-1825*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009.
- LOWRIE Joyce, « The Structural Significance of Sensual Imagery in Paul et Virginie », *Romance notes*, n° 12, 1971, p. 351-356.
- MARCIL Yasmine, *La Fureur des voyages. Les récits de voyage dans la presse périodique (1750-1789)*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- MAROT Patrick, *La Littérature et le sublime*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.
- MARTIN Angus, « Le roman en France sous la Révolution : thèmes et tendances », *Studi francesi*, n° 16, 1972, p. 281-294.
- MARTIN Angus, MYLNE Vivienne, FRAUTSCHI Richard, *Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800*, London, Mansell, 1977.
- MARTIN Christophe, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.
- MARTINET Marie-Madeleine, « Ceci n'est pas un discours sur le jardin anglais », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 51, 2000, p. 113-127.
- MARX Jacques, « Problèmes du roman au XVIII^e siècle. Aspects de la modernité », *Études sur le XVIII^e siècle*, n° 5, 1978, p. 73-84.
- MAUZI Robert, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1960.
- MAY Georges, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle : étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, New Haven, Yale University Press, 1963.
- MAYO Robert, « Ann Radcliffe and Ducray-Duminil », *Modern Language Review*, n° 36, 1941, p. 501-505.

- MC CORMICK E. A., « Poema Pictoria Loquens : Literary Pictorialism and the Psychology of Landscape », *Comparative Literature Studies Urbana*, vol. 13, n° 3, 1976, p. 196-213.
- MERLANT Joachim, *Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin*, Paris, Hachette, 1905.
- MERCIER Roger, « Sade et le thème des voyages dans Aline et Valcour », *Dix-huitième siècle*, n° 1, 1969, p. 337-352.
- MESTRY Philip, *Une analyse des macro-structures de Paul et Virginie*, Paris, Nizet, 1990.
- MICHAELIS Tatiana, « De Bernardin de Saint-Pierre à Chateaubriand : un tournant dans l'histoire du voyage en littérature », dans Victor Del Litto et Emanuele Kanceff (éd.), *Le Journal de voyage et Stendhal*, Actes du Colloque de Grenoble, organisé par le Centre d'études stendhaliennes de l'Université de Grenoble, Genève, Slatkine, 1986, p. 77-84.
- MILANI Raffaele, *Il pittoresco : l'evoluzione del gusto tra classicismo e romantico*, Bari, Laterza, 1996.
- MONGLOND André, *Le Journal intime d'Oberman*, Grenoble, Arthaud, 1947.
- MONGLOND André, *Le Prérromantisme français*, Paris, Librairie José Corti, 1965-1966.
- MONK Samuel Holt, *The Sublime : a Study of Critical Theories in 18th Century England*, New York, Modern Language Association of America, 1935.
- MONTALBETTI Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- MOLINO Jean, « Logiques de la description », *Poétique*, n° 91, 1992, p. 363-382.
- MORNET Daniel, « Un "prérromantique" : les *Soirées de mélancolie* de Loaisel de Tréogat », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 16, juillet 1909, p. 491-500.
- MORNET Daniel, *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1912.
- MORNET Daniel, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre* [1907], New York, Burt Franklin, 1971.
- MORTIER Roland, *La Poétique des ruines en France*, Genève, Droz, 1974.
- MORTIER Roland, « Le néo-classicisme entre sublime et sensibilité », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 50, n° 1, 1998, p. 97-104.
- MORTIER Roland, « Du "poétique local" au paysage pathétique », dans *Les Combats des Lumières : recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Ferney-Voltaire, Centre International d'Étude du XVIII^e siècle, 2000, p. 324-335.
- MOURA Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.
- MUNSTERS Wil, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991.
- MYLNE Vivienne, *The Eighteenth-Century French Novel. Techniques of Illusion*, Manchester, Manchester University Press, 1965.

