

“Les monuments des anciennes amours”. Lieux de mémoire et art de l’oubli dans *La Nouvelle Héloïse*

Christophe Martin

► **To cite this version:**

Christophe Martin. “Les monuments des anciennes amours”. Lieux de mémoire et art de l’oubli dans *La Nouvelle Héloïse*. Danielle Bohler. *Le Temps de la mémoire. Le flux, la rupture, l’empreinte*, 72, Presses Universitaires de Bordeaux, pp.333-347, 2006, Eidolon, 9782903440725. <hal-01760138>

HAL Id: hal-01760138

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01760138>

Submitted on 6 Apr 2018

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

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

« “Les monuments des anciennes amours”. Lieux de mémoire et art de l’oubli dans *La Nouvelle Héloïse* », dans *Le Temps de la mémoire. Le flux, la rupture, l’empreinte*, éd. D. Bohler, *Eidôlon*, n° 72, PU Bordeaux, 2006, p. 333-347.

La fiction des Lumières, on le sait, s’est plu à prendre la forme d’épreuves ou d’expériences les plus diverses : qu’advient-il si le maître d’un sérail part en voyage et laisse ses épouses languir durant de longues années ? si l’on isole quatre enfants jusqu’à l’adolescence et qu’on les fait ensuite se rencontrer ? si l’on retient captive une jeune villageoise amoureuse d’un Arlequin un peu rustique à la cour d’un Prince aimable ? si l’on enferme une jeune femme au couvent contre son gré?... *La Nouvelle Héloïse*, qui fut longtemps lue davantage à partir de son impressionnante postérité du côté du roman sensible qu’en regard des fictions immédiatement antérieures ou contemporaines, n’est pas souvent interrogée de ce point de vue¹. Nous voudrions indiquer ici que le roman de Rousseau peut pourtant être lu, aussi, comme une fiction expérimentale dont l’objet est, il est vrai, tout à fait singulier dans le paysage fictionnel de la période, puisqu’il s’agit de la mémoire. Véritable diptyque, dont la seconde partie ne cesse de revenir sur le sens et la valeur qu’il convient d’accorder à la première, *La Nouvelle Héloïse* n’est pas seulement, en effet, un extraordinaire « roman de la rétrospection », comme l’a justement indiqué Georges Poulet², mais une fiction dont l’un des enjeux essentiels est de s’interroger sur la possibilité d’un travail de la mémoire et plus encore sur la mémoire, c’est-à-dire sur la possibilité d’une neutralisation de la mémoire des passions, et sur la manière de concevoir une thérapeutique de l’âme fondée sur un effacement des traces du passé.

On centrera le propos autour d’une scène précise, située dans la quatrième partie du roman, et dont Rousseau a voulu qu’elle soit illustrée par une estampe intitulée LES MONUMENS DES ANCIENNES AMOURS. Julie est alors mariée depuis près de six ans à Wolmar, et Saint-Preux est de retour à Clarens après un périple long de quatre ans. En l’absence de Wolmar, éloigné pour quelques jours, Julie et Saint-Preux partent en promenade sur le lac. Mais la traversée d’abord paisible est rendue périlleuse par une brusque tempête. Les eaux agitées obligeant à rester sur l’autre rive, Saint-Preux propose à Julie « un tour de promenade³ ». Ignorant ses réticences (« Julie m’opposa le vent, le soleil, et songeait à ma lassitude. *J’avais mes vues*⁴ ; ainsi je répondis à tout »), il conduit la jeune femme au lieu même où, dix ans plus tôt, il dut séjourner seul, cruellement éloigné de l’objet de son désir.

¹ René Démoris a attiré l’attention sur cette dimension en explorant les relations intertextuelles et fantasmiques reliant *La Nouvelle Héloïse* à l’œuvre de Marivaux. Voir « De Marivaux à *La Nouvelle Héloïse*. Intertexte et contre-texte, entre fantasme et théorie », dans *L’Amour dans La Nouvelle Héloïse. Texte et intertexte. Actes du colloque international de Genève (10-12 juin 1999)*, J. Berchtold et F. Rosset éd., Genève, Droz, *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 2002, n° XLIV, p. 317-339. Parmi l’immense bibliographie critique de *La Nouvelle Héloïse*, nous sommes particulièrement redevables aussi aux travaux récents de Jacques Berchtold.

² La formule se trouve dans la retranscription de la « discussion » qui suit l’article de Bernard Guyon, « La mémoire et l’oubli dans *La Nouvelle Héloïse* », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 1959-1962, t. XXXV, p. 66.

³ *Julie, ou La Nouvelle Héloïse, lettres de deux amants habitant d’une petite ville au pied des Alpes*, IV, 17, éd. H. Coulet, Paris, Gallimard, 1993, t. 2, p. 138.

⁴ Nous soulignons.

