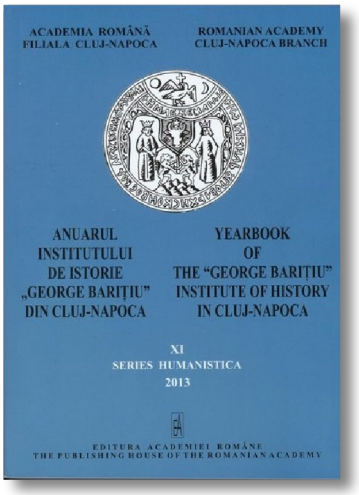

ISSN 1584-4404

Yearbook of the George Barițiu History Institute of Cluj-Napoca
Series *Humanistica*

humanistica.ro

Des échos de Jean-Jacques Rousseau chez les premiers photographes

Nora Labo

How to cite this article:
Labo, Nora (2013) *Des échos de Jean-Jacques Rousseau chez les premiers photographes*, Yearbook of the George Barițiu History Institute of Cluj-Napoca, Series Humanistica, Vol. 11, pp. 203–221. DOI: 10.5281/zenodo.22966301

© 2013: The Publishing House of the Romanian Academy.
Humanistica Yearbook is published online since 2003.
Submit your article to Humanistica Yearbook: secretariat.dcsu@acad-cj.ro

DES ÉCHOS DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU CHEZ LES PREMIERS PHOTOGRAPHES

Nora Labo

Centre de recherche sur les arts et les langages
Paris

> « Mais ce n'est pas assez que ce guide existe, il faut le reconnaître et le suivre.
>
> S'il parle à tous les cœurs, pourquoi donc il y en a-t-il si peu qui l'entendent ?
>
> Eh ! C'est qu'il nous parle la langue de la nature, que tout nous fait oublier. »[1]

Abstract. *In this short essay, I highlight some striking similarities between Rousseau's description of the experience of nature, and especially a minor, weak mode of this experience (as opposed to the grandiose feeling of the Romantic sublime) that appears mostly in the Rêveries, and the new manner of interacting with and representing the natural world that was made possible by the invention of photography in the 19th century, as it was described and felt by the first photographers and observers of the new medium. My hypothesis is that photography was a crucial factor in the emergence and manifestation of a new relationship to nature, very close to Rousseau's conception under some aspects, but which, while having already been present in literary works, had never before been possible in visual representations, and, more importantly, in the creative process itself.*

The complex relationship between naturalness and artificiality in Julie's garden of the Elysée (in ***La nouvelle Héloïse****) is analysed as the effect of a focus on the imitation of the* ***natura naturans****, instead of the* ***natura naturata****, the gardener's intervention being limited to conceiving a framework in which nature can manifest according to its own logic. On the other hand, in Rousseau's description of his* ***herborisations****, especially in the 7th* ***Promenade****, an interesting dialectic is at play between the subject and the external world: botanical observation seems to involve, for the philosopher, a refusal of all transcendence, a conscious effort of remaining in the immediacy of experience. Compared to Romantic contemplation, the focused attention of the botanist does not transfigure, and privileges detail rather than the whole, fascinated as it is by the multiplicity, difference and prolixity of nature's creations.*

Both of these Rousseauist approaches of the relationship to nature help us make sense of early photographic practice, which in its turn sheds light on one of the ways in

[1] Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Paris, Garnier frère, 1866, livre IV.

An. Inst. de Ist. „G. Barițiu" din Cluj-Napoca, Series Humanistica, tom. XI, 2013, p. 203–221

which Rousseau's ideas were passed on in the 19th century. At its beginnings, photography was still a technique of uncertain functions, its usefulness and faithfulness of representation still under debate, and only one thing seemed given: its strong link to nature. The fascination with this immediate presence of nature in the new medium combined with its uncertainty of purpose allowed for the emergence of an artistic attitude, which can be defined as an active receptivity, downgrading the expression of the creative subject in favour of an exacerbation of his attention to nature. The photographer refuses to impose his reason on nature, same as Rousseau refuses to extract theories from his ***herborisations****. The photographer's humble attitude forbids him from claiming absolute control over his images, and allows him to see and take pleasure in all that is insignificant, minor, fleeting, and to welcome flawed, fragmentary, incoherent images, which become for him valuable proof of the richness of nature, that defies human structures. Adopting this attitude demands giving up what Rousseau defines as* ***amour propre****, and which he discusses as the main obstacle to botanical observation, once more proving the close link between the two topics of this essay.*

Key words: *Rousseau, early photography, nature, humbleness, Anna Atkins, John Dillwyn Llewelyn, Romanticism*.

Le terme de *nature*, omniprésent chez Jean-Jacques Rousseau, recouvre chez le philosophe plusieurs concepts distincts, qui portent sur des enjeux différents et ne sont pas toujours liés. Pour simplifier, on peut considérer qu'il revêt trois valences majeures : en premier, *l'état de nature*, tel qu'il en est question dans le *Second Discours*, comme état hypothétique de l'homme avant l'organisation sociale, servant comme standard en fonction duquel les maux de la société seront jugés ; ensuite, et fortement liée à celui-ci, la nature humaine non-pervertie, qui est, elle-aussi, une construction philosophique qui permet d'évaluer et critiquer la dénaturation des passions humaines dans la vie sociale, mais néanmoins plus atteignable que le premier, définitivement perdu et dont l'existence réelle ne peut même pas, pour Rousseau, être affirmée avec certitude[2]. En troisième lieu vient la nature en tant que monde qui nous entoure, dans la mesure où il échappe à l'influence humaine et permet une expérience qui n'est pas celle de la société. Ce troisième aspect, bien que très important dans l'œuvre du philosophe, qui est souvent crédité d'avoir anticipé le sentiment romantique de la nature, est traditionnellement considéré comme étant le moins politique et le moins polémique, et le refuge de Rousseau dans la nature est vu seulement comme un symptôme de sa déception et son dégoût pour la société des hommes.

Néanmoins, cet aspect de la nature chez Rousseau a été l'une des sources philosophiques des mouvements écologiques récents, telle la *deep ecology*, dont il est, avec Thoreau, l'une des inspirations principales. Cette filiation est

[2] Voir la *Préface* du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inélegalité parmi les hommes*, Paris, Librairie de la Bibliothéque nationale, 1894, p. 21 : « un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé. »

problématique, car souvent les tenants de ces courants prônent un retour à la nature qui pour Rousseau n'est ni atteignable, ni désirable[3]. En plus, et c'est l'opinion à laquelle adhérera ce court essai, pour le philosophe l'appréciation et l'amour de la nature ne sont possibles que dans un état de société, et seulement par une âme qui n'est plus l'âme naturelle.

