

CHAPITRE I

LE CHARME D'UNE IMAGE



Un désir de paysage

Au loin, et très haut, éclairées par le soleil maintenant sur son déclin, il y a des montagnes enneigées. Leurs arêtes, qu'une clarté presque dorée estompe, se découpent sur l'air bleu. Leur masse de glace et de roc, leurs volumes qu'on devine, sont comme allégés, en cette fin d'après-midi, par l'harmonie des tons. Elles ont dans leurs lointains des allures de nuages, d'irréelles architectures; elles appartiennent au domaine des divinités aériennes, pas à la terre qui pèse et attache. Plus bas, ce sont les forêts de sapins, leurs taches sombres dressées presque verticales, frangées par une écume grise de granit, et parfois laissant place au vert plus tendre d'une prairie. On distingue un chalet, au milieu d'un pâturage qui semble se casser au bord de l'abîme. Plus proche encore, voici le hameau: quelques huttes semées en désordre sur la colline, parmi les arbres sous lesquels paissent des bestiaux. Si l'on prête l'oreille, n'entend-on pas leurs sonnailles, et peut-être un cor lointain? Une vallée aux formes arrondies, un verger dans un éclat de soleil. Et tout près, vers la droite, cette jeune fille assise sous un hêtre: elle porte un large chapeau de paille, sur l'herbe sa jupe à motifs festonnés s'évase en corolle, elle tient la tête levée vers un garçon de ferme, debout, qui lui parle. Il pointe vers la montagne son bâton ferré et semble indiquer le chemin d'où il vient: ce sentier

tortueux qui grimpe et se perd dans les premiers contreforts. Vous regardez les jeunes montagnards, vous levez les yeux vers les hauteurs, vous les ramenez sur le chemin, votre regard se perd dans la profondeur: rien n'est plus beau que cette nature paisible, plus enviable que le bonheur de ces deux êtres réunis par la fin du jour, après les travaux simples que la terre demande pour les faire vivre.

Mais reculez-vous de deux pas: ce n'est pas un pays que vous regardez, mais un paysage; pas la nature, mais une gravure aquarellée. Vous êtes dans l'appartement parisien qu'Octave et Brigitte ont loué, en attendant de partir ensemble. Ils souhaitent chercher commodément un lieu de villégiature où passer l'hiver et le printemps, où retrouver l'amour qu'ils ont eu l'un pour l'autre: un lieu de cure en somme, où guérir les secrètes blessures dont ils souffrent tous deux, et qui empêchent leurs sentiments de s'épanouir, leur cœur de s'abandonner. Les Alpes suisses! Quelle région plus propice pour soigner l'amour déçu, le spleen, le doute qui ronge? Devant l'album ouvert que vient d'apporter Octave – peut-être est-ce une édition des célèbres *Tableaux de la Suisse*, de Zurlouben? – ils rêvent. «Irons-nous là?» a demandé Octave après avoir arrêté son regard sur la gravure. Et, s'emparant d'un crayon, il modifie quelque peu les traits de la jeune paysanne assise sous l'arbre en sorte qu'elle ressemble à Brigitte. Tous deux se piquent au jeu, grattent les visages du garçon et de la fille et esquissent à leur place, tour à tour, le portrait l'un de l'autre. Ils se trouvent ressemblants et riant, heureux de nouveau, guéris peut-être pour avoir tracé leur désir dans l'image: revenir au temps de l'innocence, de l'unité du cœur! Si les habitants de cette Arcadie moderne représentée sur la gravure prennent les traits des voyageurs, c'est en effet qu'ils sont leur nostalgie rendue visible. Mais ils ne sont pas leur futur: car Octave et Brigitte n'iront pas en Suisse ensemble, et ce désir de voyage est le dernier vœu de l'amour malheureux. Devant l'album de lithographies, ils savent, sans se l'avouer, qu'ils jouent une comédie. Leurs crayons sont des essais de masques. D'ailleurs, ils contemplent un paysage déjà trop couru, devenu presque banal, cliché d'un bonheur reproduit à des milliers d'exemplaires.

Entrant dans le paysage, se représentant dans le miroir d'une représentation convenue, ils interprètent une image en s'efforçant d'y déceler quelque chose d'eux-mêmes qu'ils savent irréalisable, perdu à jamais. Ils en éprouvent intensément ce qu'ils ne sont plus, et pour un moment oublient la souffrance attachée à ce manque.

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

Mais il faut prendre encore du recul. La scène, ses acteurs, son décor, la gravure, tout cela vous le lisez dans un roman publié à Paris en 1836 : *La Confession d'un enfant du siècle*, d'Alfred de Musset. Dans la cinquième et dernière partie de son livre, Musset enferme comme en un triangle nos trois personnages. Victimes des interprétations qu'ils développent les uns sur les autres, torturés par le doute et l'angoisse, ils vivent dans le demi-mensonge, et leurs espoirs de clarification sont sans cesse déçus. Dans l'épisode de la gravure alpestre, Musset met en place un dispositif où toute la situation va affleurer, devenir déchiffrable pour qui le voudra bien. Cet épisode propose un remarquable modèle des relations interpersonnelles : l'image y constitue une *médiation* qui lie les sujets¹, au moyen de laquelle chacun donne à voir son désir et tente d'entraîner l'autre dans sa rêverie. Mais la leçon que je voudrais tirer de cette scène concerne uniquement la représentation des Alpes

¹ Voir René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Le livre de Musset, que Girard n'envisage pas dans son ouvrage, apporte à ses thèses une belle confirmation.