Quelles sont exactement les « vues » de Saint-Preux ? Même si cette promenade n'est assurément pas sans danger pour Julie, et même si le jeune homme en parle comme d'une « occasion » favorable, on ne saurait lui attribuer le projet concerté de créer les conditions d'un « moment » d'égarement chez Mme de Wolmar⁵. Non seulement il s'agirait d'une conduite proprement libertine dont Rousseau exclut jusqu'à la possibilité pour les personnages de son roman⁶, mais alors que le libertin serait, dans des circonstances analogues, à l'affût des moindres signes de vulnérabilité du corps féminin, Saint-Preux reste étrangement aveugle, on le verra, à l'émotion que suscite cette scène chez Julie. Il s'agit en réalité d'aller rendre hommage à un lieu chargé de souvenirs :

J'avais toujours désiré de revoir la retraite isolée qui me servit d'asile au milieu des glaces et où mon cœur se plaisait à converser en lui-même avec ce qu'il eut de plus cher au monde. L'occasion de visiter ce lieu si chéri dans une saison plus agréable, et *avec celle dont l'image l'habitait jadis avec moi*, fut le motif secret de ma promenade. Je me faisais un plaisir de lui montrer d'anciens monuments d'une passion si constante et si malheureuse⁷.

Le désir de substituer à l'image de Julie *in absentia* la présence « réelle » de celle qui est devenue Mme de Wolmar pourrait, à première vue, paraître le signe d'un déni de la perte de l'objet aimé, ou du moins du refus d'admettre son changement d'identité sociale. Mais en réalité, du point de vue du rapport à l'objet d'amour, on assiste à un curieux chiasme entre image et réalité, entre signe et référent : alors que, dans le passé, l'absence douloureuse de Julie était compensée par une représentation imaginaire obsédante de l'être aimé, il s'agit ici de profiter de la présence de celle qui est devenue Mme de Wolmar non pas pour renouer un contact « réel » ou charnel mais pour la confronter à des vestiges, à des signes anciens tracés par le sujet amoureux, autrement dit à des images d'une passion certes non pas révolue mais appartenant néanmoins à un passé lointain. Si le terme de « monuments » est ici employé au sens noble et abstrait de « ce qui sert à rappeler la mémoire », il tend à glisser vers son sens moderne puisque les monuments qu'il s'agit de contempler font l'objet d'un véritable pèlerinage, et qu'ils constituent le paysage en lieu de mémoire auquel il ne manque pas même l'inscription d'un nom, celui de Julie, et de vers de Pétrarque. La promenade est avant tout remontée dans le temps (« Nous parvînmes [à Meillerie] après une heure de marche par des sentiers tortueux et frais, qui mont[aient] insensiblement entre les arbres et les rochers »), pèlerinage vers un passé à la fois douloureux et regretté⁸, invitation à la commémoration.

Aussi, la scène de Meillerie est-elle lue d'ordinaire comme la manifestation chez Saint-Preux d'une résistance au travail d'oubli que lui impose Wolmar. Telle est

⁵ C'est pourtant l'interprétation de Stéphane Lojkin dans *La Scène de roman*, Paris, A. Colin, 2002, p. 152-156.

⁶ « On ne me verra jamais rechercher des moments dangereux ni des tête-à-tête avec des femmes » s'exclame d'ailleurs Saint-Preux dans sa dernière lettre à Julie (VI, 7 ; t. 2, p. 321).

⁷ Nous soulignons.

⁸ Lieu d'une absence insupportable, Meillerie est aussi, dès la première partie du roman, lieu d'élection dans lequel Saint-Preux fantasme de finir ses jours dans l'éternité du deuil de son amour pour Julie : « Peut-être le séjour où je suis contribue-t-il à cette mélancolie ; il est triste et horrible ; il en est plus conforme à l'état de mon âme [...]. Ah! je le sens, ma Julie, s'il fallait renoncer à vous, il n'y aurait plus pour moi d'autre séjour ni d'autre saison » (I, 26 ; t. 1, p. 137).

notamment l'interprétation de Michel Butor : « ce lieu-ci [Meillerie], ce lieu de la solitude et du pur désir, Wolmar sera incapable de le profaner⁹ ». De fait, le pèlerinage à Meillerie semble inverser la profanation d'un autre ancien « monument » des amours de Julie et Saint-Preux : le fameux bosquet où Saint-Preux a reçu de la jeune femme « le premier baiser de l'amour » (selon le titre du premier sujet d'estampe du roman), que Wolmar « profane » en obligeant son épouse et son ancien amant à s'y embrasser à nouveau sous ses yeux (IV, 12 ; t. 2, p. 115). Cette profanation n'est que la stricte application de la méthode dont Wolmar a expliqué les principes à Mme d'Orbe dans la lettre qui précède immédiatement le récit de la promenade à Meillerie, et qui repose sur un distinguo fondamental quant à l'objet d'amour de Saint-Preux (IV, 14 ; t. 2, p. 130-131) :

Ce n'est pas de Julie de Wolmar que [Saint-Preux] est amoureux, c'est de Julie d'Étange [...]. Il l'aime dans le temps passé : voilà le vrai mot de l'énigme. Ôtez-lui la mémoire, il n'aura plus d'amour.