Mais mon propos ici sera beaucoup plus restreint. En effet, partant de l'expérience de la nature chez Rousseau (et donc ignorant partiellement ses deux autres sens philosophiques cités au début), j'essayerai de trouver un rapprochement avec le rapport à la nature qu'ont entretenu les premiers photographes ou témoins de la photographie, en essayant de créer un lien qui, n'ayant pas la prétention de trouver une filiation directe d'idées, peut avoir néanmoins une pertinence, qui passe par les mouvements écologistes. Si, d'un côté, ceux-ci se réclament souvent des idées rousseauistes de la nature ou, plus encore, et de manière plus pertinente, d'un éveil à la nature qui trouve son modèle expérientiel dans les *Rêveries du promeneur solitaire*, d'un autre côté, le lien entre l'émergence des courants écologistes et conservationnistes et la photographie de la nature (en France, surtout celle des montagnes ; aux États-Unis, celle de la *wilderness* et de l'Ouest) a été clairement montré[4]. Cet impact de la photographie n'est pas une coïncidence, et mon argument sera que ce médium, notamment lors de son invention, a permis l'émergence et la manifestation d'un nouveau rapport à la nature, évoquant Rousseau sous plusieurs aspects, rapport qui, pour avoir déjà été présent dans des œuvres littéraires, était pour la première fois possible dans des représentations visuelles, et, ce qui est encore plus important, dans leur processus même de création. Je ne m'arrêterai pas sur la photographie environnementale, mais j'essayerai plutôt de montrer comment, à travers la photographie des débuts, une certaine manière d'interagir avec la nature et de la représenter sont devenues possibles, et en quoi celles-ci s'apparentent à la réflexion de Rousseau.

Pour faire ce rapprochement, je m'appuierai sur un texte en particulier, la septième promenade des *Rêveries*, en insistant notamment sur la pratique de la botanique par Rousseau ; je vais compléter l'analyse avec une courte discussion de la description du jardin de Julie dans *La nouvelle Héloïse*. La botanique a été l'un des aspects les plus ignorés du rapport que le philosophe entretient avec la nature à travers ses œuvres : si Derrida la balaie en quelques mots en affirmant qu'il s'agit

[3] Pour un regard critique sur l'idée de retour à la nature, et une exposition de ses contradictions (déni du caractère construit du paysage sauvage, en ignorant l'apport des peuples indigènes ; négligence de la dégradation de l'environnement habité au profit d'une préservation d'oasis de nature ; etc.) voir William Cronon, *The Trouble with Wilderness* or *Getting Back to the Wrong Nature*, "Environmental History", 1.1 (January 1996), p. 7–55. Pour une contestation de la fidélité à Rousseau des mouvements de la *deep ecology*, voir Joseph H. Lane, *Reverie and the Return to Nature: Rousseau's Experience of Convergence* ("The Review of Politics", vol. 68, no. 3 (Summer, 2006), p. 474–499), dont on discutera brièvement les idées dans ce texte.

[4] Voir, par exemple, le livre de Finis Dunaway, *Natural Visions: The Power of Images in American Environmental Reform*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. xxiv.

de la « catastrophe de la catastrophe »[5], un « supplément », dans le désespoir, qui sert à récupérer un semblant de présence, de plénitude, d'immédiateté et d'innocence définitivement perdues, et si, pour Starobinski, l'étude des végétaux s'apparente plutôt à une régression et à un prétexte pour partir dans un monde imaginaire, une consolation temporaire, on peut néanmoins la regarder comme un effort conscient et soutenu de donner un intérêt authentique au monde naturel lui-même, et non seulement en tant que lieu et source des rêveries et de la méditation sur soi-même, comme je vais essayer de l'expliquer par la suite. Ces deux aspects de la nature chez Rousseau, la relation complexe entre naturel et artificialité dans le jardin de l'Elysée, et le rapport entre subjectivité et monde extérieur dans les herborisations, permettent d'éclaircir la démarche des premiers photographes, qui à son tour nous montrera l'une des voies de transmission des idées rousseauistes.

Mais d'abord il faut éclaircir certaines choses à propos des débuts de la photographie. Comme celle-ci est aujourd'hui la forme hégémonique de représentation dans notre société, et fortement liée à l'idée d'aliénation par le spectacle, par la consommation ininterrompue d'un flux d'images qui nous font négliger tout référent extérieur, il ne faut pas oublier que, lors de son invention, ce médium a pu être excentrique, expérimental et contestataire. Si l'on refuse de voir son histoire comme un enchaînement technique téléologique menant à son état présent, on trouvera, dans ses manifestations, des pratiques marginales, parfois oubliées, qui, souvent, racontent d'autres usages de cette invention. Au XIXe siècle, la photographie était encore un procédé aux usages incertains, dont on ne savait pas clairement ce qu'il pouvait vraiment montrer et à quoi il pouvait servir, mais dont une chose semblait certaine : le fort lien qu'elle entretenait avec la nature[6]. Mais ce lien n'était pas sans ses ambiguïtés, pouvant prendre, d'un côté, la connotation d'une forme de représentation où la nature a enfin le droit de parler, où l'on est à son écoute – comme dans les mots de Talbot, l'un des inventeurs de la photographie, qui dit de ses images « they are impressed by Nature's hand : and what they want as yet of delicacy and finish of execution arises chiefly from our want of sufficient knowledge of her laws »[7] (en impliquant donc que la voie de la perfection du nouveau médium est une attention plus poussée à la nature, une réceptivité à son fonctionnement) ; de l'autre côté, celle d'une conquête définitive de cette nature par l'homme, qui l'a contenue dans un mécanisme et forcée à imprimer son image selon ses vœux (par exemple, dans l'un des premiers textes sur

[5] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, Deuxième partie, Chapitre 2 – *De l'aveuglement au supplément*, p. 212.

[6] Ce lien entre photographie et nature dans le discours des débuts a fait l'objet de mon mémoire de master 2 soutenu en 2012, et si l'argument qui fait son propos va être ici très raccourci, j'essayerai, par des exemples parlants, appuyer sa pertinence.

[7] William Herny Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Chicago, KWS Publishers in association with National Media Museum, 2011, *Introductory Remarks* (pages non numérotées). Fac-similé de l'édition de London, Longmans, 1844.

le daguerréotype, le critique Jules Janin décrit le procédé comme : « l'homme reste toujours le maître, même de la lumière qu'il fait agir […] ; une fois l'œuvre accomplie par le soleil ou la lumière, le soleil ou la lumière n'y peuvent plus rien […], c'est dire vraiment à la lumière : *Tu n'iras pas plus loin* »[8]). Cette dialectique entre une saisie de la vraie nature par la réceptivité ou par la domination est aussi présente, on le verra, dans la description par Rousseau du jardin de Julie, et les deux contextes peuvent s'enrichir mutuellement.

