

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE PEINTRE, LE POÈTE ET LE VOYAGEUR DANS LE *TABLEAU DE LA
SUISSE* DE MARC LESCARBOT (1618)

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MAXIME LEBLOND

JUIN 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Cette thèse a été réalisée grâce au soutien financier du Fonds de recherche du Québec Société et Culture (FRQSC), du Fonds d'aide à la réussite des étudiants (FARE) et de la fondation de l'UQAM. Dans un travail de si longue haleine, il est bon de sentir sa charge s'alléger.

Je tiens à remercier ma directrice, Lucie Desjardins, dont l'inestimable clairvoyance m'a servi de guide sur le chemin parfois brumeux de la thèse. Je suis reconnaissant de sa bienveillance, car au-delà de la solitude et des livres, le parcours doctoral est aussi une aventure humaine.

Au moment de remettre le résultat de mes recherches, je mesure combien je dois à ceux et celles qui m'ont aidé. S'il m'est impossible de nommer tout le monde, je tiens à reconnaître la part qui revient :

À mes professeurs du département d'études littéraires de l'UQAM, Johanne Villeneuve, Jean-François Chassay, Daniel Chartier, Chantal Savoie et Lucie Robert, pour avoir ouvert mes horizons et aiguisé le fil de ma curiosité ;

À Gisèle Guay, bibliothécaire à l'UQAM, qui a accompli plus d'un miracle pour moi ;

À Jean-Luc Rouiller, spécialiste des livres anciens à la Bibliothèque de Genève, pour nos belles découvertes ;

À Régis-Pierre, pour avoir gardé le souffle.

Enfin, je veux témoigner de ma gratitude aux membres de ma famille et de mon entourage qui sont restés depuis le début, mais aussi à ceux qui sont partis en cours de route, et à ceux qui m'accompagneront pour la suite.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE – L’ART DU TABLEAU : POÉTIQUE DU RÉCIT DE VOYAGE ET REPRÉSENTATION DU PAYSAGE.....	18
CHAPITRE I – LE PRIVILÈGE DE TOUT OSER : POÉTIQUE DU RÉCIT DE VOYAGE DANS LE <i>TABLEAU DE LA SUISSE</i>	19
1.1. La place du Tableau de la Suisse dans la littérature de voyage	25
1.1.1. Genre hodéporique et genre fictionnel	25
1.1.2. Littérature viatique et écriture géographique.....	32
1.1.3. Fiction et artifice poétique.....	39
1.2. Poétique du récit de voyage : le privilège de tout oser	42
1.3. Normes poétiques du récit de voyage	48
1.3.1. Plaire et instruire.....	48
1.3.2. La réception du <i>Tableau de la Suisse</i> : normes implicites dans les comptes rendus critiques.....	54
1.4. Poésie et description : aux origines du récit de voyage en vers	61
1.4.1. Poésie scientifique et littérature viatique.....	62
1.4.2. Parallèle entre poésie officielle et littérature viatique	70
1.4.3. Poésie mondaine et récit de voyage	74
CHAPITRE II – TABLEAU POÉTIQUE, TABLEAU PICTURAL : VERS L’INVENTION DU PAYSAGE.....	78
2.1. Ut pictura poesis.....	81
2.2. Baroque et représentation des montagnes	96
2.3. Maniérisme : l’ekphrasis et la matérialité artistique de la représentation.....	120

2.4. Paysage et picturalité du monde.....	132
DEUXIÈME PARTIE – LE TABLEAU GÉOGRAPHIQUE : VALEURS ÉPISTÉMOLOGIQUES ET FONCTION DIDACTIQUE D’UN MODE DE PRÉSENTATION DU RÉEL	
	155
CHAPITRE III – TABLEAU ET ORDONNANCEMENT DU SAVOIR.....	
	156
3.1. Le tout et la partie	161
3.2. Les cases du tableau.....	172
3.3. Ordre et désordre.....	180
CHAPITRE IV – LE PEINTRE ET LE POÈTE : CONVERGENCE DIDACTIQUE DES ARTS	
	203
4.1. Constitution d’un savoir référentiel	206
4.1.1. Représentation de l’espace	206
4.1.2. Autopsie et sources livresques.....	214
4.1.3. Commenter et rectifier	225
4.2. Image et connaissance.....	236
4.2.1. Le point de vue	236
4.2.2. Image et vérité.....	243
4.3. Convergence didactique des arts : la carte et le modèle réduit	251
TROISIÈME PARTIE – LE TABLEAU MIROIR : REFLETS ET PROJECTIONS	
	264
RHÉTORIQUE DU <i>TABLEAU DE LA SUISSE</i> ET DE <i>L’HISTOIRE DE LA NOUVELLE-FRANCE</i> : UNE DOUBLE PLAIDOIRIE	
	265
CHAPITRE V – LE REFLET DU VOYAGEUR : DIMENSION AUTO- PROMOTIONNELLE DU <i>TABLEAU DE LA SUISSE</i>	
	273
5.1. Mise en scène des compétences	275
5.1.1. Le peintre, le poète et le voyageur : conjonction des figures	275
5.1.2. Parler suisse.....	277
5.1.3. L’art du déguisement	285
5.1.4. Figure d’explorateur.....	288
5.2. Distribution des rôles	290
5.2.1. Le duo Lescarbot/Pierre de Castille	290

5.2.2. Le voyageur autonome : figure de diplomate	296
5.3. Héroïsation épique du voyageur.....	300
5.3.1. Le Franc Gaulois	300
5.3.2. Au sommet de la montagne : entre épopée et alpinisme	303
5.3.3. Traverser les montagnes	316
5.4. Le barde chrétien.....	319
CHAPITRE VI – LE TABLEAU COMME <i>EXEMPLUM</i> : DÉFENSE DE LA MISSION COLONIALE À TRAVERS LA REPRÉSENTATION DE LA SUISSE	323
6.1. Échos de maux de ce temps	331
6.1.1. La légitimité du voyage	331
6.1.2. Le détour par l’altérité	347
6.1.3. Ventriloquie.....	358
6.2. Translatio imperii : la transmigration américaine	364
6.2.1. Tableau des origines glorieuses	366
6.2.2. Tableau programmatique.....	373
6.2.3. Tableau utopique	380
CONCLUSION	387
ANNEXE A – ITINÉRAIRE RECOMPOSÉ	401
ANNEXE B – ORDRE DE REPRÉSENTATION DES VILLES ET DES LIEUX DANS LE <i>TABLEAU DE LA SUISSE</i>	402
ANNEXE C – LE TABLEAU DE LA SUISSE	403
ANNEXE D – CONRAD WITZ, LA PÊCHE MIRACULEUSE	404
BIBLIOGRAPHIE	405