Pour conduire Saint-Preux à cet état de bienheureuse amnésie, la stratégie de Wolmar consiste à tirer parti de ce qu'il analyse comme une remarquable confusion des temps :

L'erreur qui l'abuse et le trouble est de confondre les temps et de se reprocher souvent comme un sentiment actuel ce qui n'est que l'effet d'un souvenir trop tendre ; mais je ne sais s'il ne vaut pas mieux achever de le guérir que le désabuser.

La thérapie de l'oubli conçue par Wolmar consiste, en effet, en une incessante substitution d'images, celles de Julie de Wolmar devant *effacer* celles de Julie d'Étange :

J'ai pensé qu'au lieu de lui ôter l'opinion des progrès qu'il croit avoir faits, et qui sert d'encouragement pour achever, il fallait lui faire perdre la mémoire des temps qu'il doit oublier, en substituant adroitement d'autres idées à celles qui lui sont si chères. [...] Je chercher à le familiariser avec les objets qui l'effarouchent, en les lui présentant de manière qu'ils ne soient plus dangereux pour lui. [...] J'efface un tableau par un autre et couvre le passé du présent.

On voit la parenté étroite qui relie cette pédagogie de l'oubli et la thérapeutique des craintes infantiles que le gouverneur recommande de pratiquer dans l'*Emile* :

Dans [les objets] que l'on voit tous les jours, ce n'est plus l'imagination qui agit, c'est la mémoire ; et voilà la raison de l'axiome : *Ab assuetis non fit passio*, car ce n'est qu'au feu de l'imagination que les passions s'allument. Ne raisonnez donc pas avec celui que vous voulez guérir de l'horreur des ténèbres ; menez l'y souvent, et soyez sûr que tous les arguments de la philosophie ne vaudront pas cet usage¹⁰.

⁹ Michel Butor, « L'île au bout du monde », *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 96. Voir aussi l'interprétation de Henri Coulet qui, à propos de la promenade à Meillerie, affirme que « la suite des événements ne sera pas ce que Wolmar attendait » (t. 2, p. 506).

¹⁰ Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, livre 2, éd. P. Burgelin, Paris, Gallimard, Folio, 1969, p. 220.

L'accoutumance comme remède aux passions : tel est bien aussi le fondement de la méthode élaborée par Wolmar. La confrontation incessante de Saint-Preux avec les différents « tableaux » de l'épouse vertueuse doit conduire à la fabrication d'une nouvelle mémoire de l'objet, et permettre l'effacement des traces du passé, autrement dit l'évanouissement des fantômes de l'imagination.

La visite solitaire de Saint-Preux à l'Élysée manifeste exemplairement l'efficacité de cette thérapeutique. Alors qu'il pénètre dans le jardin de Julie en se réjouissant par avance que tout ce qui l'environnera sera « l'ouvrage de celle qui [lui] fut si chère », Saint-Preux se rappelle subitement les propos tenus la veille par Wolmar l'invitant à se souvenir que ces lieux sont « plantés par les mains de la vertu » (IV, 11 ; t. 2, p. 103) :

Le souvenir de ce seul mot a changé sur-le-champ tout l'état de mon âme. J'ai cru voir l'image de la vertu où je cherchais celle du plaisir ; cette image s'est confondue dans mon esprit avec les traits de Mme de Wolmar ; et, pour la première fois depuis mon retour, j'ai vu Julie en son absence, non telle qu'elle fut pour moi et que j'aime encore à me la représenter, mais telle qu'elle se montre à mes yeux tous les jours.

L'*ars oblivionalis* élaboré par Wolmar est avant tout travail sur l'imagination : à l'image *in absentia* de Julie d'Étange doit se substituer la représentation de la vertueuse Mme de Wolmar. La fonction qu'assigne Wolmar à l'Élysée est bien d'effacer le souvenir du bosquet, et ce n'est évidemment pas un hasard si la « profanation » de celui-ci succède immédiatement à la sanctuarisation de celui-là.

Mais alors que la visite solitaire à l'Élysée et la neutralisation du bosquet paraissent attester l'efficacité de cette méthode, le pèlerinage aux rochers de Meillerie semble surgir aussitôt après comme une manifestation de la résistance que Saint-Preux opposerait, plus ou moins consciemment, au processus d'effacement des images du passé conçu par Wolmar. Si dans le domaine de Clarens, les monuments anciens se laissent profaner, dans les lieux sauvages, situés hors de la sphère d'influence de Julie de Wolmar et son époux, les traces de l'amour de Saint-Preux semblent inaltérables, et le travail d'oubli voué à l'échec. Le pèlerinage paraît indiquer, du côté du jeune homme, la fidélité conservée à la mélancolie des anciennes amours, la fixation à un passé ancien, alors que la nouvelle Julie se refuserait à se laisser absorber par ces lointains souvenirs. D'où, dans cette perspective de lecture, une cruelle déception éprouvée par le jeune homme : « cet amant qui, revenu au lieu mythique de ses chants amoureux, pensait voir renaître l'amour pur et passionné de Julie, se heurte à une brutale déconvenue : l'amante se refuse à faire revivre le passé. Le « monument » de la passion « si constante et si malheureuse » du jeune homme est la tombe de ce qui fut et de ce qui ne sera plus. Julie de Wolmar n'est plus Julie d'Étange ; en elle le présent s'est comme coupé du passé¹¹. »