Dans la photographie, la notion d'« image naturelle » est au centre de ces tensions, qui articulent un réseau très riche d'idées à travers les métaphores que l'on utilise pour parler du procédé et de l'image qui en est le résultat : pour le premier, celles du soleil, de la lumière, de la nature qui se montre et qui parle, qui serait le vrai agent dans le processus photographique, plus que l'humain, ou bien, d'un autre point de vue, de la rétine mécanique, imitation tellement parfaite de la perception naturelle qu'elle arrive à montrer la nature même ; pour la deuxième, celles du miroir, du dessin tracé par le « crayon de la nature », comme le dit Talbot, de l'ombre, de la trace, de l'empreinte, de l'impression naturelle ou du spécimen naturel. Sur ce continuum, chaque analogie prend des valences propres, et il est important de se rappeler que ce lien à la nature n'est pas perçu d'abord comme une ressemblance, tel que l'on a l'habitude de le considérer aujourd'hui, ni comme une force d'évidence, tel qu'il allait le devenir dans le paradigme de la science objective, mais d'abord et avant tout comme une présence immédiate de la nature, de l'ordre de l'épiphanie. Quelques exemples pourront nous éclairer. Premièrement, le rapprochement que beaucoup de pionniers de la photographie, même ceux des milieux scientifiques, font avec la *Magia naturalis* du XVIe siècle, et avec une connaissance mystique de la nature, en portant des discours aux connotations alchimiques : Talbot parle de « to explore a path so deeply hidden among nature's secrets » et définit la photographie comme « a royal road to drawing », pas encore assez exploré[9]. Arago, qui présente le daguerréotype à l'Académie des sciences de Paris, place explicitement le procédé dans la descendance de deux traditions : la *camera obscura* et l'alchimie. Il y a notamment une idée de l'antériorité de l'existence de la photographie à son utilisation par les hommes, elle est vue comme découverte et non pas comme invention : l'exemple extrême en est le naturaliste français Henri de Lacaze-Duthiers, qui, en 1859, publie un *Mémoire sur la pourpre*, teinture de l'antiquité fascinante pour les scientifiques comme pour les historiens du XIXe siècle, où il s'efforce à prouver, à partir de la photosensibilité des sécrétions de mollusques dont est extrait le célèbre pigment, que la photographie à toujours existé dans la nature, et que les Romains auraient pu faire des photographies s'ils en avaient seulement eu l'idée.

[8] Cité dans André Rouillé (éd.), *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie 1816–1871*, Paris, Macula, 1989, p. 48.

[9] William Herny Fox Talbot, *op. cit*.

Mais non seulement le procédé est naturel, l'agent principal qui agit dans l'image l'est aussi. Nicéphore Niépce, pionnier français de la photographie, hésite entre plusieurs dénominations pour son invention, parmi lesquelles « iconotauphyse » (qui voudrait dire, étymologiquement, « image de la nature par elle-même ») ou « phusaléthotype » (« vraie empreinte de la nature » ou même « empreinte de la vérité de la nature »). Ni lui, ni Talbot ne semblent se soucier de faire une distinction entre l'image comme représentation et la marque de l'action de la nature comme évidence palpable sur le papier. La vérité est la principale conséquence de l'identification de l'auteur d'une photographie à la nature elle-même. La revue allemande *Kunstblatt* remarque, en 1839, à propos de la récente présentation publique du daguerréotype, qu'à partir de ce moment le monde aura accès « non plus [à] une imitation de la nature, mais [à] sa vérité absolue et entière »[10]. Les premiers photographes prennent comme devise les vers de Virgile « solem quis dicere falsum audeat ? » (« qui oserait dire que le soleil ment ? »). Mais ce n'est pas pour autant que le caractère de preuve de la photographie est pour autant acquis, et son éventuelle utilisation judiciaire semble longtemps du domaine de la fantaisie. Son témoignage est bien vrai, mais il est juste une affirmation d'elle-même de la nature, une pure épiphanie. Il ne s'agit même pas d'une idée d'objectivité (car, pour parler d'objectivité, il faut considérer que l'on est face à une représentation, alors que justement dans la rhétorique de la nature et du soleil ce qui est affirmé est l'immédiateté de leur présence), mais plus celle d'une vérité absolue, incontestable même si pas toujours compréhensible, qui sert d'étalon auquel tout doit se mesurer, avec en plus une connotation de justice et de bien moral – le traitement indifférent de la photographie pour l'essentiel et le contingent, pour le centre et la périphérie de l'image s'interprète, selon Jules Janin, comme le fait que « toutes les choses, grandes ou petites, sont égales devant le soleil »[11]. Ce n'est donc pas étonnant si, à travers la photographie, on croit entendre la vérité de la nature.

Et ce qui caractérise cette voix de la nature c'est que, dès le début, elle est perçue comme dissonante par rapport aux conventions sociales. Elle ne peut pas faire partie du champ de l'art, car elle n'implique pas l'interprétation active d'une subjectivité dans sa création, elle ne peut être belle, ne faisant pas de sélection et de jugement esthétique dans les données brutes de la nature ; elle ne peut être ressemblante, car la ressemblance passe par une interprétation selon les codes sociaux. En tant qu'image naturelle, elle peut être perçue comme monstrueuse, mais cette inadéquation est souvent renversée et c'est la convention qui apparaît comme inacceptable du point de vue de la nature. Le biologiste Pierre Jean

[10] Cité dans Herbert Molderlings et Gregor Wedekind, *L'évidence photographique. La conception positiviste de la photographie en question*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 15.

[11] Cité dans Rouillé, *op. cit*., p. 46.

François Turpin, après visite de l'atelier de Daguerre en 1840, raconte : « la différence de ces deux sensations était ce que l'une des productions appartenait presque entièrement à la nature, tandis que l'autre était toute de convention, toute de fabrique humaine »[12] (la production « de convention » est la peinture réaliste). Delacroix parle d'une « copie fausse en quelque sorte à force d'être exacte »[13], et ressent d'abord la photographie comme quelque chose d'incompréhensible et d'effrayant, une monstruosité d'un nouveau genre, omniprésente dans l'image (par son indistinction entre le beau et le laid, l'essentiel et l'accidentel, etc.) et non plus de l'ordre de l'exceptionnel, de l'aberration (comme les monstres classiques). Il est l'un des ceux qui expriment le mieux ce sentiment dérangeant : « si l'œil avait la perfection d'un verre grossissant, la photographie serait insupportable : on verrait toutes les feuilles d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit et sur ces tuiles les mousses, les insectes etc. », « et que dire des aspects choquants que donne la perspective réelle ? »[14] ; ailleurs il parle des « monstruosités qu'elle présente », qui sont « choquantes à juste titre, bien qu'elles soient littéralement celles de la nature elle-même ». Il y a ici une notion d'obscénité du naturel photographique, que l'on reconnaît comme vrai, mais que l'on ne voudrait pas voir, mais ce qui est intéressant est le renversement radical dans la perception que ce naturel peut produire. Plus tard le même Delacroix parle de la répulsion et du dégoût (c'est un terme qu'il utilise lui-même à plusieurs occasions en parlant de l'art comparé à la photographie) qu'il ressent face aux gravures d'après Raphaël, après avoir vu des photographies de modèles nus « dont quelques-uns étaient de nature pauvre et avec des parties outrées et peu agréables »[15], mais qui lui font remarquer chez Raphaël « l'incorrection, la manière, le peu de naturel, malgré la qualité de style, la seule qu'on puisse admirer, mais que nous n'admirions plus en ce moment »[16]. Il est facile de mettre en rapport ces remarques avec la célèbre ouverture de *L'Émile* :