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Carte des villes visitées par Lescarbot.....	27
Figure 1.2 Carte des villes visitées par Lescarbot et représentées dans le <i>Tableau de la Suisse</i>	30
Figure 1.3 Structure descriptive du <i>Tableau de la Suisse</i>	37
Figure 3.1 Bandeau des épîtres royales.....	187
Figure 3.2 Bandeau des Cantons suisses.....	188
Figure 3.3 Bandeau des pièces diplomatiques	188
Figure 4.1 Point de vue vertical (vol d'oiseau)	261
Figure 4.2. Point de vue perspective cavalière.....	261
Figure 4.3 " <i>Tabula nova Helvetiæ</i> "	262

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

FG *Le Franc Gaulois au Roi sur le repos de la France* de Marc Lescarbot

HNF *L'histoire de la Nouvelle-France* de Marc Lescarbot

MNF *Les muses de la Nouvelle-France* de Marc Lescarbot

TDLS *Le tableau de la Suisse* de Marc Lescarbot

RÉSUMÉ

Connu pour son *Histoire de la Nouvelle-France* (1609-1618), Marc Lescarbot est un pionnier de l'exploration du Canada. Cette thèse vise à approfondir la connaissance de son œuvre, en se consacrant au *Tableau de la Suisse*, ouvrage méconnu qu'il publie en 1618 après un séjour dans les Cantons helvétiques. L'œuvre est composée de documents diplomatiques, de listes indexicales, ainsi que d'un long poème dans lequel Lescarbot décrit le territoire helvétique en s'adressant à un peintre, à qui il demande de reporter les éléments nommés. En étudiant l'organisation textuelle (ordre taxinomique, *marginalia*, découpage en rubriques) ainsi que les stratégies déployées pour produire du visuel à travers le discours, cette thèse s'applique à dégager la complexité d'un ouvrage qui est à la fois tableau de données, tableau de peinture et tableau poétique.

Dans un premier temps, il s'agira d'interroger la place du *Tableau de la Suisse* dans le corpus de la littérature viatique, en dégagant les normes explicites et implicites avec lesquelles il dialogue. Revendiquant une liberté créatrice, Lescarbot invoque l'*audendi potestas*, le privilège de tout oser accordé par Horace au peintre et au poète. Ainsi, la rencontre entre poésie et peinture rejoue la question de l'*Ut pictura poesis* (l'amalgame entre les arts) tout en participant à l'élaboration d'une représentation panoramique aux origines de la notion de paysage. Ce sera l'occasion d'étudier, sur le plan esthétique, les figures de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose.

Mais au-delà du rapport analogique à la peinture, le tableau est aussi un dispositif graphique permettant l'inscription de données. Dans la deuxième partie de cette thèse, la dimension didactique du texte est mise à l'étude, afin d'en dégager les principes épistémologiques et de révéler les stratégies mises en place par le voyageur pour légitimer le savoir qu'il rapporte. Une réflexion sur les principes du tableau visera à déterminer comment les connaissances sont présentées, organisées et transmises.

Enfin, la troisième partie de la thèse concerne la dimension rhétorique du texte. Comme tout récit de voyage ancien, l'œuvre poursuit divers objectifs politiques et idéologiques, reflétant à la fois les intérêts du pouvoir qui la commandite et ceux du voyageur lui-même. Le *Tableau de la Suisse* est ainsi voué au projet d'expansion nationale française et à l'auto-promotion de l'auteur, ce qui rejoint les enjeux de son œuvre précédente, l'*Histoire de la Nouvelle-France*. On étudiera la prise en charge de l'altérité helvétique, la fonction des mythes, ainsi que l'usage généralisé d'une figure de rhétorique ancienne : l'*exemplum*. Entre autoportrait et illustration exemplaire, on verra que l'ouvrage de Lescarbot exploite l'efficacité rhétorique du tableau pour convaincre.

Mots-clés : Marc Lescarbot, récit de voyage, tableau, paysage, peinture, colonisation, *Tableau de la Suisse*, *Histoire de la Nouvelle-France*.

INTRODUCTION

Certaines thèses portent sur de vastes corpus, effeuillant méticuleusement des milliers de pages ; la mienne, pour la majeure partie, se concentre sur un seul texte : le *Tableau de la Suisse* de Marc Lescarbot, publié en 1618. Un texte court de surcroît : soixante-dix-neuf pages au total, incluant un peu moins de deux-mille vers¹. Auprès des gens, cela soulève toujours la même réaction : on s'étonne que l'on puisse écrire autant à partir de si peu. Mais l'on sait qu'un seul vers peut faire couler bien de l'encre, et qu'un poème – s'il est dense – saura occuper durablement le lecteur critique. Des éclairages différents donnent divers résultats ; diverses approches mènent à des conclusions différentes. Quand on y regarde de près, un texte entre en résonance avec les œuvres de son époque, mais aussi avec celles qui le précèdent et le suivent. Il s'inscrit dans un réseau qui relie entre eux les ouvrages littéraires et les textes théoriques, dessinant pour le lecteur attentif des constellations de sens qu'il s'agit ensuite d'identifier et d'interpréter. La question est donc moins celle de la taille du corpus que de la profondeur des questions soulevées et de la fécondité du texte étudié ; et le *Tableau de la Suisse* est un texte fécond.

Marc Lescarbot n'est pas inconnu des chercheurs et chercheuses spécialisés dans l'étude des récits de voyage anciens, puisqu'il est un pionnier de la colonisation française en Amérique du Nord. Embarqué en 1606 à bord du Jonas, Lescarbot traverse l'océan en compagnie des sieurs de Mons, de Poutrincourt, et de l'illustre Samuel de Champlain, futur fondateur de la ville de Québec. Ensemble, ils séjournent plus d'un an à Port-Royal, sur le site actuel d'Annapolis Royal, en Nouvelle-Écosse. Bien que modestement, Lescarbot participe ainsi à la naissance de l'Acadie, œuvrant pour

¹ Exactement, l'ouvrage compte 1992 vers, incluant une épître de 22 vers, un long poème descriptif de 1752 vers et la traduction d'un poème latin de 118 vers.

l'établissement d'une population française au Canada. Pour soutenir l'entreprise, il compose un imposant ouvrage intitulé *l'Histoire de la Nouvelle-France*, dans lequel il compile les récits des voyageurs précédents (Jean de Léry, Verrazzano, Jacques Cartier et Champlain), documente son propre séjour, et propose même une sorte de traité « ethnographique » sur l'altérité autochtone, décrivant la vie, les mœurs et les coutumes des Amérindiens² de la naissance à la mort. Le texte est publié en 1609 et fait l'objet de nombreux ajouts jusqu'en 1618, témoignant des derniers développements de l'entreprise coloniale. De ce fait, Marc Lescarbot est passé à la postérité au titre d'historien de la Nouvelle-France.

