



« Le premier baiser de l'amour » :

la scène du bosquet de *Julie* et ses variations iconographiques

(XVIIIe-XIXe siècles)

- Christophe Martin

Dans l'abondante production de romans et de contes illustrés au XVIIIe siècle, bien des images semblent se répéter, avec plus ou moins d'insistance. Les emplois se font pourtant plus rares qu'à d'autres périodes. Si l'on excepte le cas singulier d'*Acajon et Zirphile* de Duclos où les gravures d'après Boucher réalisées pour *Faunillane ou l'infante jaune* du comte de Tessin sont réutilisées, le conte ayant été écrit en regard des gravures qui lui préexistent¹, l'usage du emploi ne survit plus guère, semble-t-il, que dans la bibliothèque bleue ou dans « ces livres que l'on ne lit que d'une main »². Si l'impression de répétition est aussi frappante, pour qui se plonge dans l'univers du roman illustré au XVIIIe siècle, c'est bien plutôt en raison de deux phénomènes majeurs : d'une part, celui des illustrations successives ou concurrentes d'un même

¹ L'histoire est connue : Boucher dessina une série de dessins pour illustrer *Faunillane ou l'infante jaune*, petite féerie du comte de Tessin édité à deux exemplaires. Une sorte de concours aurait ensuite réuni Duclos, Caylus, et Voisenon (tous membres de la société « du dîner du Bout-du-Banc ») pour relever la gageure d'écrire un conte à partir des estampes de Boucher. Voir l'édition d'Anne Defrance de ces deux contes dans *Bibliothèque des Génies et des Fées*, volume 16, en collaboration avec J-Fr. Perrin, Paris, Champion, « Sources classiques », 2008.

² Comme l'a bien remarqué Jean-Marie Goulemot, « il n'est pas rare que des illustrations [pornographiques] circulent, sans inconvénient majeur (...), d'un roman à l'autre » (*Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au dix-huitième siècle*, Paris, Minerve, 1994 [1991], p. 164). C'est le cas, par exemple, des estampes de l'*Histoire de Marguerite, fille de Suzon, nièce de D- B-* (Paris, 1784) déjà utilisées pour *La Nouvelle Académie des dames* (1776).

texte par différents artistes et la sélection de scènes souvent identiques dans les programmes iconographiques de ces différentes suites gravées (on songera en particulier au *Télémaque* de Fénelon³) ; d'autre part, le caractère éminemment réitératif ou sériel d'images qui semblent viser moins à figurer la singularité d'un texte qu'à prélever dans l'écrit ce qui relève déjà de l'imaginaire commun, voire de la banalité du fantasme. À cet égard, on pourrait risquer une analogie : les relations entre l'illustration et la peinture du dix-huitième siècle ne sont pas sans faire songer parfois à celles qui, aujourd'hui, lient la publicité au cinéma, avec le recyclage de clichés qui en appellent à une mémoire déjà constituée (formée en l'occurrence par une culture picturale que l'estampe permet justement de généraliser). Le dilemme de la fiction illustrée au dix-huitième siècle fut peut-être cette oscillation contradictoire entre la tentative de visualiser les scènes singulières d'une fiction, et la tentation (souvent plus forte) de les conformer à une topique, la pression du goût supposé général du public tendant à l'uniformisation des figures romanesques, souvent simples variations sur quelques thèmes privilégiés.

Tout se passe comme si, de cette tension, Rousseau avait eu une conscience particulièrement aigüe au moment de concevoir le programme iconographique de *Julie*⁴. En témoigne en particulier le sujet de la première des douze estampes « inventées » par Rousseau et dessinées par Gravelot pour orner la première édition de son roman en 1761⁵. Rien ne semble avoir importé davantage à Jean-Jacques que de préserver l'irréductible singularité de la scène et du moment choisis pour inaugurer cette suite gravée. Le paradoxe est que cette image, « le premier baiser de l'amour », soit pourtant devenue sans doute la plus exemplaire de cette logique sérielle qui caractérise l'illustration du roman au XVIIIe siècle. D'abord, parce que la

³ Voir Claude Labrosse, « La fiction, le récit et le livre : l'illustration du *Télémaque* de Fénelon », *Eighteenth-Century Fiction* 11 (1998), pp. 1-32.