- NAUDIN Pierre, « Le solitaire et l'ordre du monde selon Bernardin de Saint-Pierre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5, septembre-octobre 1989, p. 802-810.
- NIDERST Alain, « La pastorale au XVIII^e siècle, théorie et pratique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 39, n° 1, 1987, p. 97-108.
- NOEL Martha, « Le thème de l'eau chez Senancour », *Revue des Sciences Humaines*, n°107, juillet-septembre 1962, p. 357-365.
- OMACINI Lucia, *Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Champion, 2003.
- ORLANDO Francesco, *L'opera di Louis Ramond*, Milano, Feltrinelli editore, 1960.
- PIZZORUSSO Arnaldo, *Senancour : formazione intima, situazione letteraria di un preromantico*, Messina, Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1950.
- PIZZORUSSO Arnaldo, « Oberman : la "riflessione errante" », dans *Ai margini dell'autobiografia: studi francesi*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 67-88.
- POLET Jean-Claude, « Périodisation et grands ensembles littéraires. Limites nationales et cohérences transversales », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, n° 5, 2002, p. 733-746.
- Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, Actes du Colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988, textes réunis par Chantal Grell et Christian Michel, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989.
- RACAULT Jean-Michel, « Paul et Virginie et l'utopie: de la "petite société" au mythe collectif », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 242, 1986, p. 419-471.
- RACAULT Jean-Michel, « Système de la toponymie et organisation de l'espace romanesque dans Paul et Virginie », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 242, 1986, p. 377-418.
- RAFFESTIN Claude, « Les paradoxes du paysage », *Comparaison. An International Journal of Comparative Literature*, t. II, 1998, p. 109-118.
- RAFFESTIN Claude, « Les Alpes entre mythes et réalités », *Revue de géographie alpine*, t. LXXXIX, n° 4, 2001, p. 13-26.
- RAMOS GOMEZ Maria Teresa, « Anecdotes et cohérence textuelle dans un roman de Loaisel de Tréogat », *Cédille. Revista de estudios franceses*, n° 3, avril 2007, p. 129-153.
- RAIMOND Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Colin, 1967.
- RAYMOND Marcel, *Senancour : sensations et révélations*, Paris, Corti, 1965.
- RAYMOND Marcel, « Entre la philosophie des Lumières et le romantisme : Senancour », dans *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, édité par Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1967, p. 25-44.
- REICHLER Claude, « Science et sublime dans la découverte des Alpes », *Revue de géographie alpine*, vol. 82, n° 3, 1994, p. 11-29.

- REICHLER Claude, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg, 2002.
- RICHARD Paule, « Ut naturæ pictura poesis. Le paysage dans la description au début du XIX^e siècle », *Revue des Sciences Humaines*, t. LXXX, n° 209, janvier-mars 1988, p. 125-142.
- RIFFATERRE Michaël, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 16, n° 1, 1964, p. 81-95.
- ROGER Alain, « Le paysage occidental. Rétrospective et perspective », *Au-delà du paysage moderne. Autour du patrimoine, Le Débat*, n° 65, mai-août 1991, p. 14-28.
- ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- Romans de femmes du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, R. Laffont, 1996.
- ROSS Stephanie, « The Picturesque : an Eighteenth-Century Debate », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, n° 2, hiver 1987, p. 271-279.
- ROSSARD Janine, « Loaisel de Tréogate et la pudeur voluptueuse », dans *Une clef du romantisme : la pudeur*, Paris, A.G. Nizet, 1974, p. 49-59.
- ROUSSEL Jean, *Jean-Jacques Rousseau en France après la Révolution (1795-1830). Lectures et légende*, Paris, Armand Colin, 1972.
- RUSTIN Jacques, « Mensonges et vérité dans le roman français du XVIII^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, janvier-février 1969, p. 13-40.
- SAINT GIRONS Baldine, *Il sublime*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- SALERNI Paola, « Un artista “nuovo” del secondo settecento : Loaisel de Tréogate », *Studi di letteratura francese*, n° 17, 1990, p. 81-107.
- SCHÖCH C., *La Description double dans le roman français des Lumières (1760-1800)*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2012.
- SEKRECKA Mieczystawa, « L'expérience de la solitude dans *Oberman* de Senancour », dans *Approches des Lumières : mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 447-457.
- SERVAIS Étienne, *Le Genre romanesque en France depuis l'apparition de La Nouvelle Héloïse jusqu'aux approches de la Révolution*, Bruxelles, M. Lamertin, 1922.
- SGARD Jean, *Le Roman français à l'âge classique 1600-1800*, Paris, Le livre de poche, 2000.
- SILVER Marie-France, « Le roman féminin des années révolutionnaires », *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 6, n° 4, juillet 1994, p. 309-326.
- SIMON Gérard, « Le paysage, affaire de temps », *Au-delà du paysage moderne. Autour du patrimoine, Le Débat*, n° 65, mai-août 1991, p. 43-50.