> *« Tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l'homme. Il force une terre à nourrir les productions d'une autre, un arbre à porter les fruits d'un autre ; il mêle et confond les climats, les éléments, les saisons ; il mutile son chien, son cheval, son esclave ; il bouleverse tout, il défigure tout, aime la difformité, les monstres ; il ne veut rien tel que l'a fait la nature, pas même l'homme ; il le faut dresser pour lui, comme un cheval de manège ; il le faut contourner à sa mode, comme un arbre de son jardin. »*[17]

[12] *Ibidem*, p. 215.
[13] *Ibidem*, p. 406.
[14] *Ibidem*, p. 270.
[15] Delacroix, entrée de son journal de 21 mai 1853, retrouvée dans le dossier de presse de l'exposition du musée Delacroix *Delacroix et la photographie*, consultable sur Internet à l'adresse http://www.musee-delacroix.fr/IMG/pdf/delacroix_photographie.pdf.
[16] *Ibidem*.
[17] Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, éd. cit., p. 5.

La dégénération du naturel dans la société humaine, oubliée dans la vie quotidienne, semble redevenir visible, au XIXe siècle, par cette irruption d'une image dont la vérité naturelle est incontestable. Alors que Rousseau lui-même admet, ailleurs[18], que « ce n'est pas une légère entreprise de démêler ce qu'il y a d'originaire et d'artificiel dans la nature actuelle de l'homme, et de bien connaître un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes pour bien juger de notre état présent », la photographie semble, à ses débuts, pouvoir apporter une réponse : Darwin s'en sert pour l'étude des émotions humaines, et des ouvrages comme l'*Atlante della espressione del dolore* (1876), de Paolo Mantegazza, poussent cette idée à ses extrêmes, en provoquant la douleur à des sujets (ou à l'auteur lui-même), afin de rendre visible, par un enregistrement extrêmement rapide, le naturel de l'expression des sensations, avant toute médiation culturelle ou prise de conscience du sujet lui-même. Il est donc logique que c'est dans la photographie, investie avec tant d'espoir quant à sa capacité de manifester la nature, que vont se constituer des formes nouvelles d'envisager le rapport à celle-ci.

L'un de ces rapports sera un type particulier d'attitude esthétique, caractérisée par une réceptivité active et une dévalorisation de l'expression du sujet créateur en faveur de son attention à la nature, attitude tellement nouvelle que longtemps son potentiel artistique ne sera pas reconnu dans le cadre du paradigme expressiviste dominant, et les images ainsi produites confinées à un limbe entre l'art et la science, n'appartenant de fait à aucun des deux. Pour comprendre cette attitude je pense qu'il faut, avant de décrire ses manifestations concrètes, se retourner vers Rousseau, où on la trouve pour la première fois, mais où elle est incapable de produire une représentation. Si l'on considère que Rousseau a été le premier à exprimer le sentiment romantique du sublime, de dissolution du sujet dans la nature, d'identification avec celle-ci, on peut néanmoins cerner dans les *Rêveries* un autre rapport à la nature, tout aussi authentique (ou plus), mais plus humble et moins visible. Pour manque d'autres termes, j'essayerai de distinguer entre un sentiment en mode majeur et un en mode mineur. Le premier est plus connu est correspond au sublime ; Rousseau l'évoque de nombreuses fois dans la cinquième et la septième *Promenade* : « Plus un contemplateur a l'âme sensible, plus il se livre aux extases qu'excite en lui cet accord. Une rêverie douce et profonde s'empare alors de ses sens, et il se perd avec une délicieuse ivresse dans l'immensité de ce beau système avec lequel il se sent identifié » ou « Je sens des extases, des ravissements inexprimables à me fondre pour ainsi dire dans le système des êtres, à m'identifier avec la nature entière. »[19] Souvent, cette perte de soi est déclenchée par la concentration sur un aspect naturel et ses fluctuations,

[18] Dans la *Préface* du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inélegalité parmi les hommes*, éd. cit.

[19] Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1959–1995, tome I – *Les rêveries du promeneur solitaire*, 7e *Promenade*, p. 1065.

comme le mouvement de l'eau : « le bruit et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute agitation la plongeait dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. »[20] Cette désubjectivation mène, paradoxalement, à sentir plus pleinement sa propre existence et, à la question « De quoi jouit-on dans une pareille situation ? », Rousseau répond sans hésiter : « De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu. »[21] Cette expérience de la nature, qui est l'archétype du vécu romantique, est finalement une victoire du sujet, qui se perd dans la nature seulement pour se découvrir sous une forme absolue, séparée de ses contingences. Ses représentations visuelles les plus caractéristiques, dans les tableaux de Caspar David Friedrich, par exemple, nous montrent comment la nature est seulement la médiation par la contemplation de laquelle l'âme est réunie avec elle-même et retrouve sa plénitude : chez Friedrich on voit rarement le paysage seul, mais souvent devant un personnage, tourné de dos, qui le contemple. Il ne s'agit pas d'une représentation de la nature, mais d'une représentation de l'expérience de la nature, du vécu subjectif. Si l'acte artistique de la création d'un tel tableau peut être considéré en lui-même comme un type de rapport à la nature, ce rapport fonctionne d'une manière analogique au pittoresque, non pas du point de vue de l'esthétique de l'image (le pittoresque offre des vues plus paisibles, moins émouvantes), mais de la logique du regard : le peintre observe la nature sous le filtre de ses idées et de ses intentions (l'harmonie visuelle pour le pittoresque, le sublime pour la peinture romantique), en sélectionne des parties et idéalise d'autres. Friedrich affirme que « L'artiste devrait peindre non pas ce qu'il voit devant lui, mais aussi ce qu'il voit à l'intérieur de lui-même. Si, néanmoins, à l'intérieur de lui-même il ne voit rien, il devrait arrêter de peindre ce qu'il voit devant lui. »[22] La contemplation est donc sous-tendue par un idéal expressiviste très marqué.

Cet idéal est resté le paradigme dominant de l'art occidental jusqu' aujourd'hui, mais néanmoins la photographie a permis l'apparition d'un paradigme concurrent, qui s'est d'abord manifesté comme une manière autre de vivre son rapport à la nature. Alors que, dans les *Rêveries*, il ne s'agit pas vraiment de représenter la nature (même si l'herbier est, en toute rigueur, une représentation – « mais maintenant que je ne peux plus courir ces heureuses contrées je n'ai qu'à ouvrir mon herbier et bientôt il m'y transporte. Les fragments des plantes que j'y ai cueillies suffisent pour me rappeler tout ce magnifique spectacle »[23], dit Rousseau), il y est bien question de rapports à la nature, et celui qui est moins visible, mineur, est celui qui se concrétise dans l'activité botanique et dont la description,

[20] *Ibidem*, 5e *Promenade*, p. 1045.
[21] *Ibidem*, p. 1047.
[22] Cité dans Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, München/ Berlin/ London/ etc., Prestel, 2005, p. 39 (ma traduction de l'allemand).
[23] Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, ed. cit., fin de la 7e *Promenade*, p. 1073.

justification et questionnement occupent la plus grande partie de la *Septième Promenade*. Essayons d'en extraire les traits définitoires, ce qui n'est pas toujours facile, car souvent cette expérience mineure de la nature se transforme en l'autre, vue plus haut.