à l'époque romantique, ensemble conventionnel de thèmes et d'objets, glaciers, cimes enneigées, riantes vallées, villages paisibles... : tout ce que notre description du début donnait à voir. Les bergers arcadiens et l'amour innocent font partie de cet ensemble, tout comme une certaine image de la démocratie et de la liberté. Mais la représentation n'est pas qu'un contenu; c'est aussi un moyen d'échanges, et donc le lieu et l'enjeu d'interprétations et d'interactions. La scène de Musset indique bien tout cela, et singulièrement dans son dernier moment, lorsque l'image prend toute son efficacité *pour un tiers*: elle rend alors si désirable ce qu'elle montre, parce que le tiers croit que la relation des autres au monde représenté est comblée, alors qu'elle est en défaut. En fait, il en allait de même pour Octave et Brigitte avant l'intervention de Henri Smith, puisque tous deux voulaient voir dans l'image où ils se projetaient, ce que l'autre n'était pas, ne pouvait plus être. La représentation alpestre est ici doublement irréalisante: du côté des objets parce qu'elle est un tissu de clichés qui ne correspondent que fort peu à la réalité; et du côté des sujets parce qu'elle induit des identifications fallacieuses. Or, on pourrait dire qu'il en va de l'imaginaire comme des mathématiques: la double négativité se transforme en efficacité. Lorsque la projection des uns est tenue pour vraie par les autres, elle acquiert une sorte de réalité plus contraignante que toutes celles qu'on peut mesurer et peser. N'est-ce pas là un mécanisme proprement mythique? Il a pris naissance au croisement de trois perspectives: un fonds de matériaux imaginaires immémoriaux (l'âge d'or, l'idylle amoureuse, l'homme de la nature...); la projection sur ces éléments, de ce qui manque au sujet; des effets de réalité pour un tiers.

Avons-nous maintenant sous les yeux la totalité du dispositif? Non, car on peut élargir encore l'angle de vision: le livre lui-même où nous avons découvert ce réseau de relations complexes tissées autour d'une image, a été écrit par un homme qui y a transposé sa propre réalité, ses propres manques. L'histoire est plus célèbre encore que le roman, et elle a fait le tour de l'Europe romantique: c'est celle de l'amour impossible entre George Sand et Musset. Bien des pages de *La Confession d'un enfant du siècle* contiennent des extraits, phrases ou situations, de la correspondance entre les

amants, et l'épisode romanesque du projet de voyage dans les Alpes porte les traces des séjours en Suisse qu'ont effectués, séparément, Sand et Musset après leur rupture en 1834. Devant ce qu'il appelle « le spectre éternel des Alpes », pensant sans doute au livre qu'il écrira pour raconter le deuil de l'amour, Musset rêve le bonheur comblé, le partage total, et le paysage alpin figure le lieu de l'idylle qui n'a pas eu lieu. Car lorsqu'il soigne son *mal du siècle* devant l'azur des lacs et les blancs sommets, c'est en pensant à un autre qui fut également aimant, également malheureux: le Saint-Preux de *La Nouvelle Héloïse*, le roman de Rousseau qui a représenté pour plusieurs générations le cadre et le langage de l'amour idéal. Le même dispositif générateur d'une illusion consentie est à l'œuvre déjà chez Rousseau. Il relie le niveau subjectif des individus et le niveau collectif de la culture, car le véritable *moment mythologique* qui a contribué à répandre en Europe l'attrait du voyage dans les Alpes durant le dernier tiers du XVIII^e siècle, c'est la célèbre « lettre sur le Valais » (*Julie ou La Nouvelle Héloïse*, lettre XXIII, 1^{re} partie), dans laquelle Saint-Preux raconte son excursion dans les montagnes du Valais. Ayant parcouru quelques vallées, Saint-Preux rêve d'y vivre avec Julie un amour innocent et durable, au sein d'une communauté montagnarde et d'une nature aimable. Mais la fin de la lettre, qu'on ne lit guère parce qu'on s'arrête aux premières descriptions, est écrite sur le mode du souhait irréalisable: « Hélas! J'étais heureux dans mes chimères: mon bonheur fuit avec elles; que vais-je être en réalité? » En soulignant sa crainte du retour vers les contraintes du monde social, le personnage découvre qu'il a glissé hors du réel, vers les images de l'âge d'or et de l'idylle à la fois personnelles et immémoriales. L'opposition entre « chimères » (ou rêves) et « réalité » accompagne d'ailleurs toujours le paysage alpestre dans les textes de Rousseau: rappelons la conclusion des pages des *Confessions* qui racontent le voyage sur les rives du Léman et la recherche d'un cadre naturel pour *La Nouvelle Héloïse*: « Je ris de la simplicité avec laquelle je suis allé plusieurs fois dans ce pays-là uniquement pour y chercher ce bonheur imaginaire. »²

² *Les Confessions*, Livre IX. Que ce soit dans ces pages-là ou dans d'autres (celles du *Discours sur l'inégalité* par exemple), il est faux de voir chez

Ainsi, le paysage *réel* des Alpes joue pour Musset le rôle de la gravure aquarellée sur laquelle Octave et Brigitte dessinent leur portrait: il est cette médiation où le jeune écrivain identifie ce qui lui manque en s'y inscrivant imaginativement, effaçant le visage de Saint-Preux pour y tracer le sien propre. Musset, en rédigeant sa *Confession*³, est pris lui-même dans un dispositif mythique mis en place à travers Rousseau: il est le *tiers* pour lequel l'histoire des «deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes»⁴ est devenue un moyen de *reconnaissance* extraordinairement efficace.

Un mythe alpestre

Lorsque le poète et chroniqueur anglo-normand Wace voyagea en Bretagne, dans la deuxième moitié du XII^e siècle, il ne trouva dans la forêt de Brocéliande, dit-il, ni enchanteur, ni fées, ni monde souterrain, ni fontaine magique... Cela ne l'a pas empêché d'être lui-même un des auteurs les plus féconds de cette *matière de Bretagne* où sont racontées les aventures du roi Arthur et des chevaliers de la Table Ronde; cela n'a pas empêché non plus ses continuateurs de produire d'innombrables variations et développements de ces récits, durant plusieurs siècles et jusqu'à nos jours à la télévision; et cela n'a pas empêché les hommes du Moyen Age de «gloser» cette matière, d'y chercher ce qu'ils nommaient le *sen*, c'est-à-dire d'en interpréter les significations en vue de leurs propres besoins. Il en va de même pour les Alpes suisses. Un observateur impartial n'y rencontrerait pas plus d'amants heureux, d'hommes de la nature ou de communautés démocratiques

Rousseau l'affirmation d'une immédiateté entre l'homme et la nature, d'un rapport «plein» et originaire. Rousseau présente la nature comme une origine perdue, d'après laquelle l'homme doit se guider mais qu'il ne peut espérer rejoindre, sinon par la grâce momentanée d'une figuration à la fois prometteuse et trompeuse. Les Alpes suisses sont l'une de ces figurations.