- SOZZI Lionello, « Da Rousseau a Chateaubriand: metamorfosi del paesaggio? », dans *Metamorfosi dei Lumi 5. Il paesaggio*, édité par Simone Messina et Valeria Ramacciotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 163-170.
- SPAAS Lieve, « *Paul et Virginie*: the shipwreck of an idyll », *Eighteenth-Century Fiction*, vol.13, n° 2-3, janvier-avril 2001, p. 315-324.
- STAROBINSKI Jean, *L'Invention de la liberté, 1700-1789*, Genève, Skira, 1964.
- STAROBINSKI Jean, *1789, Les Emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979.
- STAVAN Henry, « Les premiers romans werthériens français : imitations ou parodies ? », *Neophilologus*, t. LII, 1968, p. 362-365.
- STECICA Luciano, « Significato dei viaggi in Bernardin de Saint-Pierre : dal viaggio nel reale al viaggio nell'immaginario », *Spicilegio Moderno*, t. IV, 1975, p. 65-83.
- STEIGERWALD Jörn, « L'Arcadie historique. *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre entre classicisme et préromantisme », *Revue germanique internationale*, n° 16, 2001, p. 69-86.
- STERLING Elwyn Franklin, *The Theory of Long Prose Fiction in France, 1750-1830*, Ann Arbor, University microfilms, 1957.
- STERLING Elwyn Franklin, « The Theory of Verisimilitude in the French Novel prior to 1830 », *The French Review*, vol. 40 n° 5, avril 1967, p. 613-619.
- STERLING Elwyn Franklin, « An Overview of French Theories of Narrative Technique : 1630-1830 », *Mosaic*, vol. 4, n° 1, 1970, p. 63-77.
- TARDIEU Jean, « Préromantisme ou premier romantisme ? », *Cahiers du Sud*, n° 302, 1950, p. 7-19.
- THUILLIER Jacques M., « Le paysage dans la peinture française du XVII^e siècle : de l'imitation de la nature à la rhétorique des "belles idées" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 29, mai 1977, p. 45-64.
- TRAHARD Pierre, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle (1715-1789)*, Paris, Boivin & Cie, 1933.
- TROUSSON Raymond, « Sophie Cottin, disciple indocile de Jean-Jacques Rousseau », *Études Jean-Jacques Rousseau*, n° 8, 1996, p. 73-87.
- TROUSSON Raymond, « La *Dolbreuse* de Loaisel de Tréogat : du roman libertin au roman utile », *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 13, n° 2-3, janvier-avril 2001, p. 301-314.
- UCHERKOWA Urszula, « La forme gothique des romans de Ducray-Duminil », *Romanica Wratislaviensia*, XIX, n° 14, 1979, p. 25-38.
- VAN TIEGHEM Paul, « La sensibilité et la passion dans le roman européen au XVIII^e siècle », *Revue de Littérature comparée*, n° 6, 1926, p. 424-435.

