

**Paysage** {Claude REICHLER} La dimension spatiale de l'activité humaine, de même que les sciences qui lui ont été consacrées au seuil de la modernité – la géographie et la géométrie – sont consubstantielles à l'utopie; on sait qu'elles sont l'objet de toutes sortes de manipulations dans les récits utopiques (Marin, 1973). Le mot lui-même choisi par Thomas More s'y réfère dans une tension qui tout à la fois les affirme et les détourne. Mais cette association nécessaire inclut-elle toutes les dimensions de la spatialité, et notamment celles qui se déploient au-delà des propriétés simples de l'espace, c'est-à-dire au-delà des différenciations internes et de la localisation relative de l'étendue? La spatialité et la géographicit   comportent aussi des qualités indexées sur leurs perceptions concrètes et sur leurs représentations, qu'on peut rassembler dans la notion de paysage. Y a-t-il des paysages dans les utopies, voire un *paysage utopique*? Si la réponse est positive, il faudra demander ce que le paysage apporte à l'utopie, quelle lumière il projette sur elle.

Je procéderai à une enquête dans un échantillon représentatif de récits utopiques, cherchant à repérer les occurrences du paysage, puis à interpréter leurs rôles dans l'histoire racontée. Par son objet même, une telle enquête trouve ses sources dans les utopies appartenant à la fois au romanesque et à la littérature viatique et se déploie en suivant l'histoire de ce genre littéraire composite, dont Jean-Michel Racault a montré l'unité relative (Racault, 1991, introduction, chapitres V et IX). Quant au paysage, si le sens commun suffit à voir la place qu'il occupe dans les utopies classiques, il faudra développer une notion plus complexe pour rendre compte du rôle toujours plus important qu'il joue au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, des changements se produisent à partir du *Cleveland* de Prévost (1731-1739), puis avec les chapitres de *La Nouvelle Héloïse* (1761) qui parlent du domaine de Clarens, à ce moment où la tradition utopique et celle de l'idylle ou de la pastorale se fécondent mutuellement. Apparaît alors ce qu'on peut nommer une « utopie alpestre », en même temps que se manifeste un imaginaire paysager de « l'île heureuse », thème utopique s'il en est, qui se rattache aux robinsonnades et participe à une idéalisation de la colonisation.

### Thomas More : le paysage absenté

La deuxième édition de *l'Utopie*, parue à Bâle en 1518, comporte en frontispice une carte-paysage – dessinée par Hans Holbein – caractéristique des descriptions que la géographie naissante nommait *chorographiques*, à savoir dédiées à la connaissance d'une contrée, d'un pays (voir planche p. 689). Je ne commenterai pas cette image si ce n'est pour indiquer qu'elle laisse pressentir une présence du paysage dans le récit du séjour dans l'île d'Utopie que fera Raphaël Hythlodée, marin et philosophe, à Thomas More et à son compagnon Pierre Gilles. On y voit en effet, sur le territoire d'une île aux côtes escarpées, des montagnes et des plaines, des forêts et des rivières. L'espace de l'île, caractérisé par sa configuration circulaire qui en fait le symbole d'un *monde complet*, est occupé par des châteaux et des églises et comporte en son centre une ville : s'y donnent à voir plusieurs paysages-types, indiqués de manière emblématique. Une autre gravure de Holbein relève du paysage de façon plus picturale, au sens de la Renaissance : la planche qu'on trouve au début du livre I, où l'on voit More, Gilles et Hythlodée, tous trois assis

dans le beau jardin de l'hôtel particulier qu'occupe More à Anvers, au moment de son ambassade en Flandres, en 1515 (voir planche p. 688). Au-delà du jardin, le peintre nous montre un paysage de collines où l'on découvre des châteaux, des clochers, des cultures, des bocages, avec, sur la gauche, les magnifiques bâtiments d'une ville renaissante. L'image renvoie bien plus à une campagne toscane qu'aux Flandres; on comprend qu'il s'agit d'un paysage de peinture qui relève d'une iconographie représentée dans les tableaux des peintres italiens et flamands, où le paysage avait pris un essor considérable depuis un demi-siècle.

L'attente induite par les images est confirmée par le texte à la fin du livre I, lorsque More, impatient d'entendre le récit du séjour en Utopie, s'exclame :

Mon cher Raphaël, je vous en prie [...], veuillez donc nous faire la description de cette île. De grâce, ne soyez pas trop concis, mais expliquez-nous successivement ce qui concerne la campagne, les cours d'eau, les villes, les habitants, les coutumes, les institutions, les lois [...]. (More, 1978, p. 446)

*Agros, fluvios, urbes*: des sept rubriques dont More évoque le contenu, trois peuvent évoquer des paysages. Placées en début de liste, elles semblent corroborer les promesses de l'illustration. De plus, il faut rapprocher la demande de More de l'un des principaux éléments dystopiques qui font de l'Angleterre de 1515 l'île du malheur, selon la terrible critique émise par Raphaël Hythlodée: la généralisation des *enclosures*. Par la volonté des grands propriétaires désireux de valoriser leur capital rural et d'augmenter leurs gains, les terres agricoles vouées aux cultures vivrières, de même que les vaines pâtures laissées à l'usage commun des pauvres, avaient été transformées en pâturages pour de grands troupeaux de bœufs ou d'ovins, et entourées de clôtures. Le paysage rural en fut complètement transformé et devint le théâtre d'un drame social et économique, puisque les petits cultivateurs perdirent leur travail et furent chassés de leurs villages. Hythlodée décrit ce drame dans toute sa violence.

Le récit du séjour dans l'île d'Utopie, au livre II, tient-il la promesse des images et vient-il remplir le vide tragique laissé par la transformation du paysage agraire de l'Angleterre? On ne peut guère

prétendre qu'il le fasse, car la campagne n'y est présente que par des indications fonctionnelles, des règlements sur le partage des terres, sur l'organisation sociale et la répartition des tâches. Quant à la description de la situation de l'île, au début du livre II, elle est faite sur le mode d'une topographie et non d'un paysage : elle relève de dispositifs géographiques où les circulations commerciales et la sécurité militaire apparaissent primordiales ; jamais le site n'est vu par un observateur en situation de le construire comme un paysage. Dans la description de la ville d'Amaurote, capitale d'Utopie, le paysage urbain lui-même n'est qu'esquissé : remparts, fossés, rues propices à la circulation, édifices et façades sont indiqués en un court paragraphe. Seuls semblent dignes d'un arrêt les magnifiques jardins clos dont chaque maison est dotée : « Ces jardins sont d'une telle beauté et sont l'objet de soins si attentifs que je n'ai jamais rien vu de plus luxuriant ni de meilleur goût » (More, 1978, p. 461).