³ Titre qui rend hommage à l'auteur des *Confessions*.

⁴ Sous-titre de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Le roman de Rousseau est paru en 1761.

qu'ailleurs, mais elles ont été pourtant l'occasion d'un récit que les voyageurs européens ont composé et recomposé indéfiniment pendant presque trois siècles...

Prenons les choses à leur début. Dès le Moyen Age, les marchands, les pèlerins, les soldats, les artisans en quête d'emploi empruntaient les cols pour aller en Italie (ou en venir), ou traversaient, pour se rendre de l'ouest vers l'est de l'Europe ou inversement, les villes situées entre les Alpes et le Jura. Ces villes avaient une tradition d'indépendance communale, et certaines d'entre elles tinrent une place importante dans le mouvement humaniste et réformé. A la Renaissance, le mouvement s'accrut à la suite de la revalorisation des antiquités romaines et de l'essor architectural et artistique de l'Italie. Les cures thermales devinrent à la mode: ce fut la raison du séjour en Suisse de Montaigne, par exemple, qui prit les eaux à Baden, ville d'eau très fréquentée, lors de son voyage en Italie. Il y eut d'autres lieux de cure dans les Alpes: Loèche, Pfäfers, etc, plusieurs connus dès l'Antiquité. On commença aussi, d'abord de manière assez limitée, à s'intéresser aux montagnes: non pas les voyageurs, qui n'y voyaient qu'un désert affreux, mais quelques humanistes savants, qui étudiaient les plantes, recueillaient des fossiles et des minéraux, des histoires de diables et de monstres, et cherchaient à comprendre le climat et le système orographique. Leurs cabinets de curiosités recueillaient parmi toutes les merveilles, des fragments de corne de licorne, des os de dragons et des crânes d'hommes sauvages... Les cantons suisses, au nombre de treize à cette époque, avaient transporté leur ardeur guerrière dans le service étranger et fournissaient en hommes d'armes les puissances européennes. Les récits de libération, l'histoire de Guillaume Tell, toute la mythologie politique de la Suisse « primitive », où les notions d'indépendance et d'alliance jouent un rôle si important, se propagèrent durant ce même XVI^e siècle. Ce matériau héroïque fut réutilisé intensément à la fin du XVIII^e et surtout au XIX^e siècle. C'est au XVIII^e siècle en effet, et dès le début, qu'un intérêt renouvelé pour les Alpes et la Suisse se fit jour, que n'expliquent seuls ni les cols, ni les routes, ni les bains, ni les mercenaires, ni la visite des villes. L'intérêt pour la montagne elle-même devint de plus en plus grand.

Commencé par les Anglais du « Grand Tour » et les protestants français exilés, puis continué par toutes les nations européennes, le mouvement de voyages en Suisse s'est amplifié au cours du siècle. La « découverte » des Alpes et l'attrait pour leurs paysages en devinrent rapidement le principal moteur⁵. Au XIX^e siècle, la Suisse est un des pays les plus courus de l'Europe romantique, et les voyageurs sont innombrables qui veulent y voir un lieu privilégié réunissant toutes les promesses de leurs rêves et de leurs lectures⁶.

Comment comprendre ce mouvement dans l'histoire moderne de l'Europe ? Ni l'histoire interne de la Suisse, ni les enquêtes positives – politiques, économiques, sociologiques – sur ses relations avec ses voisins, ne peuvent fournir d'explication suffisante, car il s'agit d'un phénomène qui fut d'emblée *européen* et *culturel*. Ces voyageurs qui vont en Suisse, c'est à eux-mêmes qu'il faut demander les motifs de leur voyage : que vont-ils chercher là, qu'ils ne trouvent pas chez eux ? Que représentent pour eux les Alpes, qu'aucun autre territoire de l'Europe ne représente ? Si l'on se place sur le plan culturel, où se forment et agissent les représentations socialement partagées, il faut prendre en considération deux aspects inséparables : d'une part les données historiques et géographiques sur la Suisse, et d'autre part les composantes imaginaires et symboliques des voyageurs européens, autrement dit leur manière de voir et les modèles de compréhension et

⁵ Sur l'histoire de la découverte des Alpes, la bibliographie est abondante. Les ouvrages classiques en langue française sont bien connus : J. Grand-Carteret, C.-E. Engel, Numa Broc, Ph. Joutard. Le livre récent de N. Giudici, *La Philosophie du mont Blanc* est une compilation assez désordonnée. On trouvera dans la Bibliographie quelques indications sur les recherches allemandes et anglo-saxonnes récentes (notamment Jim Ring, Aurel Schmidt) et quelques références en histoire de l'art.

⁶ Les publications sur l'un ou l'autre des aspects de cette histoire, de même que les bibliographies plus ou moins complètes, sont nombreuses. Le présent ouvrage accompagne un vaste travail de collecte de documents publié récemment : voir Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le Voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens, de la Renaissance au XX^e siècle*. L'Introduction générale de cette anthologie, de même que les introductions des chapitres, retracent une histoire du voyage en Suisse, dont je reprends ici certains éléments.

d'interprétation qui constituent leur «équipement mental»⁷. C'est le XVIII^e siècle qui est l'époque charnière et le moment structurant, parce que la découverte des Alpes fut l'occasion d'une rencontre entre des modèles culturels en transformation dans la culture européenne et des dispositions pré-orientées en Suisse même, ou plutôt favorablement orientées, offrant à ces modèles des prises propices⁸.

Appuyée par l'interrogation scientifique sur la formation de la Terre, la littérature ici fut le déclencheur. D'abord en Angleterre et en Suisse même, où le grand poème épique et descriptif d'Albrecht de Haller, *Die Alpen* (1729), connut un succès considérable, augmentant à chaque réédition et se propageant dans l'Europe entière à partir du milieu du siècle. 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 poétique 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 montagnards.