Ce qu'on connaît moins cependant, c'est la suite de sa vie et de son œuvre. Bien qu'il plaide régulièrement auprès du roi de France pour retourner à Port-Royal, Lescarbot ne reverra jamais l'Amérique, et il mourra en avocat plutôt qu'en défricheur. Malgré cela, sa carrière de voyageur ne s'arrête pas là. En 1611, il s'engage comme secrétaire auprès de l'ambassadeur Pierre de Castille, ce qui le conduit à séjourner plusieurs années en territoire helvétique³. Au terme de ce voyage, il publie à Paris un ouvrage intitulé *le Tableau de la Suisse* (1618), dans lequel il décrit l'ensemble du territoire, en plus de consigner les alliances nouées entre la France et la Confédération helvétique. On n'y trouve pas de carte, ni de gravure. La pièce principale de cet ouvrage est un poème en alexandrins qui rend compte de la faune, de la flore, des montagnes,

² À Port-Royal, Lescarbot rencontre la nation souriquoise. Il s'agit d'un peuple autochtone qui habite les actuelles provinces atlantiques du Canada et qui est connu aujourd'hui sous le nom de la nation Mi'kmaq. Voir Harold Franklin Mcgee Jr., « Mi'kmaq », dans *L'Encyclopédie Canadienne*, en ligne, <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/mikmaq>, consulté le 10 novembre 2021.

Par ailleurs, je suis conscient du caractère eurocentriste de la notion d'« Amérindien » et je reconnais le droit à l'autodésignation des Premières Nations. Cependant, cette thèse traitant de l'œuvre d'un voyageur français du XVII^e siècle, j'ai fait le choix de conserver ce terme, référant moins à une réalité historique ou ethnographique qu'au cadre conceptuel à travers lequel est perçue l'altérité américaine. La même logique vaut pour le terme « Nouveau Monde » et pour les adjectifs « sauvage » et « barbare ». Le substantif « Sauvage », quant à lui, n'est rapporté qu'à travers le discours des voyageurs et demeure strictement limité aux citations des textes anciens et aux théories se rapportant aux figures de l'altérité.

³ Il existe un débat sur la durée de ce voyage, le séjour de Lescarbot ayant pu prendre fin vers 1613, mais aussi s'étendre jusqu'en 1617. J'y reviendrai. Voir *infra*, p. 26 et 192.

des fleuves et des lacs, des villes et de leurs ressources, et même de certaines coutumes helvétiques.

À l'époque de sa publication, le *Tableau de la Suisse* connaît un certain succès – il vaut à l'auteur une rencontre avec le roi et un généreux cachet de trois-cents livres⁴. Aujourd'hui cependant, il n'est connu que d'une poignée de spécialistes, principalement les biographes de Lescarbot. Éric Thierry consacre un chapitre entier au séjour du voyageur en Suisse, et Bernard Émont vient après lui ajouter et corriger quelques éléments. Robert Netz, grand spécialiste de Lescarbot, ne consacre que quelques lignes à cet épisode de la vie du voyageur. Dans le domaine des études littéraires, ceux et celles qui se sont penchés sur l'*Histoire de la Nouvelle-France* mentionnent parfois le *Tableau de la Suisse*, mais toujours de manière marginale, comme un contrepoint intéressant, mais nécessitant une analyse à part. Si Guy Poirier y voit la preuve d'une esthétique baroque, Isabelle Lachance écarte rapidement l'intérêt poétique du texte, considérant que l'ouvrage « adhère foncièrement au discours d'une élite intellectuelle en formation⁵ », à savoir l'historiologie et l'éloquence robine. À l'inverse, Paolo Carile milite pour que soit reconnue la plume poétique de Lescarbot : en étudiant les poèmes contenus dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, il appelle à étendre la recherche à l'ensemble de l'œuvre versifiée du voyageur⁶. Marie-Christine

⁴ Je m'appuie ici sur les recherches d'Éric Thierry. Voir *Marc Lescarbot (vers 1570-1641) : Un homme de plume au service de la Nouvelle-France*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 6 ; désormais sous la forme abrégée : *Marc Lescarbot : Un homme de plume...*

⁵ Isabelle Lachance, *La rhétorique des origines dans l'Histoire de la Nouvelle-France de Marc Lescarbot*, Montréal, Université McGill, thèse de doctorat, 2004, p. 4 ; désormais sous la forme abrégée : *La rhétorique des origines...* ; à ce sujet, voir Normand Doiron, *L'art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/Klincksieck, 1995 ; du même auteur, « Découvrir la rhétorique robine de l'*historia nuda* », dans Frank Lestringant (dir.), *La France-Amérique (XVI^e-XVIII^e siècles)*, actes du XXXV^e colloque international d'études humanistes, Paris, Champion, 1998, p. 381-392.

⁶ En réponse aux critiques négatives des *Muses de la Nouvelle-France*, Carile écrit : « Ces jugements sans appel me semblent en grande partie immérités, car je crois l'œuvre digne d'une certaine attention. C'est pourquoi je me propose de soumettre les *Muses* à une première lecture, en espérant que toute la production littéraire de Lescarbot fera bientôt l'objet d'une analyse systématique ». Paolo Carile, *Le regard entravé. Littérature et anthropologie dans les premiers textes sur la Nouvelle-France*,

Pioffet, qui a proposé un nombre considérable d'études sur l'œuvre de Lescarbot, remarque pour sa part que le voyageur « avait brossé un *Tableau de la Suisse* en vers, dans lequel se reflète son amour du pittoresque champêtre⁷ », mais sans développer davantage. Ses recherches se limitent en effet au cadre américain, laissant à autrui le soin d'analyser le *Tableau de la Suisse*.

En élargissant la perspective, on remarque cependant que le *Tableau de la Suisse* a été plusieurs fois mentionné dans des ouvrages concernant non plus Lescarbot spécifiquement, mais la représentation du territoire helvétique et de ses montagnes. François Walter le cite en exergue de son article intitulé « La montagne des Suisses », John Grand-Carteret lui accorde quelques pages de son imposant ouvrage en trois tomes sur *La montagne à travers les âges*, et plusieurs autres chercheurs tels que René Bray, Henriette Noailles, William Matthey-Claudet ou Lucien Lathion se sont penchés sur la description des Cantons alpins. Le plus ancien article que j'aie trouvé a d'ailleurs été publié dans *La Montagne* (1907), le journal du Club Alpin français. L'auteur, Julien Bregeault, souligne que lors de son séjour en Suisse, Lescarbot

[...] ne se borna point à visiter les villes : il ne craignit pas d'approcher de près les montagnes, objet d'horreur et d'effroi pour ses contemporains, et – de ceci surtout nous devons lui savoir gré – il en apprécia, dans une certaine mesure, les beautés⁸.