⁴ Parmi les innombrables études de l'illustration de *Julie* et du programme iconographique conçu par Rousseau, voir l'étude pionnière d'Alexis François, *Le Premier Baiser de l'amour ou Jean-Jacques Rousseau inspirateur d'estampes* (Genève-Paris, 1920) ; le chapitre important que Claude Labrosse a consacré à ces gravures dans son ouvrage *Lire au dix-huitième siècle : La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs*, PU de Lyon, 1985, pp. 209-239 ; la pénétrante étude d'Elisabeth Lavezzi, « Un rêve pictural : l'illustration de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* », *Francofonia* n° 24, 1993, pp. 53-76 ; ainsi que la belle synthèse proposée sur cette question par Yannick Séité dans *Du livre au lire : La Nouvelle Héloïse roman des Lumières*, Paris, Champion, 2002, en particulier pp. 166-169 et pp. 391-421.

⁵ Même si les estampes ont d'abord été publiées séparément et éditées en recueils, Rousseau a pris soin d'indiquer les pages où elles devaient être insérées.

scène du bosquet, si elle s'ancre dans la singularité revendiquée de l'imaginaire rousseauiste, s'inscrit aussi dans toute une tradition romanesque du bosquet galant et du bois d'amour. Mais aussi et surtout parce que l'image conçue par Rousseau est elle-même à l'origine d'une très abondante iconographie, générant d'innombrables développements iconiques aux XVIII^e et XIX^e siècles. Qu'il s'agisse de l'estampe de Gravelot ou de celle de Moreau le jeune, en 1774, l'illustration du « premier baiser » a contribué non seulement à faire de la scène correspondante du roman de Rousseau l'une des plus fameuses de l'histoire du roman français, mais l'a constitué en motif emblématique pouvant circuler en tous sens dans l'imaginaire contemporain, devenant aisément réactualisable, transposable à d'autres contextes, susceptible même de quitter l'univers du livre pour envahir la décoration des intérieurs et inspirer les jardins du temps. En témoigne ce guide de Franconville-La-Garenne : « il est un bosquet garni de treillages, et formant un berceau d'où pendent des fleurs et des fruits; on l'appelle le bosquet de Clarence [*sic*]. Ce nom retrace le bosquet du mystère, qui a fourni au génie de Rousseau la matière d'une lettre brûlante, (...) dans le fond de ce bosquet sont trois statues qui représentent Julie, Saint-Preux et Claire (...). L'inscription est tirée de la gravure de *La Nouvelle Héloïse : Le premier baiser de l'amour* »⁶. Image à la fois singulière et obsédante, à tel point proliférante qu'elle en vint à s'échapper de l'imprimé pour s'étendre aux jardins du temps.

L'estampe conçue par Rousseau illustre la célèbre lettre XIV de la première partie, où Saint-Preux évoque l'émotion provoquée par Julie qui lui a, par surprise, accordé son premier baiser. Saint-Preux se remémore la scène qui vient d'avoir lieu, et décrit l'*impression ineffaçable* de ce premier baiser, dans une métaphore qui semble tracer par avance le lieu de l'estampe, et en fait le prolongement en somme naturel de ce qui s'est ici gravé à jamais dans la mémoire :

En approchant du bosquet j'aperçus, non sans une émotion secrète, vos signes d'intelligence, vos sourires mutuels, et le coloris de tes joues prendre un nouvel éclat. En y rentrant, je vis avec surprise ta cousine s'approcher de moi et d'un air plaisamment suppliant me demander un baiser. Sans rien comprendre à ce mystère, j'embrassai cette charmante amie, et, tout aimable, toute piquante qu'elle est, je ne connus jamais mieux, que les sensations ne sont rien que ce que le cœur les fait être. Mais que devins-je un moment après, quand je sentis... la main me tremble... un doux

⁶ *Vue des monuments construits dans les jardins de Franconville-La-Garenne...*, Paris, 1784.