La passion de Rousseau pour la botanique est bien connue, et c'est une activité à laquelle il s'est adonné avec plaisir et application toute sa vie. Si elle a souvent été considérée seulement comme une consolation du philosophe déchu, dans la *Septième Promenade* on ne peut pas ne pas remarquer la présence d'une vraie réflexion sur le sens de cette pratique, en quoi elle se distingue de celle de ses contemporains, et en quoi elle est différente d'autres appréhensions de la nature présentes dans les *Rêveries*. D'abord, l'une des conditions essentielles de sa possibilité, comme de toute expérience authentique de la nature en général, est annoncée dans la *Première Promenade*, et reprise le long du texte : la séparation de l'amour propre, ce fléau moral dont est coupable la société. Renoncer à chercher la validation de soi-même dans l'appréciation des autres (« tout m'est indifférent de leur part, et quoi qu'ils fassent, mes contemporains ne seront jamais rien pour moi »[24]) est l'évènement douloureux, contraint, mais qui rend possible la vraie expérience de la nature et la réflexion sur celle-ci. Ceci est d'autant plus vrai pour la botanique : l'accident qui est raconté à la fin de la *Septième Promenade*, où la rêverie induite par les plantes (mais qui s'en sépare assez rapidement) est arrêtée par le bruit d'une manufacture, a comme source (peut-être non pas objectivement causale, mais ressentie comme telle) l'orgueil qui se mêle à la contemplation, et notamment le fait que Rousseau pense qu'il est le premier à avoir pénétré dans le coin désert où il se trouve, idée qui inclut implicitement une comparaison avec les autres, et donc la perte d'autonomie, la dépendance que donne l'amour propre. La souffrance qui en suit en est la conséquence, car ensuite le philosophe se reprend, ironise son malheur, et tire une conclusion plutôt bienveillante sur le mélange entre nature et culture en Suisse.

D'ailleurs cette possibilité d'une expérience authentique de la nature, dans la botanique, qui n'exclut pas, comme celle du sublime, la conscience de la présence humaine dans le paysage, doit être gardée à l'esprit. Mais d'abord établissons les traits explicites de cette activité, en premier : son inutilité. Rousseau insiste sur le fait que la vraie passion des herborisations est opposée à toute considération sur les usages pratiques des plantes, qu'il voit à la limite comme une insulte apportée à la nature : ils réduisent notre relation à la nature à un rapport instrumental – « Ces tournures d'esprit qui rapportent toujours tout à notre intérêt matériel, qui font chercher partout du profit ou des remèdes, et qui feraient regarder avec indifférence toute la nature si l'on se portait toujours bien, n'ont jamais été les miennes. »[25] D'ailleurs c'est pour cela qu'il prend bien soin de séparer l'étude des plantes

[24] *Ibidem*, 1ère *Promenade*, p. 998.
[25] *Ibidem*, 7e *Promenade*, p. 1065.

d'autres passions des collectionneurs et naturalistes : le règne minéral est refusé, parce qu'il signifie avant tout une corruption de l'être humain, qui, au lieu de chercher les richesses du monde dans son immédiateté, est mené par sa cupidité à faire une chose contre nature, fouiller dans la terre, s'éloigner du soleil, abîmer sa santé (et, on pourrait dire, sacrifier son amour de soi, son instinct de conservation, à l'amour propre – « de tout ce triste et fatigant travail résulte pour l'ordinaire beaucoup moins de savoir que d'orgueil »[26]). Le règne animal, tout en étant un objet d'étude naturel, « à notre portée », est plus difficile à maîtriser et son étude impliquerait la dépendance des autres, que Rousseau veut justement éviter. En plus, pour bien comprendre les animaux, « Il faudra donc les étudier morts, les déchirer, les désosser, fouiller à loisir dans leurs entrailles palpitantes ! »[27] ; cela implique une agression de la nature, que Rousseau refuse. La botanique est donc la manière de manifester sa curiosité envers la nature qui implique une intense proximité, mais sans agression, une présence qui semble se donner d'elle-même, sans devoir être arrachée. Les plantes sont naturellement à notre portée, et exercent une fascination, semblent « inviter l'homme par l'attrait du plaisir et de la curiosité à l'étude de la nature ». Le plaisir et la curiosité sont les seules motivations légitimes pour Rousseau, elles sont opposées au couple de passions mentionnées quelques lignes plus loin, l'intérêt et la vanité. Surtout, ce qui est plus surprenant, la botanique telle que pratiquée par Rousseau s'oppose à une vision téléologique de progrès du savoir, aussi bien à une échelle individuelle que collective : « Je ne cherche point à m'instruire : il est trop tard »[28], il affirme, et plus tôt dans les *Rêveries* il critique les gens qui « étudiaient l'univers pour savoir comment il était arrangé, comme ils auraient étudié quelque machine qu'ils auraient aperçue, par pure curiosité »[29]. La curiosité ne suffit pas, et elle doit être doublée d'un investissement personnel, d'un travail sur soi du sujet dans l'activité qu'il exerce. Mais étrangement, ce travail sur soi semble être, dans le cas de la botanique, une sorte de refus de la transcendance, un effort de se maintenir dans l'immédiat.

Par rapport à la contemplation de la nature dans son ensemble, dans la grandeur et le mouvement de ses éléments, l'attention focalisée des herborisations ne se transfigure en rien, et quand elle tombe dans la rêverie, l'on n'est plus dans l'activité botanique. Celle-ci se caractérise par une attention portée au détail au lieu du tout, par une fascination pour la multiplicité, la différence, la prolixité des créations de la nature. Rousseau décrit cette attention pour le particulier comme une découverte accidentelle et surprenante, provoquée par un état de mélancolie : « Dans cet état, un instinct qui m'est naturel, me faisant fuir toute idée attristante, imposa silence à mon imagination et, fixant mon attention sur les objets qui m'environnaient, me fit pour la première fois détailler le spectacle de la nature, que

[26] *Ibidem*, p. 1067.
[27] *Ibidem*, p. 1068.
[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*, 3e *Promenade*, p. 1063.

je n'avais guère contemplé jusqu'alors qu'en masse et dans son ensemble. »[30] On déduit de cette citation que fixer son attention sur des objets bien particuliers équivaut à faire taire temporairement sa subjectivité. Alors que la nature en général permet de projeter ses sentiments dans ses mouvements vastes et ses paysages évocateurs, ses éléments concrets, dans leur individualité irréductible à des idées générales, forcent le sujet à s'oublier lui-même en regardant, cette fois pour du vrai, la nature. Pour y arriver, il faut exercer une forme d'autocontrôle, il faut empêcher l'imagination de s'échapper du concret et de se perdre dans « ce beau système avec lequel il [le sujet] se sent identifié »[31]. Justement, dans l'observation botanique aucune identification n'est possible ; si les plantes exercent une fascination, c'est bien en tant que plantes et non pas pour la grandeur des sentiments qu'elles évoquent. L'herborisation est immanence absolue de l'expérience de la nature : elle ne renvoie ni à l'utilité, ni au savoir, ni à un dépassement de soi. Le sujet n'est présent qu'en tant que réceptivité, et non plus en tant qu'expressivité.