La plupart des chercheurs et chercheuses s'entendent en effet pour remarquer le caractère précoce et original du texte de Lescarbot. Figurant parmi les premières représentations des Alpes, le *Tableau de la Suisse* détonne par ses qualités poétiques, au point d'être parfois placé aux origines d'une appropriation artistique du territoire alpin. À ce titre, quelques extraits en sont reproduits dans l'imposante compilation sur

Québec/Rome, Septentrion/Aracne, 2000, p. 51-52 ; désormais sous la forme abrégée : *Le regard entravé*.

⁷ Marc Lescarbot, Marie-Christine Pioffet, Isabelle Lachance, *Poésies et opuscules sur la Nouvelle-France*, Montréal, Nota Bene, 2014, « Avant-texte », p. 13.

⁸ Julien Bregeault, « Un poème sur la Suisse au XVII^e siècle », *La Montagne, Club Alpin Français*, 1907, vol. 3, n° 7, p. 310.

Le voyage en Suisse : anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle (1998), réunie par Claude Reichler et Roland Ruffieux. Cependant, les ouvrages traitant spécifiquement de l'invention du paysage ne mentionnent pas le *Tableau de la Suisse* : Anne Cauquelin, Yves Giraud, Michael Jakob ou même Michel Collot, qui s'intéressent au développement de cette notion à partir du XIX^e siècle⁹, semblent avoir méconnu le poème de Lescarbot et n'en parlent tout bonnement point.

En résumé, l'état de la recherche démontre plusieurs tentatives de ressusciter l'intérêt de ce texte, mais toujours sous la forme d'articles ponctuels ou de mentions isolées. Ce ne sont que les morceaux épars d'un chantier à venir, et dont les plans ne peuvent se dessiner qu'à condition de se concentrer, essentiellement, sur le *Tableau de la Suisse* : c'est le mandat que je me suis assigné, faisant de cette thèse la première étude extensive de l'œuvre.

Cependant, mon objectif n'est pas de proposer un simple compte rendu critique du texte, mais de défendre, à travers lui, une thèse littéraire. À ce titre, j'ai été sensible à la notion de « tableau », qui figure d'emblée dans le titre. En effectuant des recherches bibliographiques centrées sur les termes « Tableau », « Peinture », « Description » et autres notions proches, j'ai constaté que le *Tableau de la Suisse* se démarquait des catalogues d'ouvrages anciens. Certes, on recense aux XVI^e et XVII^e siècles d'autres textes intitulés « Tableau », mais la plupart d'entre eux portent sur des sujets éloignés de la littérature de voyage¹⁰. Inversement, on remarque que le terme apparaît rarement

⁹ Comme l'écrit Anne Cauquelin, il est impossible de donner une date exacte pour situer l'invention du paysage, car on trouvera toujours un texte plus ancien qui devance oblige à devancer le moment de l'émergence de cette notion (le *Tableau de la Suisse* en est un bon exemple). Voir Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989, 181 p. Cependant, de nombreux chercheurs et chercheuses s'accordent à reconnaître un statut fondateur à la période romantique dans laquelle le paysage acquiert une plus grande autonomie littéraire, se dégageant de son origine picturale pour exprimer la subjectivité de l'observateur. On y reviendra dans la première partie de cette thèse.

¹⁰ On trouve par exemple des tableaux moraux, comme le *Tableau de l'homme interieur et de l'ame heretique* de Martin Lenoir (1606), des tableaux savants comme le *Tableau des armoiries de France* de Philippe Moreau de Bordeaux (1609), ou encore des tableaux politiques comme le *Tableau de tous les*

dans le corpus viatique : pour tout ce qui touche à la représentation des lieux et de leur histoire (la chronographie et la topographie), on parle plus généralement de *description historique*, de *description naturelle*, ou même de *chronique des singularités*¹¹, et s'il est vrai que certaines représentations du monde peuvent être particulièrement vives sous la plume des voyageurs, il faut admettre que ces « tableaux » demeurent ponctuels et qu'ils ne sont presque jamais nommés comme tels. Effet stylistique, morceau d'anthologie, certes ; mais cela ne suffit pas à en faire un genre descriptif à part entière. Le *Tableau de la Suisse* de Lescarbot semble donc inaugurer une forme originale de récit de voyage, ce qui est confirmé par la place qu'il occupe dans la *Bibliothèque universelle des voyages* de Boucher de la Richarderie (1808). Dans la section consacrée aux descriptions de la Suisse¹², le *Tableau de la Suisse* tient la dixième position du catalogue, n'étant précédé que de quelques textes intitulés « Voyage », ou « Description¹³ ». Ces recherches bibliographiques montrent ainsi que l'ouvrage de Marc Lescarbot se présente comme le premier tableau géographique composé pour rendre compte d'un voyage en Suisse¹⁴.

traitez de la paix, ou L'abrégé de l'histoire de ce temps de Nicolas Du Peschier (1614). L'ouvrage de Lescarbot est publié en 1618. Après lui, le prêtre Louis-Pascal de La Court publiera un *Tableau des Gaules*, mais sous la forme de *colloque entre des hommes des principales nations de l'Europe* (1620-1622), et ce n'est qu'en 1646 qu'apparaît un véritable *Tableau de la France* dans *La Géographie royale* de Philippe Labbe. Par la suite, on verra encore le *Tableau portatif des Gaules* de Jean Boisseau (1646), *Le Tableau de l'Asie* de Charles Chaulmer (1654)

¹¹ Voir Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 10-12.

¹² Gilles Boucher de la Richarderie, *Bibliothèque universelle des Voyages*, Paris, Treuttel et Wüürtz, vol. 2, 1808, p. 403-474.

¹³ On trouve notamment, des récits d'ascension comme le *Voyage sur le mont Pilate* (1518), le *Voyage sur le mont Stokhorn* (1555), la célèbre *Description du mont Pilate* de Conrad Gesner (1555) ou encore la *Description des monts Niesen et Stokhorn* de Benoît Aretius (1561). On compte aussi quelques ouvrages de nature cosmographique, comme la *Description des Alpes rhétiennes* de Gilles Tschüdi (1538), la *Description de la Suisse* par Marsus (1555-1559), ou encore *La République des Suisses* de Josias Simler (1578).

¹⁴ Après lui, le catalogue de Boucher de la Richarderie dénombre cinq autres occurrences de récits intitulés *Tableau de la Suisse*, dont les *Tableaux de la Suisse, ou Voyage pittoresque fait dans les XIII Cantons et états alliés du Corps Helvétique* Jean Benjamin de la Borde, baron de Zurlauben, ainsi que la *Lettre sur la Valais, sur les mœurs de ses habitants, avec les tableaux pittoresques de ce pays* de

Ce qui attire immédiatement l'attention, c'est le fait que le voyageur feint de s'adresser à un peintre, à qui il demande de reporter sur une toile tous les éléments qu'il décrit. Lescarbot concrétise ainsi l'idée selon laquelle un tableau descriptif pourrait servir de source à un tableau pictural. Comme l'écrit Hugh Blair en 1797, les descriptions des grands poètes « sont telles qu'un peintre ou un sculpteur pourrait s'en saisir et travailler sur ce modèle, et c'est la véritable pierre de touche du mérite réel d'une description¹⁵ ». L'ensemble de la représentation vise donc à produire du visuel, le projet poétique étant tourné vers une forme de réalisation picturale.