frémissement... ta bouche de roses... la bouche de Julie... se poser, se presser sur la mienne, et mon corps serré dans tes bras ? Non, le feu du ciel n'est pas plus vif ni plus prompt que celui qui vint à l'instant m'embraser. Toutes les parties de moi-même se rassemblèrent sous ce toucher délicieux. *Le feu s'exhalait avec nos soupirs de nos lèvres brûlantes et mon cœur se mourait sous le poids de la volupté... quand tout à coup je te vis pâlir, fermer tes beaux yeux, t'appuyer sur ta cousine, et tomber en défaillance. Ainsi la frayeur éteignit le plaisir et mon bonheur ne fut qu'un éclair.*

A peine sais-je ce qui m'est arrivé depuis ce fatal moment. L'impression profonde que j'ai reçue ne peut plus s'effacer. Une faveur ?... c'est un tourment horrible... Non garde tes baisers, je ne les saurais supporter... ils sont trop âcres, trop pénétrants, ils percent, ils brûlent jusqu'à la moelle... ils me rendraient furieux. Un seul, un seul m'a jeté dans un égarement dont je ne puis plus revenir. Je ne suis plus le même⁷.

Dans le « sujet d'estampe » que Rousseau rédige à l'attention de Gravelot, le nécessaire renoncement à la subjectivité épistolaire conduit Jean-Jacques à donner de la scène une description beaucoup plus circonstanciée : c'est bien d'*iconotexte* qu'il faudrait parler tant l'écriture et le visuel forment ici une totalité insécable. Jean-Jacques manifeste en outre sa haute conscience de l'axiome, devenu un véritable leitmotiv à l'âge de Lessing et Diderot, selon lequel « la peinture n'a qu'un instant ». En l'occurrence, c'est l'instant figé de *l'après-coup* que Rousseau commande à l'artiste de saisir :

Le lieu de la scène est un bosquet. Julie vient de donner à son ami un baiser *così saporito**, qu'elle en tombe dans une espèce de défaillance. On la voit dans un état de langueur se pencher, se laisser couler sur les bras de sa cousine, et celle-ci la recevoir avec un empressement qui ne l'empêche pas de sourire en regardant du coin de l'œil son ami. Le jeune homme a les deux bras étendus vers Julie ; de l'un, il vient de l'embrasser, et l'autre s'avance pour la soutenir : *son chapeau est à terre*. Un ravissement, un transport très vif de plaisir et d'alarmes doit régner dans son geste et sur son visage. Julie doit se pâmer et non s'évanouir. Tout le tableau doit respirer une ivresse de volupté qu'une certaine modestie rende encore plus touchante.

Inscription de la 1^{ère} Planche*.

Le premier baiser de l'amour⁸.

Conformément au principe général énoncé en préambule à ces « sujets d'estampes », le moment choisi, on le voit, est de transition afin, dit Jean-Jacques, de

⁷ Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse, lettres de deux amants habitant d'une petite ville au pied des Alpes* (1761),

éd. H. Coulet, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, t. I, pp. 109-110 (I, 14). Hormis ceux que signale un astérisque, tous les italiques dans les citations sont nôtres.

⁸ « Sujets d'estampes », *Ibid.*, t. II, p. 432.

« donner au temps de l'action une certaine latitude »⁹. L'estampe, en l'occurrence a pour fonction de fixer le moment *qui suit* le baiser, de capter l'effet qu'il produit, de saisir la sensation au seuil de sa transformation en mémoire et récit. C'est dire que le choix compositionnel de Rousseau impose à Gravelot une esthétique de l'ellipse et de la litote : ce baiser qui marque de son empreinte irréversible le destin des trois personnages et dont l'ombre portée s'étend jusqu'au dénouement n'est présent, dans l'estampe, que dans l'inscription, Rousseau veillant à le soustraire au regard du spectateur. Car la règle qui prévaut chez Rousseau est que « l'effet visuel et émotif doit augmenter à proportion *inverse* de la perceptibilité du signe qui le cause »¹⁰. La chute du chapeau, comme signe iconique de l'émoi de Saint-Preux, est sans doute l'élément le plus probant de cette esthétique de l'infime, comme l'atteste sa reprise par tous les successeurs de Gravelot. Mais pour le reste, les contraintes imposées par Rousseau à l'illustrateur semblent logiquement conduire à une déception de « l'inventeur » tant elles paraissent souvent intenables¹¹. D'où chez Gravelot le recours à un schème alternatif du baiser qui est celui de la salutation galante¹². D'où surtout, chez la plupart des successeurs de Gravelot, un empressement manifeste à *ne pas suivre* les injonctions de Rousseau.