Mais, si la haute montagne est importante en elle-même, elle l'est aussi parce qu'elle prend place dans une opposition avec les vallées moyennes qui structure fortement la représentation de l'espace alpin. Même si elles ont acquis un attrait esthétique et scientifique, les hautes Alpes relèvent encore partiellement du topos *horribilis*, et contrastent à ce titre avec le lieu commun opposé du *locus amoenus*, du jardin heureux, de l'espace aimable des vergers et des bergers. Les Préalpes sont regardées comme un nouvel Eden et font l'objet d'une

⁷ La notion est empruntée à M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Elle vient de Cassirer par l'intermédiaire de Panofski, et fait donc partie d'une problématique des formes symboliques.

⁸ Dans mon Introduction au *Voyage en Suisse*, j'ai parlé d'un «mythe suisse». Je pense aujourd'hui que la notion de mythe alpestre est plus pertinente historiquement, dès lors qu'on montre que la Suisse a été identifiée avec certains aspects constitutifs de ce mythe.

idérialisation constante, qui les présentent comme la région de l'idylle et de l'Arcadie. Elles rejoignent, dans la géographie mentale des hommes de ce temps, les modèles constitués par les îles fortunées et les paradis sauvages. Elles deviennent ainsi le support d'une rêverie sur l'état de nature, sur le bonheur préservé de la vie primitive, sur ce que Rousseau – lui encore – nomme «la véritable jeunesse du monde» à propos de la société dans son état naissant.

Ainsi les voyageurs des Lumières, ayant sous les yeux en même temps les cimes et les roches, qu'ils tenaient pour les vestiges de la formation de la Terre, et les vallées moyennes où ils pensaient contempler les témoins vivants des sociétés anciennes, parcouraient les Alpes en croyant remonter le temps. Ou mieux encore: en croyant se trouver dans un lieu du monde où le temps était resté miraculeusement immobile. Mais la fortune remarquable du mythe alpestre qui naît dans l'Europe du XVIII^e siècle, ne fut possible que parce que l'imaginaire de l'origine retrouvée et de l'âge d'or répondait à une inquiétude générale devant les changements historiques dont l'époque voyait les premiers effets: croissance des grandes villes; centralisme dans l'administration des Etats; création des manufactures, division du travail, mesure plus rigoureuse du temps; complexification croissante des sociétés et rupture des solidarités coutumières; modification du milieu agricole traditionnel... Tous ces phénomènes conjugués induisirent une sorte de quête compensatoire que les voyageurs en pays lointains eurent en somme mission de mettre en scène. Les Alpes, peu lointaines mais découvertes comme un monde nouveau (l'expression apparaît fréquemment dans les textes), furent constituées comme un des espaces de projection destinés à recevoir et à préserver les représentations du monde que les sociétés avancées de l'âge des Lumières voyaient disparaître. Le cosmopolitisme des voyageurs européens y donna refuge à la représentation inversée de lui-même. La culture moderne en gestation y fixa sa contre-image. On peut donc parler d'un mythe alpestre développé à partir des Alpes suisses, à la fois parce qu'on a affaire à des matériaux immémoriaux réemployés (âge d'or, etc.) et parce que les interactions produites relèvent de schèmes d'efficacité propres aux

mythes (reconnaissance, projection, effets de réalité). Le dispositif analysé ci-dessus à propos d'une gravure et de trois personnages dans un roman de Musset, fonctionne au niveau culturel collectif. Ce dispositif se concentre dans quelque chose qui est à la fois une abstraction et une pratique: le paysage alpestre, qui dessine dans la culture européenne une configuration vaste, ramifiée, durable, où se rencontrent l'imaginaire et le phénoménal, l'individuel et le collectif, l'impact humain et la géomorphologie.

De la rencontre entre les voyageurs européens et le territoire alpin est née en effet une source féconde de spéculations, d'observations, d'expériences, de plaisirs esthétiques et de développements de la pensée. De grandes œuvres apparaissent, qui rassemblent et parfois innovent par rapport aux canons convenus: Haller, Rousseau, Burke, Saussure, Byron; de moins grandes ont tout autant d'influence: Thomson, Gessner, Ebel, Dumas...⁹ Se développe ainsi une intense activité de représentation paysagère à travers les relations de voyages, lettres, séries lithographiées, traités scientifiques, guides, albums, tableaux et dessins. Se multipliant, se diversifiant, migrant d'un genre à l'autre, d'un pays à l'autre, les descriptions entrent dans des poèmes, des romans, des pièces de théâtre, suscitent la réflexion philosophique et le renouvellement de la peinture. Peu à peu, selon sa logique propre, la représentation tend à prendre la place de ce qu'elle représente, le *représentant* à se confondre avec le *représenté*. Lorsque cela se produit, le paysage n'est plus apparition d'un phénomène mais reconnaissance d'un donné culturel. Les voyageurs découvrent alors les lieux qu'ils visitent et les espaces qu'ils contempnent à travers des images convenues.

C'est là précisément ce qui se produit à l'époque romantique. Dans leurs périple et dans leurs récits, les voyageurs du XIX^e siècle n'inventent plus guère: ils répètent, vérifient leurs lectures, conforment leurs impressions aux images répandues. D'où ce sentiment de deuxième vue et de variations sur des

⁹ Je ne mentionne ici que quelques écrivains. On sait combien la peinture de paysage est capitale dans cette histoire, de Wolf à Turner, des petits-maîtres bernois à Calame.