- VAN TIEGHEM Paul, *Le Sentiment de la nature dans le préromantisme européen*, Paris, Nizet, 1960.
- VAN ZUYLEN Marina, « Senancour's *Oberman* : Experiments in the Ascetic Sublime », *Romanic Review*, vol. 86, n° 1, janvier 1995, p. 77-102.
- VERNIÈRE Paul, « Les incidences philosophiques et politiques de l'art des jardins lors des querelles du XVIII^e siècle », dans *Lumières ou clair-obscur ? Trente essais sur Diderot et quelques autres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 266-273.
- VERNEX Jean-Claude, « Du voyage de l'œil à l'appréciation du paysage : le pittoresque comme une des origines culturelles du paysage », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, vol. 144, n° 1, 2004, p. 57-66.
- VERSINI Laurent, « Le roman en 1778 », *Dix-huitième siècle*, n° 11, 1979, p. 43-61.
- VERSINI Laurent, « Quelques orientations du roman au XVIII^e siècle », *Synthesis. Bulletin du Comité National de Littérature Comparée de la République Socialiste de Roumanie*, vol. 6, 1979, p. 169-180.
- VESTRONI Valentina, « Du jardin de la vue au jardin de la voix. Transformations d'un *topos* dans le roman du XVIII^e siècle. Le jardin formel et le jardin pittoresque dans la littérature française au siècle des Lumières », *Ricerche Dottorali in Francesistica, Publifarum*, n° 19, publié le 20/05/2013, URL : http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=27.
- VILLENEUVE Roselyne de, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, H. Champion, 2010.
- VOUILLOUX B., « La description du tableau : la peinture et l'innommable », *Littérature*, n° 73, 1989, p. 61-82.
- WALTER François, « Perception des paysages, action sur l'espace : la Suisse au XVIII^e siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 39, n° 1, 1984, p. 3-29.
- WALTER François, « La montagne des Suisses. Invention et usage d'une représentation paysagère (XVIII^e-XX^e siècle) », *Études rurales*, n° 121-124, 1991, p. 91-107.
- WARE John Nottingham, *The Vocabulary of Bernardin de Saint-Pierre and its Relation to the French Romantic School*, Baltimore, Maryland, the Johns Hopkins press, Paris, Presses universitaires de France, 1927.
- WEIL Michèle, « Comment repérer et définir le *topos* ? », dans Nicole Boursier et David. Trott (éd.), *La Naissance du roman en France : topique romanesque de l'Astrée à Justine*, Actes du Colloque international tenu à l'université de Toronto en mars 1988, Paris, Seattle, Tübingen, Papers on Franche Seventeenth Century Literature , 1990, p. 123-137.

WILLIAMS Raymond, « Plaisantes perspectives (invention du paysage et abolition du paysan) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 17, n° 1, novembre 1977, p. 29-36.

YAHALOM Shelly, « Du non-littéraire au littéraire. Sur l'élaboration d'un modèle romanesque au XVIII^e siècle », *Poétique*, n° 44, novembre 1980, p. 406-421.

YAHALOM Shelly, « Le système littéraire en état de crise », *Poetics Today*, vol. 2, n° 4, hiver 1981, p. 143-160.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I – LA MONTAGNE	
1. Les pionniers d'une révolution esthétique	22
1.1. Les origines du mythe	22
1.2. Les influences littéraires et le rôle des voyageurs	24
2. De la méfiance à l'admiration : les romans comme véhicules du goût contemporain	26
2.1. Des préjugés difficiles à vaincre	26
2.2. Émerveillement, extase et éloge de la divinité	27
3. Du locus horribilis au sublime, du topos au « paysage-état d'âme »	31
3.1. La montagne comme source du sublime	31
3.2. La réélaboration d'un topos	32
3.3. Un rapport stéréotypé entre les sentiments et les espaces	35
3.4. Entre la rhétorique des lieux communs et des sentiments nouveaux	38
4. La force du modèle pastoral : loci amœni et variété du paysage	44
4.1. Lieux pastoraux et scènes idylliques au sein des montagnes	44
4.2. Un mélange de nature sauvage et de nature cultivée	47
5. L'influence de Rousseau et l'idéalisation du paysage	51
5.1. L'éloge de Jean-Jacques : un modèle à suivre	51
5.2. Thèmes rousseauistes à la mode	54
5.3. L'éloge des montagnards	58
5.4. Des lieux mythiques	60

6.	<i>L'esprit de découverte et la curiosité scientifique</i>	66
6.1.	<i>L'interaction entre science et littérature</i>	66
6.2.	<i>Personnages voyageurs</i>	70
7.	<i>Vers l'objectivité descriptive : thèmes et techniques empruntés au récit de voyage et à la relation savante</i>	72
7.1.	<i>Lexique sectoriel et toponymie</i>	72
7.2.	<i>La variété climatique et naturelle de la montagne</i>	76
7.3.	<i>L'élément aquatique</i>	78
7.4.	<i>Volcans</i>	84
7.5.	<i>Des intentions didactiques</i>	86
8.	<i>Réticences et justifications</i>	90
8.1.	<i>Éviter la description ou la disculper : prétéritons et aveux d'impuissance</i>	90
8.2.	<i>Narrativiser la description</i>	93
8.3.	<i>Une expérience plurisensorielle du paysage</i>	99
9.	<i>La montagne peinte et la montagne décrite</i>	104
9.1.	<i>La montagne comme sujet de la peinture</i>	104
9.2.	<i>Les techniques picturales comme modèle pour la littérature</i>	105
9.3.	<i>Élargissement de l'horizon et vues panoramiques</i>	107
9.4.	<i>Traduire les couleurs</i>	116
10.	<i>Exemples</i>	119
11.	<i>Conclusion</i>	137