L'estampe conçue par Rousseau et dessinée par Gravelot semble d'ailleurs parfaitement illustrer cette irrémédiable scission de la communauté des amants [**insérer ici l'image jointe**]. La dissymétrie de l'image, de part et d'autre d'une ligne verticale est, en effet, frappante : du côté de Saint-Preux, l'aplomb des rochers, dont l'aspect

¹¹ Maria Leone, « Face à ce qui se dérobe », dans *Rousseau et les arts visuels. Actes du colloque de Neuchâtel (20-22 sept. 2001)*, éd. F. S. Eigeldinger, Genève, Droz, *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 2003, n° XLV, p. 422.

« monumental » semble menacer la jeune femme d'écrasement ; et du côté de Julie, un espace végétal et aquatique, avec un vallonnement plus doux (d'autant que le corps de Julie est entouré de deux cercles : celui de la pièce d'eau et celui du parterre). A l'immobilité monumentale des rochers s'oppose le flux ininterrompu du torrent : d'un côté le rocher où s'inscrit la trace inaltérable et, de l'autre, une eau vive et fuyante, qui semble s'échapper de l'image.

Le « sujet d'estampe » rédigé par Rousseau paraît devoir conforter également cette lecture, puisqu'il demande de représenter une Julie certes non pas insensible aux discours de Saint-Preux et au spectacle qu'il lui offre, mais affichant du moins une parfaite sérénité :

On lit dans les yeux de Julie l'attendrissement que lui causent ses discours et les objets qu'il lui rappelle ; mais on y lit aussi que la vertu préside, et ne craint rien de ces dangereux souvenirs¹².

Or, dans le texte même du roman, la vertu de Julie ne semble nullement aussi sereine et triomphale : le récit de Saint-Preux à Milord Edouard, et plus encore le billet de Julie à Wolmar qui le précède immédiatement (IV, 16), laissent percevoir un trouble beaucoup plus violent, que le « sujet d'estampe » semble totalement ignorer. Tout se passe comme si, rétrospectivement, Rousseau avait partagé l'aveuglement de Saint-Preux sur l'émotion de la jeune femme, ou comme s'il avait fini par adopter le discours que Wolmar tient sur son épouse, dont le dénouement révèle le caractère profondément illusoire (la volonté de constituer Julie en texte lisible - « on y lit que... » - évoque d'ailleurs irrésistiblement la seule passion que se reconnaît Wolmar, celle de lire dans le cœur de ses semblables).

Au reste, même à supposer une parfaite sérénité chez Julie, celle-ci ne saurait en aucun cas expliquer la « brutale déconvenue » de Saint-Preux puisque la lettre de ce dernier montre à quel point son lamento anticipe toute réponse ou toute réaction de la jeune femme :

Quand nous eûmes atteint ce réduit et que je l'eus quelque temps contemplé : quoi ! dis-je à Julie en la regardant avec un oeil humide, votre cœur ne vous dit-il rien ici, et ne sentez-vous point quelque émotion secrète à l'aspect d'un lieu si plein de vous ? Alors *sans attendre sa réponse*, je la conduisis vers le rocher, et lui montrai son chiffre gravé dans mille endroits, et plusieurs vers de Pétrarque ou du Tasse relatifs à la situation où j'étais en les traçant.

Véritable récitatif, le discours du jeune homme prend vite un tour qui paraît d'autant plus déclamatoire que la lettre passe longtemps sous silence toute réaction de Julie. L'exhibition des « monuments » du passé ranimant chez Saint-Preux des « sentiments violents », sa parole devient « véhémence » comme il l'indique lui-même à Milord Edouard. Injonction est faite à la jeune femme de contempler les signes de la parfaite constance de l'amant et de sa douleur présente. L'agressivité manifeste du discours n'est donc nullement la conséquence de l'insensibilité prétendue de Julie. Cette

¹² « Sujet de la huitième estampe », *NH*, t. 2, p. 438. Demande difficilement représentable pour un dessinateur d'estampes : Gravelot renonce sagement à rendre *lisible* le regard de Julie (le personnage tourne sinon le dos du moins le visage au lecteur).

véhémence n'implique d'ailleurs nulle déception par rapport au plaisir attendu de ce pèlerinage. Rappelons, en effet, les termes de Saint-Preux : « *Je me faisais un plaisir de lui montrer d'anciens monuments d'une passion si constante et si malheureuse* ». Plaisir non dénué de composantes narcissiques¹³, ni de cruauté, qui consiste à se présenter comme le dépositaire unique de la mémoire des anciennes amours, conformément à une posture d'ailleurs récurrente tout au long du roman¹⁴.