thèmes connus qui caractérise leurs écrits. Ils s'efforcent pourtant de renouveler leur approche et de conférer au mythe alpestre un second souffle. L'esthétisation du paysage risque de donner lieu à un pittoresque complaisant, mais l'effusion du moi dans la nature ouvre sur une sensation d'infini, de perte de soi, de religiosité cosmique qu'on ne trouve pas avant les romantiques. La perception idyllique de la moyenne montagne reste vivace et parfois s'amplifie, mais elle engendre aussi une vision nostalgique qui en révèle le caractère de représentation fictive, d'idéal inaccessible. Dans le domaine politique la mythographie reste tout aussi active, lorsque la description des coutumes et des contextes se transforme en célébration des anciennes légendes. Le succès européen de Guillaume Tell date des romantiques : de Schiller et de ses imitateurs, mais aussi de Hugo ou de Dumas en France, qui incorporent le personnage à la visite du lac des Quatre Cantons et voient dans son caractère et dans ses actes une émanation du peuple et du milieu. La lutte pour la démocratie et la liberté nationale, moteur de l'histoire européenne au XIX^e siècle, trouve là un symbole efficace. Une particularité importante marque les grands livres de voyage du XIX^e siècle : l'approche scientifique et la vision littéraire prennent désormais des voies séparées. À l'une l'observation objective, les méthodes soumises à vérification, le rejet de toute émotion dans le compte rendu ; à l'autre la dramatisation de la nature, le lyrisme du moi, le pathos de la représentation. L'explication rigoureuse et la théorie y trouvent leur compte (la physique des glaciers, la géomorphologie, la botanique font des progrès décisifs dans la première moitié du siècle), mais la perception unifiée dont relevaient le paysage et son écriture s'est perdue.

Le paysage des Alpes et la culture européenne

La collecte des textes qui a abouti au *Voyage en Suisse* était guidée par la perspective du *regard extérieur*. Il s'agissait de réunir les témoignages des voyageurs européens, sans exclure pour autant les Suisses, et notamment les Genevois de la deuxième moitié du XVIII^e siècle dont l'apport dans la découverte

des Alpes est essentiel¹⁰. J'ai cherché à comprendre le phénomène en reconstituant l'histoire du regard des autres sur le monde helvétique. En allant jusqu'au bout de cette logique, on peut montrer que c'est ce regard exogène qui a créé le paysage alpestre comme un fait majeur de la culture européenne. Je n'ignore pas qu'il existe des interactions entre point de vue externe et point de vue interne, endogène, interactions qui devraient faire l'objet d'une plus grande attention de la part des historiens. Je pense pourtant qu'il y a encore beaucoup à apprendre de la perspective exogène, et qu'il est au moins nécessaire de poser la question du paysage alpestre dans un cadre non-national, au niveau des interactions entre les cultures nationales européennes.

Lorsqu'on se livre à une recherche sur l'histoire des voyages dans les Alpes, on ne peut qu'être frappé par la masse des documents dont beaucoup sont peu connus, sorte de flux grandissant d'un siècle à l'autre, toute une énorme bibliothèque oubliée, comme si la curiosité était inépuisable et la soif de découvrir toujours renouvelée. Ce n'est qu'après 1850 qu'apparaît le sentiment de redite et la banalisation de l'expérience, avec les nouvelles technologies des transports et l'arrivée du premier tourisme au sens moderne du terme, lorsque les voyageurs d'une bourgeoisie nouvellement enrichie s'approprient les émotions paysagères auparavant réservées aux élites culturelles et sociales. C'est dans cette masse que les grandes œuvres, qu'on a étudiées souvent comme des mondes isolés, prennent sens: elles varient et elles transmettent, et quelquefois seulement elles modifient les perceptions reçues.

Une période est apparue particulièrement intéressante, celle du tournant du XVIII^e siècle entre les années 1770 et 1830 environ. C'est à la fois une période d'exploration systématique (la seconde ascension du mont Blanc, celle de Saussure, date de 1787) et de théorisation scientifique, mais aussi de haute sensibilité esthétique. La réflexion sur le sublime, qui avait été relancée par le livre de Burke, est intense (Kant notamment y participe); de même les discussions sur le pittoresque sont

¹⁰ On sait qu'avant 1848, la Suisse était un agrégat complexe comportant des cantons fédérés, ainsi que des Etats alliés et des territoires sujets.

nourries par la vogue de l'art des jardins, qui vient enrichir la perception des vallées alpestres. Les écrivains et les artistes de toute l'Europe parcourent les Alpes et s'inspirent de leur voyage dans leurs œuvres. Le passage des Lumières au romantisme, à la fois seuil épistémique et modification de la sensibilité, se marque de manière clairement lisible mais sans solution de continuité dans les représentations paysagères de la montagne. De plus, des changements sociologiques importants apparaissent dans le voyage, et par conséquent dans les perceptions et les usages du paysage, puisque les classes nouvellement parvenues à la richesse par le commerce colonial et la première industrialisation affluent en Suisse, d'Angleterre mais aussi de France. Ces modifications sociologiques sont contemporaines d'innovations techniques dans les transports et l'accueil qui vont, quelques décennies plus tard, changer radicalement les conditions du voyage¹¹.

Dans ce tournant du siècle, le paysage alpestre est roi. La Révolution française ne l'a pas détrôné, bien au contraire. Elle va bientôt lancer dans les Alpes les bourgeois triomphants et les familles aisées, au côté des artistes, des hommes de science, des aventuriers. On voit qu'à tous égards, il y a là un phénomène culturel européen. Lorsqu'on parle de culture européenne, on nomme en général les grands moments esthétiques ou les mouvements philosophiques qui ont marqué l'histoire du continent depuis la double composante constitutive, antique et judéo-chrétienne. On pense au gothique, à la Renaissance, aux Lumières, au romantisme, à la démocratie, aux droits de l'homme... – idées et pratiques qui se sont diffusées du sud au nord et de l'ouest à l'est (ou inversement) et dont la présence ou l'absence dans tel pays, aujourd'hui encore, permet d'en mesurer le caractère plus ou moins européen. D'une manière différente, parce qu'il a traversé plusieurs esthétiques, des philosophies politiques opposées, des contextes historiques et nationaux variés, le mythe alpestre et son noyau emblématique le paysage, constituent aussi un bien commun de la culture européenne: à la fois un réseau de références littéraires et picturales dans différentes cultures nationales, un ensemble de pratiques et de jouissances

¹¹ Voir Laurent Tissot, *Naissance d'une industrie touristique*.

partagées, un carrefour où ces cultures se sont rencontrées et reconnues, où elles ont communiqué et d'où elles se sont redéployées. Dans ce contexte large, les années 1770-1830 sont à la fois un moment de concentration et de diffraction de toutes les questions touchant le paysage des Alpes.