Mais le jardin n'est pas le paysage, même s'il peut apparaître parfois comme son image en réduction (Saint Girons, 2001). La description qu'en fait ici Thomas More concourt à absenter la dimension proprement paysagère et à réserver le bonheur procuré par les choses de la nature à l'espace intérieur et familial. Ce mouvement se fait d'abord au bénéfice de l'harmonie sociale ; mais le jardin clos figure aussi un retour à l'intimité, à une sorte de clôture existentielle, que le texte propose à son lecteur d'adopter. Comme le dit André Prévost en parlant de « la disparition du paysage » dans le livre II, celle-ci permet « une transformation d'ordre moral, une conversion de cœur ». Prévost nomme cette conversion à laquelle est appelé le lecteur une *metanoïa*, un dépassement des représentations extérieures vers une transcendance de l'idée : un abandon du paysage terrestre au profit d'un embarquement vers *l'Ailleurs* (More, 1978, pp. 157-158). En lecteur de Platon, More ne veut pas faire de sa Cité idéale une réalisation terrestre, mais l'inspiration nécessaire à un dépassement spirituel.



Thomas More, *Idée d'une république heureuse, ou, L'utopie de Thomas Morus*, Amsterdam, François L'Honoré, 1730.

Thomas More, *Idée d'une république heureuse, ou, L'utopie de Thomas Morus*, Amsterdam, François L'Honoré, 1730.



### Fonctions du paysage dans l'utopie classique

La traduction du livre de Thomas More (ou plus exactement son adaptation en langue française), publiée par Nicolas Gueudeville au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, confère à la description géographique un caractère strictement utilitariste et souligne la soumission de la nature au projet de Cité idéale, qui apparaît réalisable à condition que les hommes se laissent gouverner par la Raison, ainsi que le proclame la page de titre (More, 1715). Pourtant cette édition, parue chez le grand éditeur de voyages illustrés qu'était Pieter van der Aa, à Leyde, comporte des planches qui font la part belle au paysage, que ce soit celui de la mer ou celui de la campagne. Celles qui montrent l'entrée des vaisseaux dans l'île appartiennent au genre des marines ou des ports; quant aux campagnes, elles sont données à voir pleinement comme des paysages, avec un point d'observation, une scène de premier plan et des lointains. La présence de ces illustrations apparente le genre utopique au récit de voyage et constitue un trait qui marque l'émergence d'une vision paysagère de l'utopie. L'image anticipe ici une évolution qui ne sera pleinement assumée que plus tard.

Précédant l'édition de Gueudeville, les utopies classiques confirment en effet, sinon l'absence du paysage, du moins son statut secondaire, même si leurs auteurs, ne possédant pas le talent de Thomas More ni la force de sa réflexion, ne se montrent guère capables de produire chez le lecteur la conversion qui transforme la représentation utopique en désir d'idéal. Ils mettent tout le poids sur une vision utilitaire de la campagne et des cultures, *l'Ailleurs* devenant la figure d'une réalisation possible. L'étrange récit de Gabriel de Foigny en constitue un exemple évident. Dans *La Terre australe connue*, la géométrie, science qu'à la suite de Descartes l'auteur place au-dessus de toutes les autres, réduit la géographie à un rôle ancillaire. Les vergers mêmes sont géométriques, qui « se partagent en douze belles allées, dont chacune fait le tour du département [terrain attribué en *parts* égales], avec une place carrée au milieu, de six pas de diamètre » (Foigny, 1990, p. 75). Le paysage se doit de témoigner lui aussi de l'hyper-rationalité qui caractérise les Australiens: « Ce qui passe toute admiration, c'est que toute la terre australe est sans montagne: et j'ai appris de très bonne part que les Australiens les avaient toutes aplanies. » Et plus loin: « Il est aisé de juger que ce grand pays est plat, sans forêts, sans marais, sans désert, et également habité partout » (pp. 70 et 77).

L'arasement des montagnes et la géométrisation radicale des espaces d'usage confirment que le paysage n'est pas simplement absenté, comme on l'a vu dans le récit de Hythlodée, mais que, considéré comme nuisible au projet utopique, il a été supprimé, en pleine cohérence avec le rationalisme radical assumé par Foigny.

La mise à l'écart du paysage n'est pas aussi décidée dans *l'Histoire des Sévarambes*, de Denis Vairasse d'Allais, qui parut d'abord en anglais, puis dans une édition française fort augmentée en 1677-1679. Vairasse d'Allais comme Foigny construit sa narration à la croisée des deux genres littéraires en vogue à cette époque, le récit de voyage et le « grand roman » – bien que les grands romans baroques à multiples aventures aient perdu de leur attrait dans les années 1670, du moins pour le public lettré. Son héros et principal narrateur, nommé Siden, faisant route pour les Indes orientales, échoue, après de violentes tempêtes, sur une île des mers australes jusqu'alors inconnue, avec l'équipage et les passagers du navire. Les premières expéditions ne laissent pas de donner lieu à quelques descriptions des sites visités. On reste cependant en deçà du paysage, ou alors dans une acception purement géographique : seul est représenté l'environnement naturel, physique (des récifs, des montagnes, une plaine) et biotique (un golfe poissonneux, des landes, un vallon fertile).

L'environnement sauvage sera remplacé par un paysage anthropique dès lors que les naufragés seront entrés en contact avec les Sévarambes, habitants de l'île. Le récit de Vairasse d'Allais écarte le paysage des campagnes – qui ne semblent que l'extension de l'urbanisme – et va rapidement à une ville nommée Sporounde. Créée par des travaux considérables, dont le creusement d'un canal pour relier deux rivières et former une île sur un vaste territoire, entourée de hautes murailles, la ville est parfaitement régulière avec ses bâtiments carrés et ses rues rectilignes ; elle abrite soixante-seize îlots d'habitation où se répartit une population distribuée géométriquement. Mais Sporounde ou d'autres villes construites sur un dispositif semblable ne sont que l'antichambre de la grande cité de Sévarinde, où se concentrent les principaux épisodes du récit. L'annonce qu'en fait le mentor de Siden est, cette fois-ci, clairement paysagère :

Vous ne faites que commencer d'entrer dans le beau pays ; sur le bord du fleuve, vous verrez de belles campagnes pleines de villes et de

bâtiments, au lieu des montagnes et des rochers que vous avez vus depuis Sévaragouïndo, et quand vous aurez connu les merveilles de Sévarinde, vous verrez que je vous ai mené dans un paradis terrestre. (Vairasse d'Allais, 1994, p. 87)