Cette exhibition des signes de la constance et la véhémence clairement accusatrice du discours laissent d'autant plus perplexe qu'ils conduisent à un net aveuglement sur l'émotion que ce spectacle suscite chez Julie. Saint-Preux semble ne s'en aviser (et encore n'y insiste-t-il guère) qu'au moment où Julie interrompt sa plainte, le voyant s'approcher du bord. Loin du flux oratoire de l'ancien amant, le discours de Julie se réduit à quelques mots :

J'allais continuer ; mais Julie, qui, me voyant approcher du bord, s'était effrayée et m'avait saisi la main, la serra sans mot dire en me regardant avec tendresse et retenant avec peine un soupir ; puis tout à coup détournant la vue et me tirant par le bras : « Allons-nous-en, mon ami, me dit-elle d'une voix émue ; l'air de ce lieu n'est pas bon pour moi. »

Comme dans toute forme personnelle du récit au XVIII^e siècle, il convient évidemment de ne pas s'en tenir au point de vue de l'énonciateur. Le texte repose sur un système d'oppositions où la théâtralisation du discours et des postures de Saint-Preux met en relief la retenue, les silences et les litotes de Julie. A l'évidence, cette discrétion n'implique nulle insensibilité ni une quelconque sérénité. A cet égard, le lecteur peut d'autant moins partager l'aveuglement de Saint-Preux que Rousseau a pris soin de faire précéder la lettre d'un billet de Julie à son époux où elle témoigne en quelques mots de la douloureuse épreuve qu'elle vient de subir (nous y reviendrons). Sans attribuer au roman des élaborations conceptuelles qui seraient évidemment anachroniques, *La Nouvelle Héloïse* semble proposer ici une sorte d'opposition sexuée de la mémoire affective et du deuil, entre, d'un côté, une théâtralisation de la douleur et une sorte de « monumentalisation » de la perte (autrement dit, un travail de symbolisation, le paysage de rochers étant constitué en support de mémoire accueillant certaines parties de l'expérience amoureuse) et, à l'inverse, un enfouissement quasi silencieux du passé chez Julie.

Rousseau note, dans *l'Emile*, que « le signe absorbe l'attention de l'enfant et lui fait oublier la chose représentée¹⁵ ». Dans la scène de Meillerie, tout se passe comme si l'absorption de Saint-Preux dans les signes mémoratifs le conduisaient à un oubli quasi complet de la Julie *in praesentia*, et à une forme d'imperception de son trouble devant le spectacle qui s'offre à elle. La jeune femme se trouve comme néantisée par la fascination

¹³ Sur ces composantes narcissiques, voir notamment les remarques de Jacques Berchtold dans « Rivages d'oubli, lac de mémoire : lire Rousseau sous l'éclairage d'Ovide », in « *Ce est li fruits selonc la lettre* ». *Mélanges offerts à Charles Méla*, éd. O. Collet, Y. Foehr-Janssens, S. Messerli, Paris, Champion, Genève, Sltakine, 2002, p. 176 et sq.

¹⁴ Depuis le début du roman : « O souvenir immortel [...], jamais tu ne t'effaceras de mon âme » (I, 14) et « Julie oubliée! Ne m'oublierai-je pas plutôt moi-même » (I, 23) ; Jusqu'à la dernière partie : « nos premières et uniques amours, ne sortiront jamais de mon cœur » et « Julie, oubliâtes-vous mes serments avec les vôtres ? Pour moi, je ne les ai point oubliés. J'ai tout perdu ; ma foi seule m'est restée ; elle me restera jusqu'au tombeau » (VI, 7 ; t. 2, p. 319).

¹⁵ *Emile*, livre 3, éd. citée, p. 270.

de Saint-Preux pour les « monuments » de sa passion. En témoigne son évocation du paysage ancien : procédant par soustraction et négation, il produit un tableau du passé impliquant une néantisation des objets actuels qui s'offrent à la vue (t. 2, p. 140):

Voici le séjour où ta chère image faisait son bonheur, et préparait celui qu'il reçut enfin de toi-même. On n'y voyait alors ni ces fruits ni ces ombrages ; la verdure et les fleurs ne tapissaient point ces compartiments, le cours de ces ruisseaux n'en formait point les divisions.

Comme le souligne Jacques Berchtold, « l'absorption assumée d'une image de Julie abritée et hébergée par Saint-Preux tout seul [...] paraît le rendre suspect de *se passer désormais de la Julie réelle*¹⁶ ». Même si la méthode de Wolmar est en l'occurrence inversée, il s'agit bien, là aussi, « d'effacer un tableau par un autre », autrement dit de nier la continuité profonde qui peut relier Julie d'Etange à Julie de Wolmar.