Cette attitude est bien étrange pour Rousseau, qui en début des *Rêveries* annonce que « Il y sera beaucoup question de moi, parce qu'un solitaire qui réfléchit s'occupe nécessairement beaucoup de lui-même. »[32], et la plupart du temps c'est le cas. Mais parfois la description d'une plante, l'énumération de plusieurs espèces rencontrées sont, de toute évidence, irréductibles au sujet. Même si l'herborisation était seulement une stratégie pour s'échapper aux malheurs, d'oublier les souffrances de l'esprit, force est de constater qu'elle montre une autre manière de vivre le rapport à la nature, plus proche de la nature elle-même, dans sa présence concrète, que la contemplation romantique.

D'ailleurs, ce rapport, somme toute marginal chez Rousseau, n'a pas trouvé de postérité chez les romantiques, où, s'il y a eu un intérêt pour les humbles végétaux dans la poésie, c'est toujours sous la forme de la fleur, forme naturelle symbolique par excellence, qui est contemplée, décrite, évoquée parce qu'elle renvoie, comme *Die blaue Blume* chez Novalis, à autre chose (l'amour absolu, le rêve etc.). C'est seulement à la moitié du XIXe siècle, dans des pratiques de la photographie elles-mêmes marginales, qu'on va le retrouver. En effet, plusieurs facteurs coïncident à rendre possible une manifestation de ce rapport dans l'acte et la représentation photographique : d'abord, cette fascination, détaillée plus haut, pour la présence immédiate de la nature ressentie dans le nouveau médium. Ensuite, une incertitude sur les usages de celui-ci, qui fait que les premiers photographes ne savent pas trop quoi attendre de l'activité dans laquelle ils s'investissent, et n'ont pas encore une vision précise de leur rôle à jouer dans le

[30] *Ibidem*, 7e *Promenade*, p. 1062.
[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*, 1ère *Promenade*, p. 1000.

processus. Un autre facteur très important, expliqué par Peter Galassi[33], est le fait que, grâce à l'incertitude de son statut, en marge des traditions esthétiques et représentationnelles de la peinture, la photographie a pu être, lors de son apparition, le lieu où s'exprimaient des visions de la nature qui n'étaient pas acceptées dans la peinture publique, mais qui commençaient à se faire sentir dans les œuvres privées des peintres, comme les croquis d'étude, qui ne se conformaient plus à la représentation canonique de la nature comme paysage, et qui souvent portaient leur attention justement sur les aspects humbles, fragmentaires, contingents de la nature, jusqu'alors ignorés.

Une dernière chose qu'il faut prendre en compte est la conjugaison étrange entre deux phénomènes. D'abord, une perception de la photographie, dans certains cercles, comme spécimen naturel, analogue au spécimens botaniques (Talbot, dans *The Pencil of Nature*, premier livre photographique, qualifie souvent les images qu'il présente comme « spécimens », même quand elles ne représentent pas des objets naturels – il les voit comme tels en tant qu'exemples d'une manifestation de la nature par un phénomène naturel, en l'occurrence la photographie). Pour Carol Armstrong[34], cette conjonction entre spécimen d'histoire naturelle et spécimen de dessin naturel est la rencontre fondatrice de la photographie. Même si on peut relativiser ce propos, il est remarquable comment les images photographique sont diffusées et appréciées, aux débuts du médium, par des clubs photographiques par correspondance, sur le modèle des échanges botaniques. Un regard rapide sur les images[35] échangées par l'un de ces clubs en 1857 nous montre leur variété, qui porte sur tous les sujets imaginables – fleurs, monuments, portraits, mises en scène de personnages, statues, paysages… C'est la photographie en elle-même, en tant qu'objet qui suscite l'émerveillement, qui est collectionnée, plus que ce qu'elle montre. Cet émerveillement est une fascination pour l'objet en tant que présence immédiate de la nature.

Le deuxième phénomène et contrepoint de cette fascination est la relative inutilité scientifique de la photographie des débuts : montrant un nombre infini de détails, mais sans aucune sélection entre le pertinent et l'inintéressant, promettant la vérité de la nature, mais ne donnant accès qu'à l'illisibilité et le chaos de l'apparence. De la conjugaison de ces deux perceptions résulte une pratique qui, à l'époque, est qualifiée de scientifique pour manque d'un autre mot, mais qui est surtout curieuse et captivée. Dans ce sens je vais discuter brièvement deux exemples.

[33] Dans son livre *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1981.

[34] Dans Carol Armstrong et Catherine De Zegher, *Ocean Flowers. Impressions from Nature*, New York, Drawing Center / Priceton; New Jersey, Princeton University Press, 2004.

[35] Consultables dans l'archive numérique de George Eastman House, sur http://www.geh.org/ne/str117/htmlsrc2/pec_sld00001.html

Anna Atkins, première photographe femme et auteure du premier atlas botanique photographique (aujourd'hui on qualifierait ses images de photogrammes, mais pour l'époque cette distinction ultérieure n'est pas pertinente), est d'abord une dessinatrice talentueuse, qui illustre les ouvrages de son père naturaliste. Si elle se tourne vers la photographie, ce n'est pas par facilité, mais justement par fascination pour ce nouveau médium qui semble laisser la nature s'imprimer d'elle-même. Ce faisant, elle s'impose une retenue qui se manifeste aussi dans un renoncement aux généralisations qu'elle pratiquait dans le dessin botanique : les spécimens sont laissés apparaître dans leur individualité, et leur disposition dans l'image n'est pas régie selon un critère de visibilité, de systématisation, mais, on dirait, d'un effort de suivre les mouvements naturels des algues. Même la couleur de l'émulsion et sa densité irrégulière semblent choisies pour rappeler leur milieu naturel et les inviter à y laisser leur empreinte (voir fig. 1). Tous ces choix sont bien conscients et artistiques, même si à l'époque ils ne sont pas reconnus comme tels (son Atlas sera diffusé comme une curiosité exclusivement dans les cercles scientifiques, où seront appréciés surtout le soin de l'auteure et la grâce de ses images, plutôt qu'un quelconque apport de savoir botanique), parce qu'ils partent d'une vision de la création artistique qui n'est pas centrée sur le sujet, mais dont le but est de cultiver la réceptivité vers la nature et l'accueillir dans l'œuvre.