Cependant, concentrer l'enquête historique sur une période même particulièrement féconde ne suffit pas. Il faut fixer aussi des points de méthode, une ligne de questions. Il faut avoir une théorie du paysage. En fait, je me référerai à quatre conceptions différentes, dont la plus complète me paraît être celle du géographe Augustin Berque. Avant de l'aborder, je voudrais exposer rapidement les aspects essentiels des trois autres.

La théorie la plus répandue aujourd'hui, du moins en France, peut être nommée *culturaliste*. Elle est représentée de la manière la plus affirmée par Alain Roger¹². Selon lui, 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 : d'où le terme d'*artialisation* proposé par Roger pour désigner cette opération mentale qui constitue la nature en paysage. L'esprit d'un homme contemplant la nature serait ainsi comme une galerie de tableaux ou de photographies dans laquelle il pourrait faire apparaître des « vues » qui seraient autant de paysages, destinés d'ailleurs à devenir des clichés stéréotypés. Des géographes et des historiens partagent peu ou prou cette théorie, même s'ils ne se réfèrent pas exclusivement aux arts de l'image, mais plutôt aux représentations en général ou à des éléments venus de la tradition intellectuelle ou de la mythologie¹³. Pour les uns et les autres, on ne peut voir le paysage qu'à partir de structures ou de contenus constitués culturellement. On ne peut pas vraiment *voir*, on peut seulement *voir comme*.

¹² Voir surtout *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*.

¹³ Je pense par exemple au livre d'Anne Cauquelin (*L'Invention du paysage*) ou, dans une moindre mesure, à celui de Philippe Joutard (*L'Invention du mont Blanc*). On mentionnera dans cette même orientation – quoiqu'il soit beaucoup plus large et plus riche d'aspects divers – le grand ouvrage de Simon Schama, *Le Paysage et la mémoire*.

Cette conception trouve une application parfaite dans la « culture du regard » caractéristique du XVIII^e siècle anglais : pour jouir de la beauté des parcs paysagers créés autour des châteaux aristocratiques, on se munissait d'une lunette particulière nommée *Claude glass*, qui permettait de découper des vues semblables aux tableaux de Claude Lorrain. La notion de *picturesque* exprime cette dépendance du paysage à l'égard du pictural. Cependant, généralisée et formulée radicalement comme le fait Alain Roger, la théorie culturaliste peut être critiquée. On peut résumer en trois points les objections qu'elle suscite¹⁴. D'abord, elle suppose une prééminence, sinon une exclusivité, du visuel et du visible : le paysage est avant tout l'affaire du regard. Secondement, le paysage n'est pas une catégorie qui relève du sujet, au sens philosophique du terme, mais de la culture : l'homme n'a pas besoin d'une conscience qui découvre et donne forme, mais seulement d'un mécanisme de reconnaissance. Enfin, le concept d'artialisation n'accorde presque aucun rôle à la nature, même pas celui de constituer un habitat ou un milieu, et donc d'imposer des limites ou de produire des événements absolus. Malgré ces critiques, il reste certain que la culture et l'art ont une fonction importante dans la question du paysage, fonction rendue évidente par le fait que les sociétés s'identifient à leurs paysages et que ceux-ci sont considérés comme des patrimoines et des « lieux de mémoire ».

Deuxième théorie : la phénoménologie. Inspirée par la philosophie de Husserl et de Merleau-Ponty, elle se situe aux antipodes de la conception précédente. Elle fait du paysage une expérience corporelle complète, plutôt qu'une reconnaissance visuelle. Elle met au premier plan la subjectivité, qui s'accomplit dans l'acte par lequel une conscience donne sens au monde, nouant entre l'homme et la nature un lien à chaque fois unique. Dans le vocabulaire de la phénoménologie, le paysage naît dans le moment où une *intentionnalité* soustrait au hasard une part du monde naturel pour lui conférer une forme significative. Ou encore, vu du côté de la

¹⁴ Voir Jacques Dewitte, « Pays et paysage : à propos d'une difficulté de la théorie de l'artialisation », in *Le Paysage état des lieux*.

nature, il constitue une structure d'appel (un horizon) qui demande à être investie par l'imagination, le souvenir, l'affect¹⁵. Le paysage est ainsi marqué par son caractère humain, ni simplement naturel ni complètement culturel, et par conséquent jamais entièrement objectivable. Plus complexe et plus nuancée que la théorie culturaliste, cette conception du paysage laisse cependant sans réponse certaines questions. Parmi celles-ci, il y a le problème de l'historicité des paysages et des sens différenciés que les hommes leur ont donnés. Il y a aussi l'évidence du caractère *social* du lien que l'homme établit avec la nature. Le paysage n'est pas une donnée universelle; pour en rendre compte plus complètement, il faut tenir compte des apports de l'histoire et de la géographie culturelles.

En effet, la perception des paysages et l'usage qui en est fait varient selon les cultures. Les traces de ces variations sont manifestes dans les langues, où les mots qui se rapportent à « paysage » – quand ils existent – ne sont pas des équivalents sémantiques. Pour ne prendre que des exemples proches: l'allemand « Landschaft » peut désigner une réalité spatiale, un territoire (c'est le premier sens qu'indique le dictionnaire de Grimm) alors que « landscape » signifie d'abord « scenery », « prospect », donc désigne une réalité visuelle, une configuration plus qu'un territoire. Le français « paysage » est apparu au XVI^e siècle, essentiellement pour désigner une représentation picturale; ce n'est qu'ensuite qu'il a signifié un espace naturel qu'on peut voir « d'un seul tenant », comme dit Littré¹⁶. On peut penser qu'il y a des cultures sans paysages, et d'autres où le paysage appartient à une tradition plus ancienne que la nôtre. Les perceptions et les significations du paysage dans l'Europe moderne elle-même varient historiquement et esthétiquement: les concepts de « beau », de « sublime », de « pittoresque », qui tous se sont appliqués au paysage (naturel ou peint), ne relèvent pas des mêmes valeurs à l'époque des Lumières ou pour les romantiques. Le contenu des croyances religieuses influe aussi sur la perception: un déiste convaincu

¹⁵ Voir les travaux de Michel Collot, en particulier *L'Horizon fabuleux*.