A observer la jouissance, de plus en plus évidente dans les deux dernières parties du roman, qu'éprouve Saint-Preux à s'insérer dans l'univers néo-familial de Clarens, et surtout à lire sa dernière lettre à Julie (« Je me sens bien ; je ne suis plus le même, ou vous n'êtes plus la même¹⁷ »), on pourrait même se demander si l'exhibition des traces gravées du souvenir et cette haute affirmation d'un culte mémoriel n'est pas avant tout à entendre comme une manière de dénier une aspiration sans doute très profonde à l'oubli, et un désir de s'affranchir de l'emprise d'un passé obsédant¹⁸. Que le pèlerinage aux rochers de Meillerie puisse être perçu comme un acquiescement obscur de Saint-Preux à l'*ars oblivionalis* auquel Wolmar l'initie, c'est ce que suggère aussi la fin de la scène. En laissant le discours de Julie sans réponse, Saint-Preux semble assimiler l'éloignement de ce lieu de mémoire à un abandon définitif de l'objet d'amour : « Je partis avec elle en gémissant, mais sans lui répondre, et je quittai *pour jamais* ce triste réduit *comme j'aurais quitté Julie elle-même* » (t. 2, p. 141).

La confrontation aux monuments des anciennes amours peut d'autant mieux être perçue comme une étape de ce même processus qui a conduit à la neutralisation du bosquet du premier baiser que ce pèlerinage a toute chance d'avoir été au moins imaginé par Wolmar. Même si cela reste totalement implicite dans le roman, tout laisse à penser, en effet, qu'il s'agit là d'une nouvelle épreuve qui, comme telle, doit assez peu au hasard¹⁹. A tout le moins, on admettra qu'en laissant Julie et Saint-Preux seuls durant huit

¹⁶ J. Berchtold, « Rivages d'oubli, lac de mémoire », art. cité, p. 179. En italiques dans le texte. Faut-il rappeler aussi la formule fameuse de Rousseau à la fin du livre IV des *Confessions* : « les objets font moins d'impression sur moi que leurs souvenirs » ?

¹⁷ *La Nouvelle Héloïse*, VI, 7 ; t. 2, p. 312.

¹⁸ Nous rejoignons ici une autre suggestion de Jacques Berchtold qui parle, sans s'y attarder, d'une « illusion d'amnésie et de lobotomisation réussie à laquelle aspire Saint-Preux quant à son passé amoureux » (« L'impossible virginité du jardin verbal. Les leçons de la nature selon la lettre IV, 11 de *La Nouvelle Héloïse* », dans *Rousseauismus. Naturevangelium und Literatur*, J. Söring et P. Gasser (éds), Francfort, Berlin, Bern, New-York, Paris, Wien, Peter Lang, 1999, p. 83).

¹⁹ « Wolmar apparaît ici comme un machiniste prenant plaisir à imposer, sous le prétexte de les guérir, des *épreuves* aux deux ex-amants » (R. Démoris, « De Marivaux à *La Nouvelle Héloïse* », art. cité, p. 335). *L'Emile* atteste que Rousseau n'éprouve nullement le besoin d'explicitement tous les ressorts des manipulations qu'il met en scène dans ses récits. Voir en particulier la scène célèbre du canard aimanté et la note dans laquelle Rousseau ironise sur l'incompréhension de Formey : « Le spirituel M. Formey n'a pu supposer que cette petite scène était arrangée, et que le bateleur était

jours, Wolmar ne peut pas ignorer la probabilité de ce type de confrontations aux signes mémoratifs des anciennes amours. Le très court billet de Julie qui précède immédiatement la lettre de Saint-Preux à Milord Edouard atteste en tout cas que la jeune femme tient son époux pour responsable de cette scène cruelle puisqu'elle se plaint de la dureté de ses procédés (IV, 16 ; t. 2, p. 135):

Wolmar, il est vrai, je crois mériter votre estime ; mais votre conduite n'en est pas plus convenable, et vous jouissez durement de la vertu de votre femme.

Ce dont Julie fait grief à Wolmar, ce n'est pas seulement son absence mais bien sa « conduite ». On appréciera l'ambiguïté, fût-elle involontaire, du terme. N'est-ce pas sous la conduite invisible de Wolmar, en effet, que se déroule ce pèlerinage aux rochers de Meillerie ? En usant de termes anachroniques, on pourrait parler d'une thérapie expérimentale portant sur le travail du deuil. Dans un vocabulaire plus proche de celui de Rousseau, on évoquera une manière passablement machiavélique de provoquer chez Saint-Preux une véritable *crise*. Le mot est à entendre en son sens médical : point d'acmé de la maladie, la « crise » désigne, selon Furetière, ce moment où « la nature tâche à se dégager de ses mauvaises humeurs²⁰ ». Le terme est employé deux fois par Saint-Preux à propos de la scène de Meillerie :