On remarque qu'une référence culturelle, constituée par le jugement esthétique et la mention du « paradis terrestre », s'ajoute à la dimension naturelle du paysage. Elle sera confirmée par le narrateur lors de l'arrivée dans la ville : Sévarinde est « la plus belle ville du monde », environnée d'un « terroir fertile » et caractérisée par « l'ordre et la magnificence de ses bâtiments » (p. 100). Mais c'est à peu près tout ce qu'on peut attribuer au paysage dans la description de la grande cité, faite dans ce style emphatique qui multiplie les superlatifs, les « excellents », les « merveilleux ». La ville est marquée par les dispositifs spatiaux caractéristiques de l'utopie : l'île, figure du monde complet, les murailles protectrices, l'urbanisme géométrique, la répartition égalitaire des habitants dans les blocs de logements selon une numération qui tient lieu de rationalité. Vairasse d'Allais est attentif aux détails urbanistiques et géographiques, pour lesquels il fait preuve d'une belle imagination. Il étend au loin le territoire placé sous le contrôle de la Cité, qui se prolonge par des cultures, des vergers, des canaux, des bourgs campagnards, toute une géographie où règnent l'utilitaire, le bien-être, la beauté – une beauté conventionnelle qui s'épuise dans son affirmation sans être jamais l'objet d'une perception vécue. Les brefs passages décrivant l'environnement naturel et agricole de la ville représentent un paysage géométrique et utilitaire ; ils mettent en rapport une maîtrise parfaite de la nature et la référence à l'Éden sur terre, devenue un lieu commun. Le paysage acquiert ici la mince place que lui concède le rationalisme de l'imaginaire utopien classique. Il n'apporte au mobilier utopique aucun ajout de poids, ni n'introduit dans les contenus d'inflexion significative.

Il n'en va pas de même du jardin, objet d'une présence profuse et enthousiaste. Le chapitre sur la Cour du vice-roi du Soleil est consacré en bonne partie à la description passionnée du jardin immense et somptueux dans lequel celui-ci vient se récréer avec une compagnie choisie. Nous ne sommes plus dans la république égalitaire de More, accordant à chaque famille son jardin clos, mais dans une monarchie qui se mire dans un espace hiérarchisé, construit sur

le modèle des jardins renaissants, et sans doute inspiré de Versailles. Le jardin apparaît comme l'antonyme du paysage plutôt que comme sa perfection réalisée en dimension réduite. Déployant une extrême beauté, il proclame son caractère inventif et ostentatoire, qui excède de toute part le rôle accordé au paysage.

De plus, ce dernier est menacé par la sauvagerie dont il reste proche, alors que le jardin, sis à l'intérieur des remparts et appartenant à la ville, en est totalement préservé. Conquis sur des marécages ou des terres infertiles, le pays des Sévarambes est bordé de forêts, de vallées aux taillis impénétrables, de montagnes et de gouffres. La présence du monde sauvage encadre d'ailleurs les parties proprement utopiques du récit. À leur arrivée dans l'île, les naufragés avaient rencontré des paysages dépourvus de toute empreinte humaine et donc de toute signification. Dans une structure symétrique et opposée, la dernière partie du livre raconte l'histoire d'un imposteur qui sévissait dans l'île avant l'arrivée du législateur Sévarias. À la tête d'une confrérie de prêtres idolâtres et dépravés, il fomentait des stratagèmes pour falsifier la nature : retranchés dans la forêt, établissant des barrières, creusant des grottes, colorant l'eau des sources, les prêtres produisaient des paysages illusionnistes. Cette « préhistoire » de l'île met le lecteur face à une sauvagerie morale autant que naturelle. Vairasse d'Allais en dénonce l'imposture et montre que le paysage peut être pris en otage. Cette duplicité apparaît comme un corrélat de la méfiance dont l'utopie classique entoure la nature : autant la nature humaine livrée à ses désirs que la nature « naturelle » dont les forces, détournées, peuvent apporter le trouble dans la cité de la Raison.

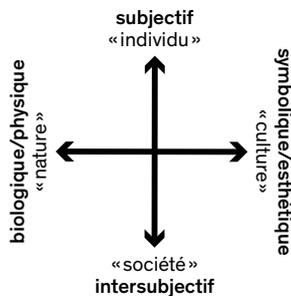
On voit que, si les utopies de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle accordent une fonction au paysage, celle-ci est soit secondaire, tributaire de l'utile, soit incertaine et pleine de trouble, refoulée parmi les matériaux d'une violence naturelle mal contrôlable. En ce sens, ces utopies sont fidèles au modèle apporté par Thomas More, sans pourtant orienter la disparition du paysage vers une conversion à l'idéal, vers une *metanoïa*. La raison s'est faite cartésienne plus que platonicienne, géométrique plus qu'idéaliste.



Salomon Gessner, *Chloé*, 1<sup>er</sup> cahier de la série  
«Tableaux en gouache... de Salomon Gessner,  
gravés à l'eau-forte par W. Kolbe», 1805.

### Scènes de chasse en Mezzoranie

Le statut du paysage change avec l'épisode utopique qu'on désigne comme «la colonie rochellose», inséré par l'abbé Prévost dans son *Cleveland*: il y est abordé comme la principale merveille naturelle et sociale par quoi est signifiée l'utopie. Rappelons que le narrateur de cet épisode (le frère de Cleveland, nommé Bridge), alors qu'il est prisonnier sur un navire qui se trouve dans les parages de Sainte-Hélène, est emmené de manière mystérieuse, avec cinq autres jeunes hommes, par une certaine M<sup>me</sup> Eliot, sur un rivage sauvage et désolé. Un passage secret, dissimulé dans les rochers de la côte, conduit le groupe jusqu'à une plaine enserrée de tous côtés par des falaises abruptes. «Le spectacle que j'aperçus me frappa tout d'un coup d'admiration», dit Bridge en contemplant pour la première fois cette plaine depuis une éminence (Prévost, 2003, p. 185). Le texte donne alors une description de paysage dans une forme quasi canonique, comme cette étendue de pays qu'on peut voir «d'un seul regard», selon la définition des dictionnaires; organisé en plans successifs qui se déroulent sous les yeux de l'observateur, le paysage comporte des objets (vergers, champs, maisons) fabriqués ou disposés par les hommes. On peut montrer qu'il comporte, dans cette description, les quatre pôles constitutifs mis en évidence par les recherches récentes selon le schéma suivant (Backhaus *et al.*, 2008):



Aux trois points que nous pouvons à nouveau repérer – le monde physique et biotique; les marques anthropiques (à savoir l'espace socialisé); les références culturelles («jardin enchanté», «nouveau monde», «Terre promise») – s'ajoute maintenant, pour la première fois dans notre corpus de récits utopiques, l'émotion ressentie par un sujet qui s'ouvre au monde, constituant d'un même tenant une scène

perceptive et une subjectivité : « Je ne pouvais rassasier l'avidité de mes regards », dit précisément Bridge (Prévost, 2003, pp. 185-188).