¹⁶ Voir Catherine Franceschi, « Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes », in *Les Enjeux du paysage*.

que la Terre a été faite par un «Grand Architecte» ne verra pas la haute montagne de la même manière qu'un romantique imprégné d'une religiosité à la fois diffuse et intime. On voit comment l'histoire culturelle et l'histoire sociale de la culture abordent les questions laissées ouvertes par la phénoménologie¹⁷. Celle-ci de son côté préserve l'historien du relativisme ou de l'historisme: si diverses qu'elles puissent être, les perceptions du paysage ne constituent pas des univers incomensurables. Au contraire, elles peuvent communiquer entre elles, tout comme les sujets peuvent enrichir leur regard en acceptant des manières de voir différentes de celles qu'ils ont apprises.

Cette question de la «manière de voir» concerne tout l'aspect de ce livre qui touche à l'histoire culturelle, mais aussi à une géographie qui fait place à l'analyse de la culture. La théorie du paysage élaborée par Augustin Berque me paraît à cet égard complète et intégrative, n'ignorant ni l'histoire ni la phénoménologie, ni le rôle des modèles culturels. Elle ajoute à ces apports théoriques la capacité d'analyse spatiale d'un géographe et une expérience comparatiste¹⁸. Le paysage n'est qu'un des objets de son travail, relié à plusieurs autres dans un champ de recherche relevant d'une analyse géographique élargie, qui permet de tenir compte autant des territoires que des représentations.

Je ne tenterai pas d'exposer systématiquement les outils forgés par Berque dans un souci de renouvellement terminologique et conceptuel. La notion centrale pour la théorie du paysage est celle de *médiance*. La médiance est un rapport – que le paysage manifeste – entre l'homme et l'espace naturel, l'homme comme sujet et comme appartenant à une collectivité. Elle constitue l'équivalent géographique de ce qu'est l'*historicité* dans le rapport au temps. Elle est «le sens d'un milieu» dit Berque, une dimension où le subjectif (le ressentir et la signification) et l'objectif (le milieu) se rencontrent et dans

¹⁷ Sur les corps dans sa relation à la nature d'un point de vue historique, voir les ouvrages d'Alain Corbin, en particulier *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*.

¹⁸ Berque connaît bien le Japon; c'est là qu'il a élaboré les instruments d'analyse qu'il développe dans ses livres.

laquelle leur antinomie est levée. En d'autres termes, le paysage relève en même temps de trois dimensions: l'une bio-physique (c'est une réalité déterminée par des conditions naturelles), la seconde culturelle (c'est un « lieu de mémoire »), et la troisième subjective (perspective phénoménologique). La notion de médiance permet de comprendre comment et pourquoi ces trois « échelles du paysage » doivent être saisies solidairement.

La thèse que je développe dans ce livre est que les voyageurs du tournant du XVIII^e siècle ont eu la claire intuition que le paysage des Alpes constituait une « médiance », et qu'ils en ont décrit la triple configuration d'une manière cohérente. Ils ont ainsi perçu et représenté le paysage comme un *fait social total*¹⁹, en établissant une relation entre les conditions naturelles (approchées à la fois esthétiquement et scientifiquement), la structure de la communauté (vivre-ensemble et habitat) et la capacité perceptive et cognitive des individus. Les voyageurs les plus remarquables de ce temps voient qu'aucun de ces éléments n'est complet à lui seul, n'a de sens par lui-même; c'est leur mise en relation qui fait sens et constitue donc une médiance. C'est ainsi qu'a été construit et diffusé un modèle (même s'il n'a pas été théorisé), à partir duquel on s'est mis à évaluer les paysages alpestres, qui s'approchaient plus ou moins de la perfection selon le dosage des trois « échelles » et les relations qu'elles entretiennent entre elles.

Pour que se fasse jour cette perception globale de phénomènes jusqu'alors notés de manière discontinue, les voyageurs dans les Alpes ont dû d'abord disposer de cet « équipement mental » partiellement nouveau auquel je faisais allusion précédemment. Ils ont alors décrit selon un modèle d'appartenance réciproque la grandeur et la sauvagerie des hautes Alpes, le sentiment d'exaltation du moi apporté par l'élévation, l'air vif, la stimulation perceptive, et enfin les communautés démocratiques vivant de l'élevage dans les cantons alpins. Il y a là bien sûr une idéalisation et une analyse lacunaire de certaines réalités, notamment politiques et économiques, mais cela est secondaire. Ce qui importe est la cohérence construite par les descriptions, qui va prendre une

¹⁹ On sait que l'expression proposée par Durkheim, est devenu un concept théorique chez Marcel Mauss.