Voilà, mon ami, le détail du jour de ma vie où, sans exception, j'ai senti les émotions les plus vives. J'espère qu'elles seront la crise qui me rendra tout à fait à moi. (IV, 17 ; t. 2, p. 143)

Oui, Milord, je vous le confirme avec des transports de joie, la scène de Meillerie a été la crise de ma folie et de mes maux. (V, 2 ; t. 2, p. 149)

La notion semble faire l'objet d'une véritable modélisation par Rousseau, puisqu'elle structure en réalité deux séquences du roman : à superposer la scène du pèlerinage à Meillerie et celle, située dans la cinquième partie, où Saint-Preux reconnaît la chambre de l'auberge à Sion qu'il avait occupée dix ans plus tôt, on découvre en effet un même schéma ternaire. Le premier moment consiste en la découverte d'un lieu offrant le sentiment d'une distance illusoirement abolie avec un passé lointain²¹. Le deuxième moment est celui de la désillusion et de l'épreuve douloureuse d'une perte irrémédiable²².

instruit du rôle qu'il avait à faire ; car c'est en effet ce que je n'ai point dit. Mais combien de fois, en revanche, ai-je déclaré que je n'écrivais point pour les gens à qui il fallait tout dire ! » (*Emile*, éd. citée, p. 849).

²⁰ Le dictionnaire de l'Académie de 1762 définit le terme comme un « effort que fait la nature dans les maladies, qui est d'ordinaire marqué par une sueur, ou par quelque autre symptôme, & qui donne à juger de l'événement d'une maladie ».

²¹ « J'éprouvai combien la présence des objets peut ranimer puissamment les sentiments violents dont on fut agité près d'eux » (IV, 7 ; t. 2, p. 140) ; « je crus redevenir à l'instant tout ce que j'étais alors » (V, 9 ; t. 2, p. 246).

²² « Tous les sentiments délicieux qui remplissaient alors mon âme s'y retracèrent pour l'affliger ; [...] tout revenait, pour augmenter ma misère présente, prendre place en mon souvenir » (t. 2, p. 142) ; « Hélas ! cette erreur fut courte, et le second instant me rendit plus accablant le poids de toutes mes anciennes peines » (t. 2, p. 246).

Le troisième temps correspond, en revanche, à un sentiment de délivrance et d'apaisement, la crise débouchant sur un soulagement manifeste²³.

Difficile de ne pas être tenté d'opérer un rapprochement entre cette théorisation implicite de la « crise » qui préside à la construction de deux scènes majeures de la seconde partie du roman et la notion de travail de deuil, en particulier ce moment récurrent, décrit par Freud, où « chacun des souvenirs, chacune des attentes par lesquelles la libido était liée à l'objet sont présentifiés, surinvestis et sur chacun s'accomplit le détachement de la libido²⁴ ». D'autant que Freud souligne à quel point, dans le travail du deuil, « se nouent autour de l'objet une multitude de combats singuliers dans lesquels haine et amour luttent l'un contre l'autre, la haine pour détacher la libido de l'objet, l'amour pour maintenir cette position de la libido contre l'assaut²⁵. » Or, dans les deux séquences de *La Nouvelle Héloïse*, le paroxysme de la crise coïncide avec l'accès à la conscience d'un vœu de mort à l'encontre de Julie (dans le premier cas, le vœu de mort inclut aussi la personne propre) :

Bientôt je commençai de rouler dans mon esprit des projets funestes, et, dans un transport dont je frémis en y pensant, je fus violemment tenté de la précipiter avec moi dans les flots, et d'y finir dans ses bras ma vie et mes longs tourments (p. 143).

Que n'est-elle pas morte ! osai-je m'écrier dans un transport de rage ; oui, je serais moins malheureux ; j'oserais me livrer à mes douleurs ; j'embrasserais sans remords sa froide tombe (p. 247).

Il semble bien que l'agressivité envers l'objet perdu soit conçu comme une étape essentielle dans le détachement à son endroit²⁶. En témoigne le soulagement qui succède immédiatement à cette « horrible tentation » lors de la traversée du lac : « Là mes vives agitations commencèrent à prendre un autre cours ; un sentiment plus doux s'insinua peu à peu dans mon âme ». Dans la suite du roman, ce détachement prend certes la forme non pas d'une « dévalorisation » de l'objet mais d'une vénération de la vertueuse épouse de Wolmar. Reste que les mots de Saint-Preux dans la dernière lettre qu'il adresse à Julie sont éloquents : « Plein de tout ce qu'il faut que j'honore en *celle que j'ai cessé d'adorer*, je sais à quels respects doivent s'élever mes anciens hommages » (VI, 7 ; t. 2, p. 312). On mesure l'efficacité thérapeutique des épreuves imposées par Wolmar à Saint-Preux.