M<sup>me</sup> Eliot lui raconte alors l'histoire de la colonie, fondée par des protestants qui avaient quitté La Rochelle en 1628, après le siège mené par le cardinal de Richelieu, et qui avaient fait naufrage en vue de Sainte-Hélène. Découvrant presque miraculeusement le passage dissimulé qui donnait accès à cette plaine fertile fermée de toute part, ils s'y étaient installés et l'avaient admirablement aménagée. Mais ce paysage paradisiaque, ajoute M<sup>me</sup> Eliot, comporte une malédiction : « Cette campagne [...] a dans l'air, ou dans le fond du terroir, quelque chose de vicieux... » (Prévost, 2003, p. 189). Elle explique alors que les femmes n'accouchant que de filles, la colonie est menacée de disparaître. Les jeunes femmes étant amères et insatisfaites, les anciens envoient des expéditions à la recherche d'hommes jeunes et honnêtes : c'est ainsi que Bridge et ses compagnons sont arrivés. Le récit va se poursuivre dans une suite d'aventures commandées par le désir et l'amour, jusqu'à la tragédie et au désastre. C'est la possibilité même de l'utopie qui est mise en échec (Trousson, 1977).

Pour la première fois dans les récits utopiques depuis More, le paysage, développé au sens plein de la notion, est installé au cœur de l'histoire racontée. Construisant son utopie en dehors d'une cité idéale, écartant les urbanismes géométriques, Prévost imagine lui aussi un monde complet. Mais en même temps, le paysage qui manifeste ce monde porte en son sein une perversion que les chefs protestants, rigoristes et obstinés, ne sauront pas contourner. Avec la colonie rochellose se précise une ligne esquissée de manière incertaine chez les Sévarambes : cette ligne divise en profondeur le paysage utopique, le donnant d'un côté comme une figure du paradis sur terre, et de l'autre le montrant porteur d'un maléfice – qu'il soit dissimulation ou vice d'origine. La rupture avec l'idéalisme néo-platonicien du beau et du bon est consommée.

Cette division est perceptible aussi dans l'une des plus intéressantes utopies du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Les Mémoires de Gaudence de Lucques*. L'histoire éditoriale fort compliquée de ce texte composite parcourt presque tout le siècle. Elle répercute à son niveau les artifices de l'énonciation romanesque, ainsi que la complexité des structures spatiales et des référents géographiques dont joue le roman. Entre la première édition anglaise prétendument traduite de

l'italien (Londres, 1737), l'édition française fortement augmentée et contenant des notes attribuées à un savant vénitien (Amsterdam et Leipzig, 1754), les nombreuses rééditions anglaises dont les contenus varient, et finalement la publication à Paris, en 1787, par Thomas Garnier, qui supprime les notes, le texte parcourt l'Europe lettrée en changeant de langues et de formes. Les récits de voyage, de même que les romans orientalistes, ont servi de modèles littéraires aux multiples aventures et déplacements racontés par Gaudence devant le tribunal de l'Inquisition de Bologne...

Inscrit dans la riche structuration géographique du roman, le paysage répond aux quatre pôles et remplit des fonctions essentielles, notamment celle d'assurer une continuité entre les moments « réalistes » et le long épisode utopique qui constitue le cœur du récit ; il apporte à cet épisode un puissant effet de vraisemblance. Rappelons que le jeune Gaudence, parti en mer et fait prisonnier par les Turcs, a été emmené au Caire et vendu comme esclave. Le maître qui l'a acheté – qu'il nommera toujours « le Pophar » – le libère et l'emmène avec le groupe de jeunes gens qui l'accompagne. À la suite d'un épisode amoureux plein de périls, ils s'éloignent du Caire en remontant le Nil, traversent la Haute-Égypte et s'engagent dans le désert, sans que Gaudence ne sache où mène ce voyage. Le jeune homme se montre un observateur d'abord intrigué, puis de plus en plus attentif à l'espace parcouru, aux lieux traversés, aux liens intimes que ses compagnons entretiennent avec les sources, le vent, les arbres, les dunes (Racault, 1991, p. 375). Ils lui confient être des Mezzoraniens, fils du Soleil, sans qu'il puisse comprendre le sens de ces mots. Le Pophar et ses compagnons vont peu à peu l'initier au monde des éléments qu'ils vénèrent, et aux paysages que ces éléments – le feu, l'eau, l'air et la terre – composent en se mêlant et se séparant.

La traversée du désert et l'arrivée dans une oasis où ils font étape sont des moments paysagers d'une sensibilité remarquable. L'oasis est montrée comme « un lieu charmant au-delà de l'imagination », rempli de chants d'oiseau, d'odeurs et de couleurs. Le jeune homme qui contemple ce paysage depuis un point dominant, lors d'une promenade solitaire dans la fraîcheur de l'aube, voit tout à coup un lion s'avancer vers le ruisseau où il venait lui-même de boire, s'y abreuver et jouer en se roulant dans l'herbe (Berington, 1787, deuxième partie, pp. 72-74). Ses compagnons lui font connaître, caché dans un lieu

isolé abritant une pyramide et une statue, un autel où ils accomplissent une cérémonie religieuse. Le Pophar lui explique qu'ils vénèrent leurs ancêtres, un peuple de l'Égypte ancienne, qui se sont exilés et sont passés par cette oasis avant de découvrir le pays qui sera leur refuge, pays où le groupe se rend maintenant et où Gaudence est invité à séjourner. Le voyage apparaît comme une initiation à l'histoire des Mezzoraniens et au paysage lui-même, une entrée dans la terre bénie dont Gaudence apprend peu à peu la valeur mémorielle. Sous l'Égypte pré-pharaonique, on peut lire en palimpseste l'histoire des Hébreux et la découverte du Pays de Chanaan. Le retour dans le passé ménage aussi une transition narrative entre le monde « réel » (romanesque) que le lecteur a fréquenté jusqu'ici, et le monde de l'utopie dans lequel il va pénétrer : le récit superpose en effet le voyage du petit groupe dans le présent à l'exode du peuple fondateur. Le lecteur découvre ainsi comme *au carré* la traversée du désert et l'arrivée en Mezzoranie. De plus, la surprise de Gaudence acquiert une signification redoublée grâce à la conjonction des deux dimensions du paysage : celle, collective, de l'histoire des Mezzoraniens, et celle, subjective, de la découverte émerveillée qu'en fait le jeune homme.

À l'arrivée du groupe en Mezzoranie – moment solennisé par un rituel social et spatial – le texte donne une description qui apparaît comme un véritable tableau appliquant les conventions de la description de paysage, comme l'avait déjà fait Prévost dans le passage cité ci-dessus. Il vaut la peine de donner à lire ce morceau d'anthologie :

La vue s'égarait dans des bocages qui, par leur immensité, se perdaient dans le plus bel horizon du monde; soit qu'on la tournât sur les collines, soit qu'on la portât sur les vallées, tout le pays paraissait une forêt continue, coupée cependant par intervalles, d'espaces régulièrement carrés; les couleurs des feuillages, des fleurs et des fruits se confondaient avec les rayons que des globes d'or envoyaient à travers les branches des arbres et formaient un tapis vert brodé en or, qui paraissait suspendu en l'air, et semblait peindre d'après nature ces lieux enchantés. (Berington, 1787, p. 133)

Les Mezzoraniens disposent sur les temples et sur les toits des bâtiments élevés des globes qui reflètent les rayons du soleil comme des diamants à facettes, ajoutant à la lumière naturelle venue du ciel des

éclats latéraux. En traversant l'air, ces feux font briller l'humidité des feuillages et chatoyer les coloris nuancés de la canopée. La fertilité des sols, les pluies abondantes, la chaleur, tout concourt à faire de la Mezzoranie un véritable « paradis terrestre » dans un paysage tropical magnifié (Berington, 1787, p. 160).