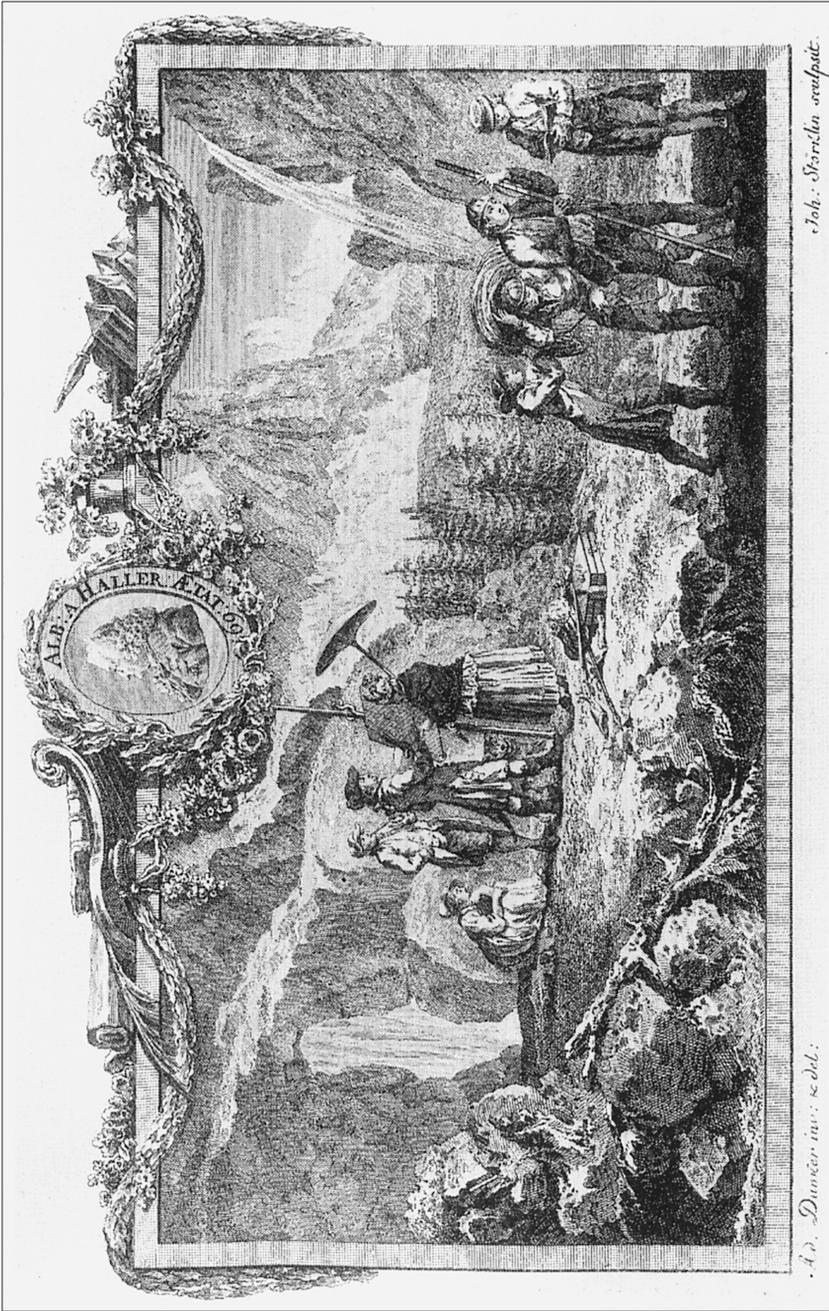
valeur de référence imaginaire dans la culture européenne (et dans la conscience identitaire helvétique) et qui va donner un nouveau sens au substrat mythologique de la vie pastorale et de l'âge d'or. D'où le succès phénoménal des Alpes suisses comme destination de voyage et de séjour à partir de ce moment, parce que le dosage des trois dimensions y est apparu comme idéal. De plus, cette référence a été diffusée dans l'Europe entière au moyen des techniques nouvelles du tourisme apparaissant et des guides imprimés. Le paysage des Alpes suisses a servi en somme d'étalon aux autres parties de la chaîne des Alpes, dans lesquelles les « ingrédients » n'étaient pas présents complètement, où la médiance n'était pas qualifiable de la même manière.

Comme la recherche historique récente l'a montré, les Suisses se sont arc-boutés sur « leur » paysage alpestre au point d'en faire le critère principal de leur identité dès la fin du XVIII^e siècle et particulièrement au cours du processus d'unification nationale du XIX^e siècle et du début du XX^e²⁰. Mon livre rencontre ces études sur certains points, car mon objectif n'est pas la Suisse, mais un moment de l'histoire de la culture européenne. Mais cet objectif est inséparable d'une réflexion sur l'identité nationale, dès lors que le paysage est revêtu d'un aspect patrimonial important et qu'il est considéré comme un « lieu de mémoire ». Je relie ces deux points de vue en proposant pour les deux derniers chapitres une analyse critique de deux écrivains qui, au cours du siècle passé, ont abondamment parlé de l'identité suisse en rapport avec la symbolique du paysage. Il s'agit de Gonzague de Reynold et de Max Frisch, que j'oppose comme deux pôles d'une attitude intellectuelle qui asservit les potentialités symboliques d'un fait culturel à des fins idéologiques. A ces fins, l'un et l'autre ont beaucoup sacrifié, soit en accordant une valeur hypertrophiée aux symboles nationaux, soit en sous-estimant leur prégnance. Le parti, à la fois plus modeste et plus rigoureux, de reconstituer un moment de la genèse du paysage alpestre dans la culture européenne, devrait éclairer en retour

²⁰ Voir les travaux de François Walter pour le XVIII^e siècle, de Guy P. Marchal et de Hans-Ulrich Jost, pour d'autres époques.

l'usage idéologique qui en a été fait, et permettre de mieux juger de notre situation actuelle.

Ce ne sont pas simplement les Alpes que les voyageurs du XVIII^e siècle ont découvertes (ils les ont encore moins « inventées », selon une expression dont on abuse), mais une médiance singulière, une imbrication indissociable de nature, de culture, et de subjectivité. Or cette découverte ne prend effet qu'une fois exprimée dans des textes et des images : ici la représentation fait partie de la découverte et demande à être comprise à la fois pour elle-même et dans son rapport à ce qu'elle représente. L'enquête historique et la géographie culturelle ne suffisent pas à décrire et à analyser un tel phénomène. Il y faut la collaboration d'une herméneutique de la culture, qui permette de structurer des faits culturels et de dégager leur sens. Les chapitres de ce livre seront donc construits autour d'*objets* singuliers de dimensions diverses : un recueil de gravures, un livre de voyage, une cérémonie politique, une disposition du savoir, une description économique, une pratique scientifique, un problème esthétique, un thème littéraire... Ces objets, nécessairement particuliers et partiels, ne sont pourtant pas isolés. Leur sens une fois reconstruit et devenu parlant *pour nous*, les relie à tout un réseau d'autres objets. Je m'efforcerai de faire apparaître ces relations par une méthode non systématique de rappels et d'échos, pour mettre en évidence une dynamique de la signification et des modalités de réception.



Job. Stöcklin sculpit.

A. D. Duncker inv. sc. del.