Cela m'a conduit à m'interroger sur la polysémie du terme : certes, un tableau littéraire s'apparente, par analogie, à une toile de peinture, mais de toute évidence, d'autres acceptions s'imposent. Pensons par exemple au tableau mathématique, qui permet d'inscrire des données dans des lignes et des colonnes. N'y aurait-il pas, dans le projet de Lescarbot de décrire le territoire helvétique, avec ses villes, ses cours d'eau, ses animaux et ses plantes, une tentative d'exploiter le potentiel didactique d'un tableau de données ? Peut-on reconnaître, dans le texte, des lignes et des colonnes ? En plus de la question du rapport entre poésie et peinture, c'est tout le problème de l'organisation du savoir qui émerge, problème au cœur de la littérature viatique.

Enfin, il semble que la notion de tableau en littérature n'implique pas nécessairement le recours à la peinture. Une description vive, qui frappe l'imagination du lecteur et parvient à lui donner l'illusion de voir, semble à juste titre pouvoir être qualifiée de tableau¹⁶. Le procédé est d'ailleurs commun dans la littérature, surtout dans

Joseph Eschassériaux (1806), et le *Jour en Suisse ou tableau de ce pays dans sa partie la plus pittoresque* de Luc-Frédéric Verenet (1825).

¹⁵ Hugh Blair, *Leçons de rhétorique et de belles-lettres*, trad. française, 4 volumes, 1797, tome IV, p. 26. Le passage est tiré de Philippe Hamon, qui commente ainsi : « ou bien [la description] doit se constituer elle-même comme "tableau", ou bien son seul intérêt est de permettre à un peintre (ou à un autre artiste) de la prendre comme modèle pour créer son "tableau" ». Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶ Dans son rapide survol de l'idée de description, Philippe Hamon distingue des sous-catégories du descriptif ; il rapproche notamment le *tableau* de l'*hypotypose* en les définissant comme une

les genres épiques et dramatiques. Il est aussi un outil précieux pour les auteurs d'ouvrages moraux, puisque cette capacité à produire du visuel touche autant l'esprit du lecteur que son cœur – ou, pour le dire plus concrètement : le tableau aide autant à émouvoir qu'à convaincre.

Ces trois acceptions sont d'ailleurs attestées à l'époque. Dans le *Dictionnaire universel* de Furetière de 1690, on retrouve en effet les définitions suivantes :

TABLEAU, s.m. Image ou representation de quelque chose faite par un Peintre avec son pinceau & ses couleurs. [...]

TABLEAU, se dit figurément en Morale, des descriptions & representations qui se font, soit de vive voix, soit par escrit, soit par des livres exprés, tant des choses naturelles que morales. [...]

TABLEAU, se dit aussi d'un cadre qui contient les noms de plusieurs personnes d'un même corps, ou de même condition¹⁷.

L'état de la langue au XVII^e siècle reflète donc cette polysémie du terme, ce qui permet d'en étudier l'expression dans le *Tableau de la Suisse*. En cantonnant ma recherche à ce corpus restreint, mon but est en fait de proposer une thèse qui articule une réflexion d'ordre général sur la forme du tableau littéraire avec une analyse approfondie de l'ouvrage de Lescarbot. Dans un va-et-vient constant entre considérations théoriques et étude de texte¹⁸, il s'agit de trouver un équilibre qui mette

« description “vive et animée” d'actions, de passions, d'événements physiques ou moraux ». Philippe Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 11.

¹⁷ Antoine Furetière, « Tableau », *Dictionnaire universel*, La Haye/Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, en ligne, <http://www.xn--furetire-60a.eu/index.php/non-classifie/721527328->, consulté le 27 juillet 2021.

¹⁸ Pour critiquable qu'elle soit, cette alternance est inhérente à la poétique, depuis ses origines (notamment chez Aristote, qui formulait des principes généraux à partir de certaines tragédies élevées au statut de modèle) jusqu'aux dernières approches structuralistes : « Entre poétique et interprétation, le rapport est par excellence celui de la complémentarité. Une réflexion théorique sur la poétique qui n'est pas nourrie d'observations sur les œuvres existantes se révèle stérile et inopérante. [...] L'interprétation précède et suit à la fois la poétique : les notions de celle-ci sont forgées suivant les nécessités de l'analyse concrète, qui à son tour ne peut avancer qu'en utilisant les instruments élaborés par la doctrine. » Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p. 21.

en lumière la richesse du *Tableau de la Suisse* tout en faisant progresser la recherche sur les formes d'écriture descriptive.

Mais l'intérêt de se pencher sur ce texte a aussi une portée plus personnelle, mon parcours de vie résonnant avec la dimension fondamentalement internationale du *Tableau de la Suisse* : cette œuvre, écrite par un voyageur français, représente le territoire helvétique dans le prolongement des explorations américaines de Lescarbot. C'est parce qu'elle se situe dans ce triangle géographique qu'elle a souvent échappé à l'analyse : bien que les chercheurs et chercheuses au Canada s'intéressent à Lescarbot, la Suisse n'est pas dans leur domaine d'expertise ; de même, les auteurs des quelques articles consacrés en Europe au *Tableau de la Suisse* ne prennent guère en considération les trois tomes de l'*Histoire de la Nouvelle-France*. De ce fait, les liens qui peuvent être tissés entre ces deux œuvres demeurent majoritairement inexplorés. Pour ma part, je suis né de père français et de mère Suisse ; après mes études à Genève, je me suis lancé longuement sur les routes américaines, depuis le sud de la Patagonie jusqu'au nord de l'Alaska, pour finalement me reposer à Montréal. Cette thèse est ainsi née de mon parcours, de mon voyage. L'exemplaire sur lequel j'ai travaillé toutes ces années a été imprimé entre deux campings à la bibliothèque de Dawson Creek, en Colombie-Britannique. Je crois que mon regard, conjuguant des racines franco-suissees avec une curiosité insatiable pour l'histoire canadienne, m'a permis d'inscrire le *Tableau de la Suisse* dans la perspective internationale qui est la sienne, et de mettre en lumière sa véritable vocation : participer, à travers la représentation de la Suisse, à l'entreprise d'expansion nationale française en Amérique.