C'est ainsi qu'en 1774, Moreau le jeune donne sans doute l'illustration la plus célèbre de la scène en choisissant le moment du baiser lui-même. Du dessin original de Gravelot, Jean-Michel Moreau conserve le décor conventionnel avec le berceau treillagé, le banc et l'urne, et les personnages en habits de cour, et bien sûr aussi le chapeau à terre. Mais pour le reste, la composition de Moreau le jeune s'emploie à suggérer l'ivresse de la scène sans se soumettre aux injonctions paradoxales de Rousseau, et avec une efficacité qui n'est pas sans rappeler certaines œuvres de Fragonard. Non seulement la gestuelle des personnages est cette fois-ci immédiatement lisible, mais le bosquet n'est plus un simple décor (fût-il harmonieusement accordé au raffinement des vêtements comme c'était le cas chez Gravelot) : un peu à la manière du peintre de « La fête de Saint-Cloud », la végétation

⁹ *Ibid.*, p. 430.

¹⁰ Pascal Griener, « Gravelot au service de Rousseau et de Voltaire : deux visions opposées de l'illustration », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, n° XLV, 2003, p. 388.

¹¹ Voir Claude Labrosse, « Les estampes de *La Nouvelle Héloïse* ou les déceptions d'un créateur », *Gazette des beaux-arts*, t. CIX, mars 1987, pp. 117-122.

¹² Voir Pascal Griener, art. cit., p. 389.

est investie d'une énergie pleinement érotique, manifestant une sensualité qui anime d'un même mouvement l'élan des corps et la luxuriance des arbres. Le cadre contribue à cet effet : la vue rapprochée ne referme pas le berceau de verdure au-dessus des amants mais insiste au contraire sur une verticalité potentiellement infinie.

A partir de ces deux options, celle que Rousseau impose à Gravelot et celle que choisit Moreau le jeune, deux séries d'images parallèles vont se déployer. Les plus nombreuses s'autorisent de l'image de Jean-Michel Moreau pour choisir le moment du baiser lui-même et non celui de la pamoison de Julie ; non sans risque d'éluder la singularité même de la scène et de la banaliser puisque c'est, du même coup, le caractère littéralement traumatique du baiser qui se trouve occulté.

Le succès du dessin de Moreau le jeune est attesté, d'abord, par sa regravure, avec des variantes sensibles, par Vignet en 1786. Phénomène rare dans l'illustration du roman au XVIII^e siècle. Cette regravure est plus maladroite que celle de Le Mire (les visages en particulier ont désormais des traits assez grossiers), et les modifications ne concernent que les coiffures et les costumes des trois personnages. La fonction de la regravure est de permettre ici une réactualisation de l'image, sans nul souci de fidélité au temps du récit. Alors que le dessin de Moreau le jeune suivait la mode en vigueur sous Louis XV (coiffures de Julie et Claire peu volumineuses, dites « en tapé », robe « à plis Watteau », manches en pagodes à deux volants...), sa regravure par Vignet vise uniquement à prendre en compte le nouveau goût du début des années 1780 : les chevelures des deux jeunes femmes sont relevées en hauteur (les ornements de tête s'agrandissent et un rouleau de cheveux tombe sur l'arrière de la tête), la robe de Julie change de forme et de matière et les pagodes ont laissé la place à des manches *en sabot*.