CHAPITRE II – LA CAMPAGNE

1.	<i>Un paysage aimé et rêvé</i>	148
1.1.	<i>Un lieu commun</i>	148
1.2.	<i>Le rêve d'idylle champêtre</i>	148
1.3.	<i>La campagne comme espace exemplaire opposé à la ville</i>	151
1.4.	<i>Le désir d'une vie retirée</i>	155
1.5.	<i>Les invocations à la nature</i>	157
2.	<i>La tradition de la littérature pastorale</i>	160
2.1.	<i>L'influence de Gessner et la citation des lieux de la pastorale</i>	160
2.2.	<i>L'héritage du locus amœnus</i>	162
3.	<i>Nature-décor : des intervalles ornementaux</i>	166
3.1.	<i>L'atmosphère matinale</i>	166
3.2.	<i>Un décor pour le plaisir de l'observateur</i>	170
3.3.	<i>Un décor pour la méditation solitaire</i>	171
3.4.	<i>Un décor pour les amants</i>	174
4.	<i>Paysages et habitations : le château et la demeure champêtre</i>	176
4.1.	<i>Justifier la présence de la description</i>	176
4.2.	<i>La division symbolique de l'espace romanescque</i>	177
4.3.	<i>La retraite heureuse dans une maison de campagne</i>	181
5.	<i>Descriptions de panoramas</i>	184
5.1.	<i>Des châteaux avec vue panoramique</i>	184
5.2.	<i>Atteindre la cime pour mieux voir la campagne</i>	189
5.3.	<i>Quand les effets émotifs l'emportent sur la représentation</i>	193
5.4.	<i>Promenades champêtres</i>	195
5.5.	<i>Des cartes postales</i>	198
5.6.	<i>Paysages plurisensoriels</i>	200
5.7.	<i>Détails champêtres et pastoraux : configurations récurrentes de la campagne cultivée</i>	202

6.	<i>Nature et subjectivité : rapport stéréotypé ou « paysage-état d'âme »</i>	207
6.1.	<i>Vues saisonnières</i>	207
6.2.	<i>Correspondances</i>	209
6.3.	<i>Scènes de plaisirs champêtres</i>	214
6.4.	<i>Admiration et effets bénéfiques</i>	220
6.5.	<i>Paysage et sentiment d'amour</i>	222
6.6.	<i>Lieux du souvenir</i>	225
7.	<i>Lieux de l'intimité et des repas rustiques</i>	228
7.1.	<i>Les plaisirs de la compagnie dans un cadre champêtre</i>	228
7.2.	<i>L'aménagement de la nature</i>	231
8.	<i>Conclusion</i>	235

CHAPITRE III – LE JARDIN

1.	<i>Un paysage controversé et emblématique entre la campagne et la montagne</i>	246
1.1.	<i>Un modèle de beauté et de bonheur</i>	246
1.2.	<i>Quel type de paysage ?</i>	249
1.3.	<i>Des lieux proches et similaires : le jardin et la campagne</i>	253
1.4.	<i>Des lieux apparemment éloignés et différents : le jardin et la montagne</i>	260
2.	<i>Un paysage ambivalent : souvent objet de discours, rarement objet descriptif</i>	263
2.1.	<i>Un foisonnement de textes sur les jardins</i>	263
2.2.	<i>L'influence de la peinture sur le jardin paysager</i>	266
2.3.	<i>Un objet polémique</i>	271
2.4.	<i>Un décor habituel du roman</i>	277
3.	<i>La description du jardin dans le roman</i>	294
3.1.	<i>Un classement difficile</i>	294
3.2.	<i>Jardins d'Italie</i>	304
3.3.	<i>Jardins à la française</i>	309

4.	<i>Jardins à l'anglaise</i>	313
4.1.	<i>Des questions préliminaires</i>	313
4.2.	<i>Les descriptions des jardins paysagers</i>	317
4.3.	<i>Ermenonville</i>	330
5.	<i>Conclusion</i>	339
	 <i>CONCLUSION</i>	 345
	 <i>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES</i>	 366