Ainsi, même si ma recherche se concentre sur un tableau de soixante-dix-neuf pages, la thèse que je défends prétend contourner deux des plus grands obstacles géographiques qui soient : l'océan Atlantique et la chaîne des Alpes. C'est ce qui donne au *Tableau de la Suisse* toute sa profondeur : plutôt que de se réduire à un simple inventaire des ressources helvétiques, dont on pourrait relever l'intérêt documentaire ou étudier la conformité historique, le texte met en tension trois espaces géographiques

différents, dans un jeu politique et idéologique complexe. Il s'agit de le soumettre à une analyse qui prolonge et complète les travaux déjà effectués sur l'*Histoire de la Nouvelle-France*, plutôt que de céder une fois encore aux frontières culturelles et nationales qui l'ont, jusqu'ici, maintenu à un niveau marginal.

Ma démarche est donc double : elle vise à la fois à investiguer la forme du tableau sur le plan poétique, didactique et rhétorique, mais aussi à rendre compte des enjeux historiques et politiques qui déterminent le *Tableau de la Suisse*. Loin d'être étrangers l'un à l'autre, ces deux aspects sont intimement solidaires. En effet, ma thèse vise à démontrer que les qualités poétiques du texte témoignent d'une réflexion sur l'utilité du récit de voyage et qu'à ce titre, elles participent aux objectifs politiques de l'auteur ; que l'organisation et la présentation du savoir sous forme de tableau revêt une importance stratégique motivée par les impératifs diplomatiques et martiaux de l'époque ; et, enfin, que la vocation rhétorique du tableau, qui consiste à convaincre et persuader par l'image, tout en offrant de multiples exemples et modèles à imiter, constitue le ressort le plus fondamental de l'ouvrage. Le choix de la forme tabulaire ne serait pas anodin ou purement cosmétique ; en innovant sur le plan formel, Lescarbot exploite les nombreuses facettes du tableau dans le but de défendre ses idées littéraires et politiques, témoignant à la fois d'une réflexion sur les arts (poétiques et picturaux), sur les sciences (science naturelle, géographie, cartographie) et sur les intérêts nationaux de la France (relations diplomatiques avec la Suisse, hostilité envers l'Espagne, velléités coloniales en Amérique).

De ce fait, le *Tableau de la Suisse* ouvre sur trois champs d'études distincts : la poésie du récit de voyage, le rapport entre littérature et savoir, et les stratégies rhétoriques employées par les voyageurs du XVII^e siècle pour défendre l'expansion coloniale française. Or, bien que ces domaines de recherche s'appuient sur de longues traditions théoriques, leurs approches ont fait l'objet d'un renouvellement récent. Depuis le début des années 1960, l'étude des récits de voyage a notamment revu sa méthode. D'abord considérée pour son intérêt documentaire et historique, la littérature

viatique a progressivement intéressé les sciences humaines telles que l'ethnologie et l'anthropologie. Certaines réserves ont cependant été soulevées, révélant le caractère indéniablement subjectif du regard posé sur l'altérité. La relation viatique s'est alors imposée comme objet littéraire, témoignant moins d'une vérité factuelle que des mécanismes à l'œuvre dans la représentation de l'autre et dans l'écriture de soi. C'est ce qui a permis d'accorder une attention plus fine aux procédés textuels et poétiques. Entre réécriture et quête esthétique, affabulation ou grossissement épique, le récit de voyage brouille la frontière entre document et fiction. Les travaux les plus récents visent à dégager certaines constantes de ce genre aux contours flous, que ce soit sur le plan discursif (la question de la digression, la co-présence d'un ordre narratif, descriptif et commentatif ou encore l'alternance entre aventure et inventaire), rhétorique (les différents pactes noués par le voyageur avec son lecteur) et intertextuel (le rôle de la citation, la pratique de la compilation, la réutilisation de lieux communs, *etc.*).

Toutes ces recherches, menées entre autres par Sylvie Requemora-Gros, Frank Lestringant, Marie-Christine Pioffet, Réal Ouellet et Normand Doiron, visent en fait à combler un vide théorique laissé par le statut ambigu de la littérature viatique. Absent des traités poétiques anciens, le récit de voyage bénéficie d'une indétermination qui l'autorise à prendre diverses formes. Si certains codes se retrouvent d'un texte à l'autre, force est de constater que la littérature viatique mobilise un nombre potentiellement illimité de genres littéraires, tels que la lettre, le traité, le journal de bord, le prosimètre (alternance de prose et de vers), le reportage, ou même le roman. Quelle place occupe alors le tableau ? C'est la question qui occupera la première partie de cette thèse. À travers un retour détaillé sur la problématique du récit de voyage comme genre, on verra comment le *Tableau de la Suisse* pousse à reconsidérer les distinctions traditionnelles entre fiction et vérité factuelle ainsi qu'entre description et narration. Libéré de ces oppositions contraignantes, je pourrai mener l'enquête sur les codes poétiques avec lesquels Lescarbot compose. Travaillant avec la notion de « norme implicite », j'analyserai d'abord le paratexte liminaire du *Tableau de la Suisse*, mettant

en lumière un « pacte viatique¹⁹ », par lequel le voyageur défend ses choix narratifs, son style, et exprime sa volonté de plaire à son destinataire. Puis, j’instaurerai un dialogue avec les comptes rendus critiques publiés dans les siècles suivants, puisque ces textes de bibliophiles et d’érudits entament le processus d’évaluation esthétique et poétique du *Tableau de la Suisse*. On verra que le nœud du problème réside dans l’utilisation d’un langage versifié, artifice poétique qui semble en contradiction avec les prétentions documentaires de la relation viatique. Mon premier chapitre s’achèvera sur une rétrospective générique qui permettra de situer le *Tableau de la Suisse* aux origines du récit de voyage en vers.

C’est alors que l’on pourra pousser plus loin le voyage hors des sentiers battus. En effet, le rapport que le texte de Lescarbot entretient avec la peinture m’amène dans un domaine encore étranger aux recherches sur la poétique du récit de voyage. Bien que certains chercheurs se soient déjà intéressés aux questions de la cartographie et de l’iconographie – pensons par exemple à Frank Lestringant et Christian Jacob –, je n’ai trouvé aucune référence qui approfondisse l’analogie entre poésie et peinture dans la littérature viatique. Les pèlerinages des peintres ont été étudiés, et plusieurs travaux s’intéressent à la sensibilité des voyageurs à l’art pictural, notamment dans le cadre des voyages en France ou en Orient. Mais la question de l’amalgame entre les arts picturaux et poétiques, lorsque la peinture n’est présente que par métaphore et emprunt stylistique, demeure inexplorée. C’est pourquoi mon deuxième chapitre se tournera vers des références théoriques qui échappent au seul domaine de la littérature viatique. Pour étudier conjointement le tableau poétique et le tableau pictural, je convoquerai les travaux effectués sur la question de l’*Ut pictura poesis* (c’est-à-dire le parallèle entre les arts théorisé à la Renaissance à partir de l’*Art poétique* d’Horace). Plusieurs chercheurs et chercheuses en ont fait leur spécialité, notamment Rensselaer Lee, Olivia Rosenthal et Élisabeth Spica. À l’aide de leurs ouvrages, je tenterai d’éclaircir cette