Autre signe irréfutable du succès de cette illustration de Moreau le jeune : son démarquage parodique dans une satire licencieuse intitulée *Essais historiques de la vie de Marie-Antoinette, archiduchesse d'Autriche*, parus « à Londres », en 1789. Parmi les six gravures anonymes illustrant ce pamphlet, la deuxième porte la légende suivante : « Le premier baiser avec le jeune commis de la Guerre »¹³. L'image elle-même

¹³ Sur cette gravure, voir *Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1871. Collection de Vinck. Inventaire analytique par François-Louis Bruel*, Paris, Imprimerie nationale, 1909, p. 525, n° 1137 ; et Antoine de Baecque, *La Caricature révolutionnaire*, Paris, CNRS, 1988, pp. 188-189.

s'inspire assez grossièrement de l'estampe de Moreau le jeune et montre Marie-Antoinette dans un des bosquets de Versailles embrassant un jeune homme qu'elle aurait attiré là au cours d'une belle nuit de juillet 1778... Le succès du dessin de Moreau le jeune se prolonge jusque dans la première moitié du XIXe siècle, comme l'atteste la planche gravée par Manceau d'après Ambroise Tardieu dans une édition de 1819, ou encore le dessin de Marckl gravé par Rouargue en 1837, qui donne lieu à une nouvelle actualisation, le costume XVIIIe siècle étant revue à la mode romantique, Claire apparaissant sous des traits quasi sandiens.

Sans doute peut-on situer aussi dans la série des variations à partir du modèle de Moreau le jeune la version de la scène donnée par Marillier en 1783 qui représente le moment du baiser, dans une atmosphère peut-être plus libertine encore¹⁴. Au fil des rééditions illustrées de *La Nouvelle Héloïse*, des dernières années du XVIIIe siècle jusqu'au milieu du XIXe siècle, s'égrène toute une série d'estampes consacrées à la représentation du premier baiser, dont Alexis François a offert un répertoire très complet¹⁵. La succession de ces « premier baiser », presque indéfiniment répétés, met en relief une histoire de la mode et des styles, du trait exemplairement « néoclassique » de Monsiau jusqu'au romantisme de Tony Johannot.

Assurément moins nombreuse, la postérité du dessin de Gravelot n'en est pas moins remarquable, ne serait-ce qu'en raison des deux illustrations données par Chodowiecki qui se situent à l'évidence dans cette filiation. L'image destinée à l'*Almanach de Berlin* de 1783 frappe, en effet, par la reprise presque littérale de tous les éléments dont se compose le dessin de Gravelot. On retrouve le bosquet en treillage, le banc, le feuillage en arrière plan, et surtout le choix du moment : Saint-Preux, dont le chapeau est tombé à terre, tend les bras vers Julie *après* avoir reçu d'elle un baiser comme l'indique la citation qui sert de titre à l'estampe : « quant tout à coup je te vis pâlir ». Le contraste avec la sensualité délicate du dessin de Gravelot n'en est que plus saisissant¹⁶. Dans sa seconde version de la scène, Chodowiecki s'écarte, en revanche,

¹⁴ L'originalité de Marillier est aussi d'abandonner le berceau treillagé au profit de bosquets d'apparence plus « naturelle ». Signalons la reprise de cette image en 1790 dans *Les Illustres Français* en bas à droite d'une composition à compartiments.

¹⁵ Voir Alexis François, *Le Premier Baiser de l'amour ou Jean-Jacques Rousseau inspirateur d'estampes*, *Op. cit.*

¹⁶ Cette image est, au reste, la seule de la série dessinée et gravée par Chodowiecki à figurer Julie et Saint-Preux comme *amants*. Voir à ce sujet notre étude « De Gravelot à Chodowiecki. L'illustration de

du modèle de Gravelot et du sujet d'estampe de Rousseau mais l'image se signale davantage encore par la raideur des postures, la sèche fixité de la végétation et l'effacement de toute sensualité dans l'image.