L'intérêt pour la géographie est marqué tout au long du texte, et l'espace mezzoranien montré sous tous ses aspects. La grande ville de Phor est décrite dans les structures géométriques de ses avenues, de ses places, de ses maisons toutes pareilles, de ses jardins magnifiques ; elle est elle-même comme un immense jardin. Les cultures, les forêts, l'hydrographie et les reliefs des chaînes de montagnes sont indiqués et décrits de manière répétée par le narrateur, qui accompagne le Pophar dans les voyages politico-religieux que celui-ci accomplit à travers le pays.

Durant ces déplacements, Gaudence observe aussi les habitants. La profusion qui règne partout leur offre fréquemment l'occasion de pêcher et de chasser. Le gibier abonde à tel point qu'on organise des chasses collectives saisonnières. Si les Mezzoraniens ménagent le petit gibier, ils détruisent impitoyablement les bêtes féroces, lions et ours ainsi qu'une espèce de sangliers violents et hargneux qui pullulent dans les forêts et les montagnes. Une scène de chasse presque monstrueuse est décrite à la fin de la troisième partie. On cerne les bêtes dans une forêt en les encerclant à l'aide d'immenses filets, avant de les effrayer par des cris, des musiques aux sonorités stridentes, les aboiements des chiens et le bruit des armes ; on resserre alors les filets, obligeant les animaux terrifiés, « un nombre prodigieux de lions, d'élans, de sangliers, de cerfs, de renards, etc. » (Berington, 1787, p. 271), à se jeter les uns sur les autres, à se mordre et à s'entre-déchirer, avant de les massacrer à la baïonnette et au fusil. La chasse au crocodile, racontée quelques pages plus loin, ne le cède en rien à cette scène pour la férocité.

Ces scènes forestières sont les derniers paysages du « paradis terrestre » que constitue l'utopie mezzoranienne. On se rappelle alors le lion apparu dans l'oasis saharienne, qui aurait pu dévorer Gaudence au moment où il jouissait pour la première fois du paysage merveilleux. Ce lion est un présage des bêtes féroces dont les Mezzoraniens font de si épouvantables carnages dans leurs chasses. Dans la logique propre au développement de l'utopie au XVIII<sup>e</sup> siècle, le paysage

devenu central, installé désormais comme le compagnon de l'astre rayonnant, est bordé d'un envers menaçant, d'une brutalité qui nie l'humanité et la raison. Il apparaît impossible d'en dissimuler totalement la sauvagerie.

### **Le paysage de Clarens et le renouvellement de l'utopie**

Les trois lettres de *La Nouvelle Héloïse* qui décrivent le domaine de Clarens, le jardin de l'Élysée et la Fête des vendanges, soit les lettres X et XI de la quatrième partie et la lettre VII de la cinquième partie, ont suscité de nombreux commentaires que je renonce à citer faute de place. Je n'entreprendrai pas une nouvelle fois l'analyse de ces longues descriptions adressées par Saint-Preux à son ami milord Edouard, mais soulignerai quelques éléments qui appartiennent à mon sujet et me permettront de dessiner la direction prise par l'utopie chez Rousseau. Car, à mon sens, l'économie agricole mise en œuvre par M. de Wolmar, de même que les principes favorisant l'union de la collectivité autour de la maison et du domaine, apparente cette partie du roman à l'utopie. Le domaine de Clarens fonctionne comme un monde complet, obéissant à ses propres règles et vivant pratiquement de sa propre production. Rousseau ajoute à ces éléments une dimension morale, car selon lui l'harmonie sociale ne peut être imposée par la loi seule; elle est atteinte seulement lorsqu'elle est soutenue par des qualités morales; les règles édictées par « le sage Wolmar » visent autant l'une que les autres. La Fête des vendanges constitue la célébration collective de cette unité heureuse acquise par la petite société. Quant au jardin de l'Élysée, marqué par les discussions d'époque sur les jardins, il est aussi un *surgeon des jardins d'utopie*, avec son caractère insulaire et ses « jeux d'espaces », lié au thème insistant du paradis sur terre: « Ô Tinian! ô Juan-Fernandez! », s'exclame Saint-Preux en rapprochant le jardin des deux îles des mers du Sud qu'il a visitées lors du périple autour du monde accompli sur le vaisseau de l'amiral Anson (Rousseau, 1964, p. 471). Mais, rompant avec les formes de rationalité à l'œuvre dans la tradition utopique, le jardin de Julie et le domaine de Clarens écartent la géométrie au profit du naturel.

La géométrie une fois déchu de ses prétentions, la géographie peut reprendre toute sa place. Rousseau pratique une géographie

sensible, attentive aux effets des espaces sur l'homme qui les habite ou les contemple, plus paysagère que physique ou politique, quoiqu'il sache être attentif à ces aspects-là aussi. À travers le regard de ses personnages, il donne à ressentir les paysages du lac Léman et des montagnes : ainsi dans la première partie, lors du séjour à Meillerie ; ou dans la dernière lettre de la quatrième partie, lors de la promenade en bateau que font les anciens amants :

En l'écartant de nos côtes, j'aimais à lui faire admirer les riches et charmantes rives du pays de Vaud, où la quantité des villes, l'innombrable foule du peuple, les coteaux verdoyants et parés de toutes parts, forment un tableau ravissant [...]. (Rousseau, 1964, p. 515)

Au livre IX des *Confessions*, racontant la genèse de son roman, il évoque ces paysages et leur adéquation à son imagination :

Le contraste des positions, la richesse et la variété des sites, la magnificence, la majesté de l'ensemble qui ravit les sens, émeut le cœur, élève l'âme, achevèrent de me déterminer, et j'établis à Vevey mes jeunes pupilles. (Rousseau, 1959, p. 431)

Et au livre IV, à propos des personnages du roman :

Je dirais volontiers à ceux qui ont du goût et qui sont sensibles : allez à Vevey, visitez le pays, examinez les sites, promenez-vous sur le lac, et dites si la nature n'a pas fait ce beau pays pour une Julie, pour une Claire et pour un St. Preux ; mais ne les y cherchez pas. (Rousseau, 1959, pp. 152-153)

La pleine association des quatre pôles dans ces paysages est profondément perçue par le lecteur. Si, dans *Les Confessions*, domine le pôle subjectif dans le rapport à la nature, dans *La Nouvelle Héloïse* (première des trois citations), c'est l'étroite imbrication des deux pôles, social et subjectif, qui assure la mise en commun des sensations. Rousseau souligne aussi le rapport intime noué entre paysage et personnages à travers la fiction qu'il inscrit dans le site (troisième citation) : la fiction et les émotions qu'elle transmet expriment les qualités paysagères mieux que toute autre considération objective.