¹⁹ Réal Ouellet, « Le paratexte liminaire de la relation de voyage en Amérique », *Cahiers de l’A.I.E.F.*, vol. 42, 1990, p. 185.

question épineuse et de montrer comment le *Tableau de la Suisse* y participe. Ce sera l'occasion de soumettre le texte à un examen esthétique, car sa publication a lieu dans une période très courte d'intérêt pour les montagnes, un engouement qui procède d'une sensibilité maniériste et de son pendant plus sombre, le baroque. Évidemment, ces deux notions sont problématiques à plusieurs égards, et j'en discuterai la validité dans le cadre de mon analyse. Mais à l'aide des principaux traits de l'esthétique baroque et maniériste, je proposerai une lecture du *Tableau de la Suisse* attentive aux effets de style, à l'artificialité de la représentation et à la fulgurance des images. Entre hypotypose et *ekphrasis*, on tâchera de déterminer comment Lescarbot tente de produire du visuel à travers le discours. Enfin, toutes ces réflexions sur le rapport à la peinture et à l'image s'orientent naturellement vers la question du paysage, notion complexe qui touche à la fois aux arts poétiques et picturaux. Si de nombreux travaux s'intéressent à la dimension subjective de ce concept – Charles Avocat en fait une composante essentielle de « l'acte de paysage » –, force est de constater que le *Tableau de la Suisse* n'offre pas un terrain propice à une telle analyse, puisque le voyageur ne livre rien de son intériorité : juché au sommet d'une montagne, dont il ne raconte pas l'ascension, il se contente de décrire le paysage, et le peintre de reproduire cette vision panoramique. On convoquera donc plutôt les ouvrages d'Anne Cauquelin, Yves Giraud et Yvonne Bellenger, qui s'intéressent plus précisément à la représentation de montagnes ainsi qu'au rapport entre paysage et peinture.

En somme, la première partie de ma thèse se situe au carrefour entre les recherches sur la poétique du récit de voyage, la théorie relative à l'*Ut pictura poesis* et la question de l'invention du paysage.

Les chapitres suivants, formant la deuxième partie de ma thèse, seront consacrés à la dimension épistémologique et didactique du tableau. J'observerai d'abord comment le *Tableau de la Suisse* est structuré, quelles en sont les unités textuelles et discursives et quels rapports ces unités entretiennent entre elles. Le chapitre III, intitulé « Tableau et ordonnancement du savoir », fera ainsi dialoguer les notions d'ordre et de désordre.

À ce sujet, les travaux de Michel Foucault, dans *Les mots et les choses*, offrent un cadre de réflexion inestimable. Bien que la perspective du philosophe ouvre sur un niveau de généralité qui échappe aux limites de ma thèse, j'exploiterai la distinction qu'il opère entre l'*épistémè* renaissante et classique, car cette approche me permettra d'atteindre le lieu où les arts et les connaissances se rencontrent. Sans me prononcer, comme le fait Foucault, sur ce qu'il est possible ou non de concevoir à une époque donnée, je tâcherai de montrer que le *Tableau de la Suisse* se situe précisément à un moment de bascule, entre le rêve humaniste de synthétiser l'ensemble de la Création (dans un paradigme fondamentalement religieux) et la réduction du savoir aux principes de la raison, amorçant le siècle classique et son projet de classification. Le tableau, à cheval entre une image exaltée du monde et sa réduction à un ordre rationnel, est indubitablement un terrain privilégié pour observer cette transition.

Il s'agira alors d'étudier, dans le quatrième chapitre, les modes d'acquisition du savoir mis en scène dans le *Tableau de la Suisse*, à commencer par l'opposition entre le savoir livresque et l'observation directe et personnelle du territoire (ce qui mobilise la notion d'autopsie, au cœur des études sur la littérature viatique ancienne). Plus encore, cette enquête implique d'interroger le rôle que joue la peinture dans la constitution d'un savoir référentiel. La double figure du peintre et du poète ravive le débat néoplatonicien qui se déroule aux XVI^e et XVII^e siècles : comment accède-t-on à la connaissance ? La vérité peut-elle être atteinte à travers le filtre de la poésie et de la peinture ? Dans ce chapitre, je serai amené à étudier en détail le point de vue adopté par Lescarbot pour représenter la Suisse : point de vue surplombant, qui par sa verticalité semble abolir les obstacles. Convoquant les travaux de Frank Lestringant sur l'iconographie dans les récits de voyage, je tâcherai de démontrer la dimension cartographique du *Tableau de la Suisse*, malgré l'absence de carte au sens propre. Ce dernier point ouvre enfin sur l'intérêt stratégique, diplomatique et militaire de l'œuvre, mettant au premier plan son utilité.

Cela permettra d'entrer naturellement dans la troisième et dernière partie de cette thèse. En effet, le *Tableau de la Suisse* ne cherche pas uniquement à plaire et à instruire. Sa vocation la plus fondamentale est d'ordre rhétorique : il s'agit de convaincre. Mais convaincre qui ? et de quoi ? C'est ce que je tâcherai de mettre en lumière à travers une étude approfondie du discours de Lescarbot. Que ce soit explicitement (dans le paratexte) ou indirectement (dans l'ensemble de la représentation), la pensée du voyageur – comprise non pas d'un point de vue biographique ou psychologique, mais comme un ensemble d'idées recomposable à partir de ses écrits – se donne à lire dans le *Tableau de la Suisse*. Plus que jamais, il faudra replacer le texte de Lescarbot dans l'ensemble de son œuvre, incluant l'*Histoire de la Nouvelle-France* (1609-1618) et *Le bout de l'An* (1618), un pamphlet politique transmis au roi la même année que le *Tableau de la Suisse*. À travers ces ouvrages de tailles diverses et de sujets d'apparence éloignée, je chercherai à démontrer une vocation commune, tournée vers la défense des intérêts de la France, sa régénérescence au lendemain des guerres de religion, et l'expansion de son influence hors des frontières nationales. Plus encore, on verra que Lescarbot milite, dans l'ensemble de son œuvre, pour sa propre cause. Ma thèse prolonge ainsi celle d'Isabelle Lachance, présentée en 2004 à l'Université McGill, et qui porte sur « La rhétorique des origines dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* de Marc Lescarbot ». Grâce à une analyse minutieuse des stratégies mises en place, Lachance parvient à mettre en lumière les procédés par lesquels le voyageur défend sa propre légitimité et celle de son ouvrage. La vérité objective et factuelle qu'il prétend restituer cède devant un certain nombre de procédés discursifs et fictionnels qui participent à la fondation symbolique de la Nouvelle-France. Dans un même ordre d'idée, Bernard Émont a reconstitué les principes d'une « utopie douce pour le nouveau monde²⁰ », et Marie-Christine Pioffet voit dans les déformations de la Nouvelle-France