C'est bien pourtant cette lignée que valorise Alexis François dans son répertoire iconographique, non seulement en fonction de sa plus grande fidélité au « sujet d'estampe » défini par Rousseau, mais aussi parce qu'elle tend souvent à s'écarter délibérément de tout libertinage. En témoignent les éloges appuyés du critique genevois de la version de Prud'hon qui, à l'évidence, s'efforce de suivre au plus près les indications de Rousseau. Ce serait ici « la perle de la série, le chef-d'œuvre qui fait pâlir non seulement Chodowiecki, mais Moreau. Pour être parfait, Prud'hon n'a eu qu'à rester strictement fidèle aux sujets d'estampes, si bien qu'on peut le donner comme le meilleur interprète des intentions de Rousseau »¹⁷. Illustrent également le moment de la pâmoison de Julie J.-M. Moreau le jeune dans un dessin tardif (sans doute aux environs de 1814, date de sa mort), gravé par Dupréel, puis, beaucoup plus tard, en pleine vogue de l'illustration rocaille dans le dernier tiers du XIXe siècle¹⁸, Edmond Hédouin dans une édition de 1887.

Plutôt que de peser les mérites comparés de ces différentes versions, c'est sur le principe même de cette insistante répétition que l'on aimerait s'attarder pour finir. Autrement dit, qu'est-ce qui, dans cette scène, sollicite la *re-présentation* de manière si impérieuse ? A l'évidence, les considérations purement commerciales ne sauraient être négligées. Au vu de l'immense succès du roman de Rousseau durant près de soixante ans, les éditions illustrées ne pouvaient que se multiplier et la scène du « premier baiser » se répéter à l'envi, comme une scène à faire, une véritable figure imposée. Phénomène de répétition amplifié par l'émulation entre artistes à une époque où le style propre de chaque grand illustrateur (de Gravelot à Tony Johannot, en passant par Moreau le jeune, Marillier, Devéria...) valait comme signature¹⁹.

La Nouvelle Héloïse en Europe au XVIIIe siècle », dans *Traduire et illustrer le roman en Europe de l'Âge classique aux Lumières*, éd. N. Ferrand, Oxford, SVEC, 2011, pp. 197-208.

¹⁷ Alexis François, *Le Premier Baiser de l'amour ou Jean-Jacques Rousseau inspirateur d'estampes*, *Op. cit.*, p. 46.

¹⁸ Sur ce phénomène, on peut se reporter à l'article de J.-P. Bouillon : « La vogue du livre à gravures du dix-huitième siècle sous le Second Empire et au début de la IIIe République », dans *L'Illustration du livre et la littérature au dix-huitième siècle en France et en Pologne*, éd. de l'Université de Varsovie, 1982, pp. 247-281.

¹⁹ Voir Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996 [réédition mise à jour : Droz, Genève, « Titre courant », 2004].

Il s'agissait visiblement aussi de répondre à une attente collective impérieuse tant la scène semble avoir frappé l'imagination des contemporains. La répétition de l'image signale assez la fascination pour cette scène singulière de la fiction : nul hasard si elle a été répertoriée par Claude Labrosse comme l'une de celle qui a le plus retenu l'attention des périodiques contemporains rendant compte du roman, l'illustration ayant en l'occurrence un « effet anthologique » particulièrement puissant²⁰.

Pour autant, cette répétition même n'implique pas nécessairement que cette attente collective ait été comblée ; elle suggère aussi, à l'inverse, une forme d'insatisfaction, comme une recherche d'adéquation inquiète, tâtonnante, et finalement toujours déçue. On pourrait dès lors faire l'hypothèse que la dynamique de répétition procède ici d'une dimension essentielle de la scène du bosquet comme figure emblématique de l'imaginaire rousseauiste.

Car l'*iconotexte* du « premier baiser » semble avoir partie liée avec la répétition, dès avant le développement iconographique du motif aux XVIII^e et XIX^e siècles. Aussi bien comme texte que comme image, la scène du bosquet, si singulière soit-elle, s'inscrit d'abord à l'évidence dans une filiation, qui répète une longue tradition romanesque et iconographique, celle de la réunion des amants dans un paysage végétal. Mais, ainsi que l'a justement souligné Claude Labrosse, « bien que la réminiscence pastorale et la convention galante y restent sensibles et que, pour prendre figure, ce nouvel espace imaginaire s'étoffe de citations picturales diverses, il n'est ni galant, ni pastoral »²¹. Tout se passe au fond comme si la scène et l'estampe imaginées par Rousseau recueillaient d'un côté tout l'héritage idyllique des Bois d'Amour de la Romancie et étaient souterrainement travaillées, de l'autre, par l'érotisation généralisée des bosquets décrits et gravés dans le roman libertin, et comme si, de cette étrange alliance, surgissait une scène d'une intensité inconnue. Car, contrairement à ce que semble penser Alexis François, le bosquet de Clarens n'est nullement le lieu d'un chaste baiser, mais bien d'une jouissance à la fois si intense et si trouble (ce sont des « tourments horribles » que suscitent chez Saint-Preux les « âcres » baisers de Julie) que, des années plus tard, Wolmar ne ménage pas