On indiquera seulement pour finir que cette efficacité n'est sans doute pas sans rapport avec le consentement final de Julie à sa propre mort. Car pour elle, c'est peu de dire que le travail de deuil reste inaccompli. Dès les premières parties, le roman soulignait l'asymétrie profonde des formes de l'affliction chez Saint-Preux et Julie : « Votre affliction

²³ « Je me mis à verser des torrents de larmes, et cet état, comparé à celui dont je sortais, n'était pas sans quelques plaisirs. Je pleurai fortement, longtemps, et fus soulagé » (t. 2, p. 143) ; « il me suffit de vous protester que depuis lors non seulement Milord est content de moi, mais que je le suis encore plus moi-même, qui sens mon entière guérison bien mieux qu'il ne la peut voir » (t. 2, p. 250).

²⁴ Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 148.

²⁵ *Ibid.*, p. 168.

²⁶ « Chacun des combats ambivalents singuliers relâche la fixation de la libido à l'objet en le dévalorisant, en le rabaisant et même, pour ainsi dire, en le frappant à mort » (*ibid.*, p.170).

[...] est plus patiente ; la mienne est plus emportée », observait Saint-Preux lors du premier séjour à Meillerie (I, 26 ; t. 1, p. 139). L'opposition était encore plus précisément soulignée dans une lettre de Claire à Saint-Preux : « votre amour à tous deux, quoique égal en force, n'est pas semblable en effet [...] ; vos sentiments s'exhalent au dehors avec véhémence, les siens retournent sur elle-même, et, pénétrant la substance de son âme, l'altèrent et la changent insensiblement » (III, 7 ; t. 1, p. 389). La seconde partie du roman prolonge l'antithèse : l'exhibition des « anciens monuments » de l'amour, dans la scène de Meillerie, s'oppose ainsi en tout point au refoulement des traces de la passion ancienne dans l'Élysée de Julie. Car si la perte de l'objet d'amour est chez elle sans « monument », elle n'est pas sans trace. On sait que les indications temporelles fournies par le roman permettent de situer le moment de la conception du jardin juste après l'épisode majeur de « l'inoculation de l'amour²⁷ ». Datation qui ne saurait être innocente : en situant le projet de l'Élysée au point de rupture de la relation passionnelle, le texte de Rousseau invite à considérer l'élaboration du jardin comme le travail d'un impossible deuil²⁸. Si l'Élysée porte dans son nom même l'empreinte de la mort, tout en lui porte aussi les signes d'une pulsion désirante détournée de son objet. Et l'édifice de discours vertueux qui fait du jardin un monument de la vertu destiné à effacer tout souvenir des anciennes amours semble bien un leurre, à l'abri duquel la mémoire du passé prospère d'autant mieux qu'elle se fait davantage oublier. On songera à ce que Freud dit du travail de refoulement à propos de la *Gradiva* : « c'est dans et derrière l'instance refoulante que le refoulé finit par s'affirmer victorieusement²⁹ ». Ce dont meurt Julie, c'est à l'évidence de ce passé qui fait retour.

Christophe Martin
Université de Rouen (Cérédi)

²⁷ On se reportera à la chronologie du roman fournie par Henri Coulet dans notre édition de référence (t. 2, p. 450-453).

²⁸ Pour une analyse plus développée et plus argumentée sur ce point, voir nos *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 2004 : 01, en particulier p. 166 et sq.

²⁹ Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986, p. 173.

Note bibliographique

Jacques Berchtold, « L'impossible virginité du jardin verbal. Les leçons de la nature selon la lettre IV, 11 de *La Nouvelle Héloïse* », dans *Rousseauismus. Naturevangelium und Literatur*, J. Söring et P. Gasser éd., Francfort, Berlin, Bern, New-York, Paris, Wien, Peter Lang, 1999, p. 53-83.

Jacques Berchtold, « Rivages d'oubli, lac de mémoire : lire Rousseau sous l'éclairage d'Ovide », dans « *Ce est li fruis selonc la lettre* ». *Mélanges offerts à Charles Méla*, éd. O. Collet, Y. Foehr-Janssens, S. Messerli, Paris, Champion, Genève, Slatkine, 2002, p. 160-182.

Michel Butor, « L'île au bout du monde », *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 59-101.

René Démoris, « De Marivaux à *La Nouvelle Héloïse*. Intertexte et contre-texte, entre fantasme et théorie », dans *L'Amour dans La Nouvelle Héloïse. Texte et intertexte. Actes du colloque international de Genève (10-12 juin 1999)*, J. Berchtold et F. Rosset éd., Genève, Droz, *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 2002, n° XLIV, p. 317-339.

Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968.

Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986.

Bernard Guyon, « La mémoire et l'oubli dans *La Nouvelle Héloïse* », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 1959-1962, t. XXXV, p. 49-71.

Maria Leone, « Face à ce qui se dérobe », dans *Rousseau et les arts visuels. Actes du colloque de Neuchâtel (20-22 sept. 2001)*, éd. F. S. Eigeldinger, Genève, Droz, *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 2003, n° XLV, p. 411-426.

Stéphane Lojkine, *La Scène de roman*, Paris, A. Colin, 2002, p. 152-156.

Christophe Martin, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 2004 : 01.