Lorsqu'on rapporte ces éléments aux sociabilités régnant à Clarens, on comprend combien le paysage, au-delà du romanesque et de la *sensibilité*, fait rayonner le désir utopique et oriente la compréhension du lecteur.

Mais qu'en est-il du pôle culturel du paysage? On se souvient que les récits utopiques classiques l'avaient investi, de manière conventionnelle, à travers le stéréotype du paradis sur terre. Comment sa présence se manifeste-t-elle dans le renouvellement du paysage utopique? Dans son roman, Rousseau tire un parti remarquable d'une configuration naissante dans la géographie imaginaire de l'Europe. Avant même les années où il commença à penser à ses personnages, avant qu'il n'entreprenne les premières versions des *Confessions*, les Suisses étaient sensibles à la beauté des lacs et de leurs paysages, comme en témoignent, parmi les livres de voyage, *Les Délices de la Suisse* d'Abraham Ruchat, ouvrage illustré, publié en 1714 à Leyde, chez Pieter van der Aa (l'éditeur qui publiera la traduction de Gueudeville un an plus tard). Le livre de Ruchat fut ensuite intégré dans une édition très répandue, parue à Amsterdam en 1730, *L'État et les délices de la Suisse*, l'année même où Jean-Jacques fit le voyage à pied d'Annecy à Vevey dont il se souvient dans le livre IV des *Confessions*. Dans ces années-là, les voyageurs anglais qui se rendaient en Italie durant leur Grand Tour se mirent à visiter les rives du Léman, comme en témoigne la présence de milord Edouard dans le roman (Reichler et Ruffieux, 1998, deuxième partie).

Cette découverte de sites paysagers allait de pair avec un intérêt renouvelé pour certaines figures de l'Antiquité. Nimbés d'une référence à la tradition pastorale et bucolique ainsi qu'à l'idylle, les paysages lémaniques jouissaient – comme le paysage du lac de Zurich notamment – d'un prestige nouveau. Rousseau le sait, qui admire le poète et dessinateur Salomon Gessner, auteur des *Idylles* (Berchtold, 2009). De plus, le grand poème d'Albrecht de Haller, *Die Alpen*, qui ne chante pas les rivages des lacs mais les villages de l'Oberland bernois, parut en 1732 et fut traduit en français en 1749; il devint célèbre dans toute l'Europe. Rousseau le cite à plusieurs reprises. Sur le plan littéraire, le poème de Haller remet en honneur la pastorale inspirée de Virgile, en l'inscrivant dans le cadre des Alpes suisses (Heidmann Vischer, 1991). Mais il y a aussi chez Haller une exaltation de la société idéale, égalitaire, et de la vie simple, qui relève de l'utopie. Rousseau

laisse son imagination s'imprégner du renouveau des genres antiques, associé à l'utopie, en faisant affleurer leurs thèmes dans les paysages du roman à l'occasion de quelques épisodes (les bosquets de Clarens, les chalets où se retrouvent les amants, les montagnes du Valais) et en les mettant en résonance avec le discours sur Clarens. On peut penser aussi qu'une autre référence, à la fois pastorale et utopique, a retenu son attention et qu'il a su la faire entendre dans son roman : le livre VII du *Télémaque* de Fénelon, avec la description de la Bétique et de son peuple heureux aux mœurs simples. Le pôle culturel des paysages de *La Nouvelle Héloïse* est riche de tous ces échos.

Ainsi, sans avoir recours à la notion d'utopie, Rousseau intervient dans le genre utopique et provoque son élargissement. L'innovation décisive qu'il produit relève précisément de la question du paysage : en conférant une place essentielle à des *paysages réels* et à une situation géographique précise, il ouvre un problème nouveau et soulève un paradoxe. Pris entre le caractère fictif de son roman et les référents géographiques réels, on sait que Rousseau a tenté d'échapper à la difficulté en faisant porter la charge de l'équivoque sur les ambiguïtés du roman de son temps, lequel doit se défendre contre l'accusation de mensonge. Mon hypothèse est que, plus profondément, c'est la structure de l'utopie qui lui impose son ambiguïté. D'une part, Rousseau s'écarte du modèle inspiré par Thomas More, car son utopie n'a précisément *pas* lieu nulle part : elle ne vise pas un *Ailleurs* ni un monde hors du temps, mais elle habite le monde ici et maintenant. D'autre part, Rousseau fait réapparaître la question de la *metanoïa* qui était au fondement de la pensée de More et que les utopies classiques avaient oubliée au profit de la raison triomphante. Mais, au contraire de More, il ne sacrifie pas le paysage à la conversion à l'idéal, au dépassement du désir actuel au profit d'une aspiration transcendante. Il déplace la *metanoïa* de l'utopie sociale à l'utopie morale. Ce sont les amants qui sont appelés à convertir leur désir en une figure moralisée, pour le bien de la famille patriarcale bourgeoise installée à Clarens par Wolmar. Mais cette tentative de spiritualisation de l'amour se révèle un échec : l'utopie morale s'abîme dans le gouffre qu'elle a ouvert elle-même par la duplicité qui la sous-tend, comme si, derrière le paysage idyllique et la douceur des instants familiaux, derrière le jardin admirablement maîtrisé, la nature gardait son secret, et sa violence.



Lory. J. sc.

VUE DE LA VALLEE D' OBERHASLI  
*prise au bas de la Tour Resti*

Gabriel Ludwig Lory, «Vue de la Vallée d'Oberhasli, prise au bas de la Tour Resti», in *Recueil de paysages suisses dessinés d'après nature, dans une course par la vallée d'Oberhasly et les cantons de Schweitz et d'Oury*, 1797.

On sait en effet qu'à Clarens les préceptes moraux et les comportements des maîtres sont adoptés en vue de faire accepter par les serviteurs la soumission nécessaire à la bonne marche du domaine, tout en étant censés procurer le bonheur. Cette sorte de règle utopique n'est-elle pas responsable de l'échec du paysage à accomplir l'idylle qu'il recèle? Wolmar en effet, exempt de toute naïveté, s'il ne place pas la Raison au cœur de sa démarche de législateur, y met plutôt des considérations pratiques qu'on qualifierait aujourd'hui de «stratégiques», et qui apparaissent comme une contrainte hypocrite. Le conservatisme et le bien-être sont obtenus au prix d'un constant contrôle de soi et des autres, d'autant plus pesant qu'il est dissimulé. On peut voir dans ces pages équivoques une critique de l'idéalisme égalitaire du discours utopique, et comme le masque grimaçant de la raison classique. On peut y voir aussi un démenti infligé à la clarté et à l'harmonie du paysage: irréductible sinon dans la mort, le désir demeure en embuscade et vient perturber les constructions utopiques.