²⁰ Voir Claude Labrosse, *Lire au XVIII^e siècle*, pp. 217 et sq.

²¹ Claude Labrosse, *Lire au XVIII^e siècle*, *Op. cit.*, p. 216.

ses efforts pour en « profaner » le souvenir, en présentant d'abord l'Elysée de Julie comme sa parfaite antithèse, puis en obligeant les anciens amants à *répéter* la scène et s'y embrasser à nouveau sous ses yeux.

C'est dire aussi que l'*iconotexte* conçu par Rousseau possède, à l'intérieur même de la fiction, une valeur matricielle et une dimension proprement mythique qui relève sans doute davantage de la répétition que du récit²². La scène indissociablement décrite et représentée exalte l'instant fugitif et sacré d'une première fois qui postule aussi bien la répétition (le baiser est inscrit dans une chaîne d'événements constituant un récit) que l'unicité du moment figuré. Événement fondateur que le premier baiser de Julie (même s'il n'est lui-même qu'une répétition d'un autre, puisqu'il a été précédé par le baiser de Claire), moment mythique qui structure en profondeur toute la fiction : non seulement, la scène capitale (et également illustrée par Gravelot) de « l'inoculation de l'amour » offre en somme une répétition de ce « premier baiser », mais il ne faudra pas moins que toute la deuxième partie du roman pour tenter (en vain) d'en effacer le souvenir et d'en conjurer la puissance. Tel est l'objectif de Wolmar qui instrumentalise l'Elysée de Julie pour en faire le lieu d'une répétition neutralisante du baiser dans le bosquet. C'est immédiatement après la découverte par Saint-Preux de cet Elysée que Wolmar éprouve le besoin de « profaner » le bosquet en obligeant Julie et son ancien amant à s'y embrasser à nouveau sous ses yeux²³. On ne s'étonnera pas que cette répétition n'ait jamais donné lieu à aucune image dans les très nombreuses éditions illustrées du roman...

Enfin, comme l'a bien perçu Claude Labrosse, « la première gravure est à la fois initiale et fondatrice, dans la mesure où elle représente le complexe élémentaire des trois figures qui constituent la matrice du roman »²⁴. Autrement dit, l'*iconotexte* du premier baiser vaut aussi comme répétition d'une image originiaire de la fiction. À se rappeler, en effet, la manière dont il évoque, au livre IX de ses *Confessions*, la genèse de la *Nouvelle Héloïse*, on comprend mieux le souci de Jean-Jacques de faire de la scène du « premier baiser » une figuration à la fois verbale et iconique, fondée sur l'interaction du texte et de l'image :

²² « Plus que de raconter, comme le fait l'histoire, le rôle du mythe semble être de répéter » (Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, pp. 417-418).

²³ *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, t. II, p. 108 et p. 115 (IV, 12).

²⁴ Claude Labrosse, *Lire au XVIII^e siècle, Op. cit.*, p. 211.