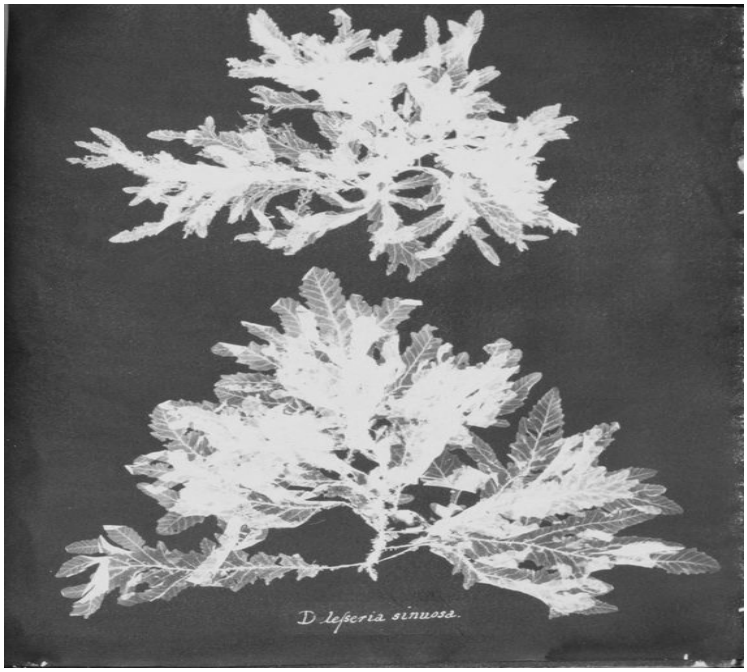

Fig. 1. Anna Atkins, *Photographie de l'atlas*, Photographs of British Algae, 1841.

La même chose peut être remarquée, d'une autre manière, dans une image du photographe du Pays des Galles, John Dillwyn Llewelyn, ami de Talbot, de la même période. Porté par une passion pour la nature et de sa multiplicité infinie, il crée des photographies atypiques pour l'époque, où les plantes, les dunes désertes, les fragments aléatoires de nature sont des sujets à part entière, où les rares personnages humains reçoivent le même traitement que la végétation qui les entoure, sans se conformer aux exigences de cohérence et de composition du paysage, de la nature morte ou du portrait. Comme on peut le voir (dans la fig. 2), cette photographie intitulée *Hedgerow Study of Flowers and Ferns*, qu'il a choisi de conserver dans sa collection, est quasiment illisible, dû à la superposition entre l'ensemble incohérent et prolixe de la végétation et l'intrusion des effluves des substances photographiques, qui ont laissé leur traces irrégulières par-dessus. On est confronté ici a une célébration, par la photographie, de la double imprévisibilité et irrationalité de la nature, dans les formes qu'elle prend dans la flore, qui ne semblent se soumettre à aucun ordre de la composition, et dans le caractère incontrôlable des images qu'elle produit. Plus tard cela aurait été considéré une photographie ratée, qui ne mériterait pas d'être conservée. Pour Llewlyn, en échange, il s'agit d'un spécimen valeureux, qu'il n'hésite pas à nommer « étude » (de quoi, on peut se demander, car les fougères et les fleurs du titre sont à peine visibles), qui montre la complexité de la nature sur plusieurs couches, et qui fascine par son apparence inexplicable, impossible à anticiper. L'auteur de la photographie refuse d'imposer sa rationalité à la nature, tout comme Rousseau refuse de tirer des théories de ses herborisations.

Fig. 2. John Dillwyn Llewelyn, *Hedgerow Study of Flowers and Ferns*, *1856*.

On a donc vu que dans ces pratiques de la photographie, en marge des sciences et des arts, on retrouve un rapport à la nature décrit par Rousseau dans la *Septième Promenade*, et irreprésentable avant l'apparition du nouveau médium. Un dernier aspect réunit le philosophe des Lumières avec les pionniers de la photographie, et il est visible dans l'une des descriptions que Talbot donne à ses images dans son livre sus-cité. En parlant de la photographie d'une meule de foin, et de la visibilité de chaque paille dans l'image, il remarque : « the advantage of the Photographic Art will be that it will enable us to introduce into our pictures a multitude of details which add to the truth and reality of the representation but which no artist would take the trouble to copy faithfully from nature »[36]. La photographie nous permet donc de nous arrêter sur des détails qui ne sont pas assez intéressants pour la peinture et pour personne en général jusqu'alors, et on peut supposer que c'est grâce à l'avantage de la rapidité du procédé photographique, alors que pour l'artiste cela serait un effort déraisonné. Mais cette interprétation n'est pas vraiment juste (au-delà du fait que la photographie à l'époque est elle-même un procédé très laborieux), et la clé de la bonne compréhension vient juste après, où Talbot nous dit pourquoi aucun artiste ne se fatiguerait à représenter tous ces détails : « he would deem it beneath his genius » – il considèrerait cela indigne de son génie ! Voilà un problème que le photographe n'a pas, au moins dans les premières décennies de la photographie, et c'est la chance du nouveau médium d'avoir été refusé du temple de l'art, et d'avoir pu développer ainsi une attitude créatrice qui ne glorifie pas la volonté et la subjectivité par-dessus tout. Cette attitude humble du photographe, qui n'oserait pas prétendre à un contrôle absolu des images qu'il crée, lui permet de voir et prendre du plaisir dans tout ce qui est dérisoire, sans importance et mineur, d'accepter que ces images puissent être fragmentaires, imparfaites, mal composées tout en gardant pour lui une valeur, de s'émerveiller de la variabilité de la nature et ses mille nuances au-delà de l'adéquation de ces transformations avec une idée picturale structurante. C'est justement d'amour propre qu'il s'agit ici, comme dans le cas de Rousseau, et de la nécessité de son renoncement.

Mais, comme le remarque de manière très juste Joseph H. Lane[37], il serait faux de considérer cette expérience plus immédiate de la nature comme étant complétement indépendante de la subjectivité et de la société. Lane insiste sur le caractère imposé, chez Rousseau, de cette attitude vers la nature, et aussi sur le fait que le texte même de la *Septième Promenade* est un retour réflexif sur cette expérience, un effort d'en tirer une leçon, de la montrer en tant qu'exemple (même si Rousseau prétend écrire les *Rêveries* pour lui-même, toutes les préparations qu'il a faites pour les publier avant sa mort permettent d'en douter), avec la

[36] William Herny Fox Talbot, *op. cit*., dans le commentaire de la planche X.