### Éclats d'utopie

L'attention portée au rôle du paysage dans *La Nouvelle Héloïse* apporte une réponse à ce qu'on pourrait appeler «le problème de Jean Ehrard», que signale Bronislaw Baczko dans son grand livre sur l'utopie:

Jean Ehrard a attiré mon attention sur les problèmes que posent, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les rapports entre l'idylle et la bucolique, d'un côté, et l'utopie de l'autre. En effet, parfois la ligne de démarcation n'est pas nette et le jeu des influences réciproques demanderait une étude spéciale [...]. Les deux démarches furent, au XVIII<sup>e</sup> siècle, souvent complémentaires, et le jeu des divergences et des convergences, cette «frontière de l'utopie», présente un intérêt particulier. (Baczko, 1978, p. 56)

Réalisée sous l'égide du paysage alpin et suisse, la conjonction de l'utopie et de la pastorale ou de l'idylle, indiquée chez Haller ou Gessner et achevée à Clarens, apparaît comme un moment d'équilibre entre nostalgie et réforme sociale, entre idéalisation du passé et projection dans l'imaginaire. Elle constitue une alternative active

et dynamique à la conception dite du *mythe alpestre*, orientée, elle, par une représentation immobile, par des valeurs et des comportements inspirés, si l'on peut dire, depuis l'arrière, depuis le passé de la légende ou la permanence du symbolique. Ouverte comme un destin possible du *genre* (tel que je l'ai étudié ici) et du *mode* utopiques tout à la fois (Ruyer, 1950), l'utopie pastorale ne sera pas exploitée pour elle-même dans la littérature ou dans d'autres formes narratives. Mais elle produira, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, un champ d'aimantation à double foyer, qui attirera comme une limaille de fer des éclats d'utopie dispersés dans des productions de nature différentes : d'une part certaines descriptions de la vie alpine ; d'autre part certaines robinsonnades appartenant au romanesque colonial.

Prenons un exemple des premières dans un texte de Charles-Victor de Bonstetten, les *Lettres sur une contrée pastorale de la Suisse*. Bonstetten écrit ces lettres en 1779, alors qu'il séjourne au titre de bailli bernois dans le Gesseney, la haute vallée de la Sarine qu'il nomme « Sahren » ou « Sane » en français, « Sahrenland » en allemand. Adressées à l'historien Jean de Müller, les lettres ont été traduites en allemand par celui-ci et publiées en 1781 (Bonstetten, 1997). Le manuscrit original ayant été égaré, une retraduction de l'allemand en français a été faite à une date inconnue. On peut la lire sous le titre *Lettres sur un peuple de bergers en Suisse* (Bonstetten, 1980). Je cite cette édition par commodité, quoiqu'elle ne soit guère satisfaisante. L'auteur s'y montre d'abord comme un voyageur parcourant la contrée, enchanté par les paysages de la montagne et décrivant la faune et la flore ; il apparaît ensuite comme un économiste libéral influencé par les physiocrates et cherchant à réformer les pratiques et les productions agricoles, mais aussi comme un représentant de l'autorité politique attaché à un paternalisme éclairé et laudateur des mœurs populaires. La diversité de ces rôles produit dans les *Lettres* des attitudes parfois contradictoires, que la modalité utopiste – sensible dans le style à la fois rationnel et poétique de Bonstetten comme dans certains raccourcis – parvient à concilier. Bonstetten décrit le pays comme un monde complet, fermé sur lui-même par la géographie, les traditions, la volonté de liberté des habitants, et réunissant tous les climats : « Au-dessus de moi je vois le Groenland, je marche en Arcadie » (Bonstetten, 1980, p. 55). Il célèbre le bonheur pastoral, la simplicité, la douceur des mœurs sur

un modèle que nous reconnaissons : « Que celui qui n'a jamais senti les charmes de la vie de berger lise Gessner » (p. 80). Mais il veut aussi réformer l'agriculture et donne des conseils sur l'entretien des vergers, la diversification des cultures, le commerce des fromages... La lettre XIII, intitulée « Mœurs », est un texte structuré à l'image de l'*Utopie* de More : elle commence par décrire comme une dystopie les hautes vallées plongées dans le malheur à la suite de la Réforme et des édits sur les mœurs promulgués par les autorités bernoises, qui imposaient une rigueur tatillonne et des interdits pudibonds à une population volontiers exubérante, aimant la danse et les jeux ; puis elle développe une description idéalisée des coutumes bienveillantes, de la solidarité et du sens de la fête, que le peuple des bergers a réussi à conserver.

Le paysage, à travers ses quatre pôles, est central dans la modalité utopiste des *Lettres* : « Au pays de Sane la vie n'est qu'une jouissance, et la terre ne se fait connaître que par ses dons » (Bonstetten, 1980, p. 64). Le voyageur qui découvre le pays, dans les premières lettres, actualise le pôle subjectif du paysage, la perception heureuse, tandis que, dans les lettres suivantes, le pôle social correspond à la vie pastorale, aux migrations saisonnières et aux soins apportés aux animaux et aux pâturages, vie tout entière vouée à l'adaptation au climat, au relief, à la terre – à savoir au pôle naturel. Quant aux fêtes, aux manières de vivre, à la construction des maisons et à la nourriture, elles représentent le pôle culturel du paysage, au sens de la « civilisation des Alpes » dont Bonstetten saisit l'essence sous l'appellation du *Hirtenland*, du « pays des bergers » (Ceschi, 2005). Il est influencé à l'évidence par le poème de Haller, mais sans doute aussi par les figurations utopiques de Clarens, bien qu'il n'apprécie guère Rousseau et rejette le *Contrat social*. Comme l'avaient fait Haller et Rousseau, Bonstetten décrit un paysage réel ; mais d'une réalité à la fois observée et idéale, dans un tremblement où le souhaitable et l'existant entremêlent leur image.

Cette façon de décrire les vallées des Alpes, où brillent des éclats d'utopie, on peut la repérer dans les récits de voyage et jusque dans certains ouvrages qui se veulent des guides. Johann Rudolph Wyss, professeur à l'Académie de Berne et admirateur de Rousseau, auteur d'un *Voyage dans l'Oberland bernois* (1817), présente ce territoire comme « un petit pays fermé de toute part, et formant à lui seul une

contrée intéressante » (Wyss, 1817, p. 2). Citant volontiers Bonstetten, il adopte l'expression de « peuple de bergers » et ne craint pas de recourir à l'idylle pour donner une image des lieux et des êtres dans la vallée d'Interlaken.