Je me *figurai* l'amour, l'amitié, les deux *idoles* de mon cœur, sous les plus *ravissantes images*. Je me plus à les *orner* de tous les charmes du sexe que j'avais toujours adoré. *J'imaginai* deux amies, plutôt que deux amis, parce que si l'exemple est plus rare, il est aussi plus aimable. Je les douai de deux caractères analogues, mais différents ; de *deux figures* non pas parfaites, mais de mon goût, qu'animaient la bienveillance et la sensibilité. Je fis l'une et l'autre blonde, l'une vive et l'autre douce, l'une sage et l'autre faible, mais d'une si touchante faiblesse que la vertu semblait y gagner. Je donnai à l'une des deux un amant dont l'autre fut la tendre amie, et même quelque chose de plus ; mais je n'admis ni rivalités, ni querelles, ni jalousie, parce que tout sentiment pénible me coûte à *imaginer*, et que je ne voulais ternir ce *riant tableau* par rien qui dégradât la nature. Épris de mes deux *charmants modèles*, je m'identifiai avec l'amant et l'amie le plus qu'il m'était possible ; mais je le fis aimable et jeune, lui donnant au surplus les vertus et les défauts que je me sentais²⁵.

A la lumière de cette genèse plus ou moins mythique, on voit d'abord combien il importe que l'*iconotexte* du baiser mette en scène un trio, alors que, pour les successeurs de Gravelot, la tentation de reléguer Claire à l'arrière-plan et de se rabattre sur le schème iconographique du duo amoureux est évidente. On voit surtout combien le mode quasi hallucinatoire de cette création, que Rousseau se plaît à souligner, aboutit logiquement au rêve d'une image conçue comme l'accomplissement de cette figure matricielle du roman. Du même coup la gravure, impuissante à répéter la jouissance originelle et purement *imaginaire* qui préside à la conception du roman, ne saurait être qu'une actualisation partielle et imparfaite : le rêve d'une illustration *répétant* les images dans lesquelles s'originerait la fiction porte en lui-même l'annonce de sa déception²⁶.

Dans la perspective sensualiste, on le sait, l'image est première, le mot ne vient qu'après. Selon les termes de Diderot, qui s'appliquent remarquablement au récit de Jean-Jacques au livre IX des *Confessions*, « c'est ce simulacre qui inspire le premier mot et le mot donne le reste »²⁷. L'image apparaît comme la réalité fondamentale qui s'impose d'abord à nous, précédant le raisonnement et le discours, et donnant l'impulsion initiale. D'où le fait que chez Rousseau, l'*iconotexte* du premier baiser ne puisse être que la répétition ou le *supplément* d'un original absent. Sans doute y a-t-il

²⁵ *Les Confessions*, IX, éd. Alain Grosrichard, Paris, GF Flammarion, 2002, t. 2, p. 181.

²⁶ En s'appuyant sur la correspondance, Claude Labrosse a étudié les termes de cette désillusion : « Les estampes de *La Nouvelle Héloïse* ou les déceptions d'un créateur », *Gazette des beaux-arts*, t. CIX, mars 1987, pp. 117-122.

²⁷ Diderot, *De la poésie dramatique*, *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1994, p. 249.

« une jouissance dans cette répétition-là, dans cette répétition dans la différence qui est réitération et affinement, approfondissement. Un plaisir à se remémorer, à rejouer, à récrire, à (se) re-présenter »²⁸ en particulier cette scène la plus investie, car la plus proche de la figure originaire du roman. Mais l'image première, celle que décrit Rousseau dans son sujet d'estampe, avant même qu'elle soit dessinée par Gravelot, ne saurait être que la répétition déceptive d'une image mentale antérieure, à la fois matricielle et inaccessible. On voit alors comment, en redoublant le dispositif textuel d'un dispositif iconique lui-même assorti d'un nouvel accompagnement textuel (les sujets d'estampes), Rousseau engage l'image dans un processus où elle se trouve prise d'emblée dans une logique de répétition d'un original absent.

Ainsi, la répétition, durant plus d'un siècle, du motif du « premier baiser » peut-elle apparaître à la fois comme le signe évident d'une fascination et l'indice probable d'un échec à saisir la singularité de la scène rousseauiste. Mais à un autre niveau, la répétition elle-même dit quelque chose d'une logique profonde de l'imaginaire rousseauiste, où l'image originale – comme l'origine – est toujours déjà perdue, et où le processus imaginaire fonctionne inévitablement sous le régime de la répétition.

²⁸ Yannick Séité, *Du livre au lire*, La nouvelle Héloïse, roman des Lumières, Paris, Champion, 2002, p. 403.