[37] Dans son article *Reverie and the Return to Nature. Rousseau's Experience of Convergence*, éd. cit.

présupposition implicite que ce type de rapport à la nature s'apprend, aussi à travers les récits comme celui-ci. Plus concrètement par rapport à la botanique, on retrouve dans les *Confessions* ce passage : « Quelque élégante, quelque admirable, quelque diverse que soit la structure des végétaux, elle ne frappe pas assez un œil ignorant pour l'intéresser. Cette constante analogie et pourtant cette variété prodigieuse qui règne dans leur organisation ne transporte que ceux qui ont déjà quelque idée du système végétal. »[38] Il s'agit donc d'une curiosité qui, bien que cherchant la nature, est avant tout culturelle. D'ailleurs, l'homme naturel, chez Rousseau, ne s'émerveille pas et n'a pas d'intérêt pour la nature :

> *« Son imagination ne lui peint rien; son cœur ne lui demande rien. Ses modiques besoins se trouvent si aisément sous la main, et il est si loin du degré de connaissances nécessaires pour désirer d'en acquérir de plus grandes qu'il ne peut avoir ni prévoyance, ni curiosité. Le spectacle de la nature lui devient indifférent, à force de lui devenir familier. C'est toujours le même ordre, ce sont toujours les mêmes révolutions; il n'a pas l'esprit de s'étonner des plus grandes merveilles. »*[39]

Nulle part n'est cette dialectique entre la possibilité d'un rapport authentique à la nature et la nécessité de son apprentissage culturel plus présente que dans la description du jardin de Julie, dans la *Quatrième partie* de *La nouvelle Héloïse*, lettre XI. Avant d'analyser ce lieu particulier, arrêtons-nous sur un détail interpellant : parmi les choses que Saint-Preux admire dans ce jardin, il y a des touffes formées « des arbres du bois le plus flexible, dont on avait fait recourber les branches, pendre en terre, et prendre racine, par un art semblable à ce que font naturellement les mangles en Amérique »[40]. On ne peut lire ce passage sans penser à celui de l'*Émile* cité en début de cet essai, où l'homme « ne veut rien tel que l'a fait la nature, pas même l'homme ; […] il le faut contourner à sa mode, comme un arbre de son jardin. » Il s'agit de ce qui semble en apparence exactement la même pratique, une fois vilipendée comme métaphore de la perversion de la nature humaine dans la société, l'autre louée comme réussite parfaite de la recréation du paradis perdu. Comment pourrait s'expliquer cette contradiction ?

Essayons de comprendre le jardin de Julie dans le détail, afin d'en trouver une sortie (même s'il faudra accepter que toutes les contradictions ne peuvent pas être résolues chez Rousseau, et d'autant moins celle entre recherche de la nature et inévitabilité de la vie sociale). D'abord, la description qui en est faite est fortement inspirée par celles de l'île de Calypso et du jardin d'Alcinoüs dans les textes

[38] Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, ed. cit., *Confessions* 12, p. 641.

[39] Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inélegalité parmi les hommes*, ed. cit., p. 51.

[40] Jean-Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, Paris, Flammarion, 1967, 4e partie, lettre XI, p. 354.

homériques[41]. Déjà, on voit que toute conception possible d'un paradis naturel doit nécessairement passer par un filtre culturel, au niveau du langage et de l'imagination. Pour reprendre l'analyse de Starobinski[42], il s'agit d'une illusion de la nature sauvage, recréée dans un cadre complétement artificiel. Derrière l'apparence de l'absence de travail humain, se cache un travail tellement parfait qu'il a effacé toutes ses traces. Ce n'est pas la même nature que celle de l'homme primitif (qui d'ailleurs n'en avait pas la conscience), mais une nature reconstruite par l'homme moral. Comme le synthétise l'urbaniste John Friedman[43], « It is only by going forward through civilisation and, simultaneously, by raising civilisation to a higher moral level, that a simulacrum of 'natural nature', a nature, so to speak, untouched by human hands, can be achieved. » Mais en quoi consiste cette élévation morale, qui fait que le travail de Julie soit différent de celui visible dans les jardins à la française, que Rousseau déteste ? D'un côté, dans l'image même des arbres dont les branches ont été recourbées, nous avons un indice : alors que ceux critiqués dans l'*Émile* sont tordus selon les règles arbitraires (pour la nature) de la géométrie, ceux de l'Elysée sont « comme le font naturellement les mangles d'Amérique », c'est-à-dire en imitant le processus naturel lui-même, au-delà de sa forme. C'est une attention portée sur la *natura naturans*, non pas la *natura naturata*. Ensuite, l'intervention du jardinier est limitée à la création d'un cadre où la nature peut se manifester selon ses propres mécanismes (pas de plantes exotiques, pas d'imposition dans le mélange des espèces, qui est laissé suivre son cours naturel, pas de lignes droites), avec des interventions qui sont à chaque fois actives, mais en même temps réceptives aux liens déjà en place (comme le fait de planter des herbes qui nourrissent les oiseaux, au lieu de contrôler leur alimentation d'une part, et la végétation de l'autre ; toutes les plantes présentes sont « des plantes sauvages ou robustes qu'il suffit de mettre en terre, et qui viennent ensuite d'elles-mêmes »[44]). En plus, l'on n'essaie pas d'imposer les critères humains de perfection, mais plutôt de comprendre ceux de la nature elle-même et se réjouir de son imprévisibilité (les fruits sont délicieux, « quoique clairsemés et de mauvaise mine » – mais pour Saint-Preux, au lieu d'être une frustration, cela ne fait qu'un plaisir en plus de les rechercher dans le feuillage).

En dernier, c'est dans la scène de la découverte des oiseaux que la vision du jardin se précise. Quand Saint-Preux, émerveillé par la multitude des oiseaux, les qualifie de « hôtes », Julie répond : « Qu'appelez-vous des hôtes ? […] C'est nous

[41] cf. Odile de Bruyn, *Les promoteurs du jardin paysager 'à l'anglaise' au XVIIIe siècle et les jardins gréco-romains…en quête de légitimité et de modèles ?*, « Revue belge de philologie et d'histoire », tome 79, fasc. 1, 2001. Antiquité – Oudheid.

[42] Dans Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Plon, 1957.

[43] Dans John Friedmann, *Rousseau's Dream. Nature and Artifice*, « Critical Horizons », vol. 3, no. 2, 2002.

[44] Jean-Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, ed. cit., p. 359.

ici qui sommes les leurs ; ils sont ici les maîtres et nous leur payons tribut pour en être soufferts quelquefois. »[45] Et M. de Wolmar rajoute la patience et le temps comme facteurs ayant permis la présence des oiseaux sans la contrainte. Il s'agit donc, dans le jardin de Julie, d'une nature artificielle, mais dont l'expérience est authentique par cette soumission aux forces naturelles, ce respect de celles-ci, par une attitude humble et réceptive, mais en même temps créatrice. J'ai essayé de montrer qu'une telle attitude s'est manifestée dans la photographie des débuts, et qu'elle a été le premier lieu où elle a pu prendre la forme d'une représentation visuelle. Les paradoxes du jardin de Julie sont aussi ceux de la photographie : un moyen technique qui permet la perception d'une présence immédiate de la nature ; une distanciation et artificialisation qui, par l'attitude morale qui les sous-tend, permettent un rapprochement authentique de la nature comme altérité irréductible, en montrant la possibilité d'une création autre qu'expressiviste, et que Rousseau, dans sa réflexion sur la nature, avait anticipée.

[45] Jean-Jacques Rousseau, op. cit., p. 357.