Se souvenant que le jardin de l'Élysée est comparé à une île déserte et que le domaine même de Clarens est semblable à une île heureuse, J. R. Wyss, peu d'années avant d'écrire son *Voyage dans l'Oberland bernois*, publiait à Zurich, après y avoir collaboré, les trois volumes du livre écrit par son père, le pasteur Johann David Wyss, *Le Robinson suisse*, qui fut traduit en français et en anglais (Wyss, 1824). L'ouvrage raconte l'histoire d'une famille suisse partie dans le but de s'installer dans une colonie des mers du sud. Mais le vaisseau fait naufrage et la famille se retrouve, seule survivante, sur une île déserte. Wyss suit le modèle du *Robinson* de Defoe, accordant à ses naufragés la jouissance de tout ce que contenait le bateau, et racontant la progressive maîtrise de la nature sauvage, l'établissement de cultures et l'élevage d'animaux. L'île est elle aussi un monde complet, d'autant plus que la fiction met à la disposition des colons presque toutes les plantes et tous les animaux du monde et leur permet de faire fructifier tout ce qu'ils touchent... Artisan modèle, doué d'un savoir encyclopédique, le père connaît toutes les techniques et explique tous les problèmes que pose la vie sur l'île. Chaque découverte, chaque projet, chaque circonstance, lui offre l'occasion d'enseigner quelque chose à ses enfants, qui sont comme une matière sauvage en attente d'une forme : la conquête de la nature devient une entreprise pédagogique, tout danger encouru se transformant en apprentissage, toute faute étant rachetée par une leçon de morale.

Le paysage de l'île, qui, dans le roman de Defoe, avec ses rudesses et ses dangers, recélait un substrat symbolique accordé aux tourments et aux plaisirs de l'homme solitaire, est ici presque systématiquement « charmant », « enchanteur », « ravissant », et offre « la riante image du paradis terrestre » (Wyss, 1824, tome III, pp. 4-6). Il est à la ressemblance d'un paysage suisse transporté dans les mers australes, et de plus agrémenté des dons d'une nature prodigieuse. Le projet colonial se transforme en utopie, ou du moins il se pare de l'éclat des utopies heureuses. *Le Robinson suisse* concourt par là, au prix d'une idéalisation qui n'est pas sans rapport avec l'utopie alpestre, à déplacer l'accent de la colonisation : montrant la transformation d'une nature

vierge en nature domestiquée, présentant des actes conquérants, parfois violents, comme une action civilisationnelle.

De l'île originaire imaginée par Thomas More, figure d'un désir inaccessible et inapaisable, propre à la situation de l'homme en société, mais aussi inscrite dans l'époque de la pré-modernité, à l'île soumise par la modernité technique au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les paysages ont été les témoins des transformations historiques de l'utopie. Accompagnant désormais le tourisme naissant ou la colonisation, ils subissent une sorte d'embourgeoisement, de banalisation qui marque la fin d'un genre narratif, mais non pas la fin d'une pensée avide de se projeter dans des formations imaginaires propres à modéliser, voire à dépasser les conditions historiques de son émergence.

## Bibliographie

### Sources

- Simon BERINGTON, *Les Mémoires de Gaudence de Lucques*, [1737], in GARNIER (éd.), *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, tome VI, Amsterdam, Paris, [s. n.], 1787-1789.
- Charles-Victor de BONSTETTEN, *Lettres sur un peuple de bergers en Suisse*, [1779], in *Bibliothèque historique vaudoise*, n° 65, 1980, pp. 51-93.
- Charles-Victor de BONSTETTEN, *Briefe über ein Schweizer Hirtenland*, [1781], in Doris et Peter WALSER-WILHELM (éd.), *Bonstettiana. Schriften*, I/1, Göttingen, Wallstein, 1997.
- Gabriel de FOIGNY, *La Terre australe connue*, [1676], éd. par P. Ronzeau, Paris, STFM, 1990.
- Thomas MORE, *L'Utopie*, [1516], éd. par A. Prévost, Paris, Mame, 1978.
- Thomas MORE, *L'Utopie de Thomas Morus, chancelier d'Angleterre, idée ingénieuse pour remédier au malheur des hommes: & pour leur procurer une félicité complete, traduite nouvellement en François par Gueudeville*, [1516], Leyde, Pieter van der Aa, 1715.
- Antoine-François PRÉVOST, *Le Philosophe anglais ou Histoire de M. Cleveland*, [1731-1739], éd. par J. Sgard et P. Stewart, Paris, Desjonquères, 2003.
- Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, [1761], in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1964.
- Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*, [1782-1789], in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1959.
- Denis VAIRASSE D'ALLAIS, *Histoire des Sévarambes*, [1677], Amiens, Encrage édition, 1994.
- Johann David Wyss, *Le Robinson suisse. Journal d'un père de famille naufragé avec ses enfants*, [1812], trad. par I. de Montolieu, Paris, 1824.
- Johann Rudolph Wyss, *Voyage dans l'Oberland bernois*, Berne, 1817.

### Travaux

- Norman BACKHAUS, Claude REICHLER, Matthias STREMLow, «Conceptualizing Landscape: An Evidence-based Model with Political Implications», in *Mountain Research and Development*, volume 28, n° 2, mai 2008, pp. 132-139.
- Bronislaw BACZKO, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978.
- Jacques BERCHTOLD, «Rousseau et la pastorale antique», in Veit ELM, Günther LOTTES, Vanessa de SENARCLENS (éd.), *Die Antike der Moderne. Vom Umgang mit der Antike im Europa des 18. Jahrhunderts*, Berlin, Wehrhan Verlag, 2009, pp. 95-108.
- Raffaello CESCHI, «Bonstetten e il discorso alpino», in Jon MATHIEU et Simona BOSCANI LEONI (éd.), *Die Alpen! Les Alpes!*, Berne, Peter Lang, 2005, pp. 191-203.
- Ute HEIDMANN VISCHER, «Idéal, image mythifiée et "tableau peint d'après la vie". Mural, Virgile, Scheuchzer et les trois temps de la représentation dans *Les Alpes* d'Albert de Haller», in *Colloquium Helveticum*, 14, 1991, pp. 5-28.
- Louis MARIN, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973.
- Jean-Michel RACAULT, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre (1675-1761)*, Oxford, SVEC, 1991.
- Claude REICHLER, Roland RUFFIEUX, *Le Voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens, de la Renaissance au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998.
- Raymond RUYER, *L'Utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950.
- Baldine SAINT GIRONS, «Jardins et paysages: une opposition catégorielle», in Jackie PIGEAUD et Jean-Paul BARBE (dir.), *Histoire de jardins - Lieux et imaginaire*, Paris, PUF, 2001, pp. 49-84.
- Raymond TROUSSON, «L'utopie en procès au siècle des Lumières», in Jean MACARY (éd.), *Essays on the Age of Enlightenment in Honor of Ira O. Wade*, Genève, Droz, 1977, pp. 313-327.