²⁰ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs de la Nouvelle-France avec une biographie nouvelle de l'auteur*, Paris, l'Harmattan, 2002, chapitre VI, p. 287-329 ; désormais sous la forme abrégée : *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*

une « anamorphose du désir²¹ ». Par conséquent, je soumettrai le *Tableau de la Suisse* à une lecture circonspecte afin d'observer, derrière l'image supposément objective du territoire helvétique, divers reflets du voyageur lui-même et du monde dont il rêve. En s'intéressant plus particulièrement aux notions d'*ethos*, d'intertextualité et d'altérité, ainsi qu'à la figure de l'*exemplum* (qui tente de susciter une action concrète par la force de l'image), il s'agira de montrer la fonction qu'endosse le *Tableau de la Suisse* dans la production écrite du voyageur ; loin d'être indifférente à la question coloniale, la représentation des Cantons helvétiques apparaîtra comme un prétexte, un support à partir duquel Lescarbot élabore un programme politique et culturel dont il veut être une des figures principales.

C'est pour cette raison que j'ai distingué, dans le titre de ma thèse, le peintre, le poète et le voyageur. Dans l'ensemble de ma recherche, on verra revenir ces trois figures, projections partielles de l'auteur, qui jouent dans le *Tableau de la Suisse* des rôles savamment orchestrés, selon qu'il s'agisse de plaire, d'instruire, ou de convaincre. Mais qu'on ne s'y trompe pas : il ne s'agit pas d'attribuer à l'une la dimension poétique du texte, à l'autre un rôle didactique, et de réserver les stratégies rhétoriques à la troisième ; c'est plutôt à travers leurs relations et leurs interactions que l'on pourra rendre compte, plus justement, de la complexité du « tableau » comme récit de voyage.

Une dernière remarque s'impose à propos des textes à l'étude. S'il est vrai que l'ensemble de ma thèse gravite autour du *Tableau de la Suisse*, l'ampleur des questions soulevées implique d'élargir la réflexion à un corpus secondaire. Ce dernier est composé des œuvres principales de Lescarbot, à commencer par l'*Histoire de la Nouvelle-France*, incluant le recueil de poèmes qu'il contient sous le titre des *Muses de la Nouvelle-France*. Cet ouvrage a fait l'objet de multiples rééditions entre 1609

²¹ Marie-Christine Pioffet, « Nouvelle-France ou France nouvelle : les anamorphoses du désir », *Tangence*, n° 90, 2009, p. 38.

et 1618. Pour ma part, j'ai essentiellement travaillé sur la version de 1612, en raison de son accessibilité : reproduite en 1866 par les éditions Tross, elle est consultable gratuitement en ligne. Cependant, il est impératif de prendre en considération les ajouts effectués par Lescarbot en 1617 et 1618, puisqu'ils coïncident avec l'année de parution du *Tableau de la Suisse*. Je signalerai ainsi, dans ma thèse, les références empruntées à ces rééditions tardives. Dans mon corpus principal, j'inclus aussi le pamphlet intitulé *Le Bout de l'An, ou Le Franc Gaulois au Roi sur le repos de la France*²² (1618), ainsi qu'un poème composé en 1629 pour célébrer « La victoire du Roy contre les anglois au Siege de la Rochelle, et la reduction de sadite ville à son obéissance ». On verra qu'un certain nombre d'échos résonnent dans l'œuvre complet de Lescarbot, et que ces échos sont significatifs pour l'analyse du *Tableau de la Suisse*.

Mais la portée de ma thèse prétend aussi rejaillir sur un ensemble de textes anciens, souvent peu connus, qui témoignent à l'époque d'une réflexion sur les modes de l'écriture descriptive. Il s'est avéré nécessaire de replacer le texte de Lescarbot dans le contexte littéraire des XVI^e et XVII^e siècles. À cet effet, je me suis appliqué à mettre le *Tableau de la Suisse* en dialogue avec un vaste corpus de cosmographies, de poèmes géographiques, journaux de voyage, récits d'ascension alpine, descriptions de paysages et autres représentations de la Suisse. En faire la liste exhaustive serait ici vain ; on en trouvera le détail dans la bibliographie. L'objectif était non seulement de raviver un certain intérêt pour ces textes majoritairement oubliés, mais aussi de mettre à l'épreuve mon analyse du *Tableau de la Suisse*, en retrouvant les sources possibles de Lescarbot ou en montrant au contraire comment l'auteur se distingue des poètes géographes et des voyageurs de son époque.

À présent, dévoilons le tableau...

²² Marc Lescarbot, *Le bout de l'An, ou Le Franc Gaulois au Roy sur le Repos de la France*, Paris, 1618, 16 p. ; désormais référé dans le texte sous le sigle *FG*, suivi du folio.

PREMIÈRE PARTIE

L'ART DU TABLEAU : POÉTIQUE DU RÉCIT DE VOYAGE ET
REPRÉSENTATION DU PAYSAGE

CHAPITRE I

LE PRIVILÈGE DE TOUT OSER : POÉTIQUE DU RÉCIT DE VOYAGE DANS LE *TABLEAU DE LA SUISSE*

*Il enlève tous les suffrages celui qui mêle l'agréable à l'utile, sachant à la fois charmer le lecteur et l'instruire*²³.

Horace

Le *Tableau de la Suisse* est-il un récit de voyage ? Cette question, simple en apparence, s'avère d'une redoutable complexité, car l'ouvrage détonne par son hétérogénéité : à la fois poème descriptif, récit d'anecdotes personnelles, compilation de documents historiques et d'informations diplomatiques, il se laisse difficilement définir formellement. D'autre part, le récit de voyage est un genre protéiforme : contrairement à la tragédie, à la comédie et à la poésie épique, il ne figure pas parmi les genres mimétiques de la tradition aristotélicienne. De ce fait, il se déploie dans l'angle mort des réflexions poétiques de l'Antiquité et de l'époque classique. L'interrogation initiale, malgré les apparences, est donc une question ouverte : il ne s'agit pas simplement de conclure si le *Tableau de la Suisse* est, oui ou non, un récit de voyage, mais plutôt de mettre en relation l'hétérogénéité du texte avec les caractéristiques fuyantes d'un genre littéraire aux contours flous. Ce constat, aussi troublant que prometteur, est celui de tout chercheur qui se penche sur la littérature viatique, dans la mesure où les œuvres canoniques dans ce domaine tiennent de l'exception.

²³ Horace, *L'art poétique, Épîtres aux Pisons*, dans *Épîtres*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 220 (vv. 343-344).

Peut-on seulement organiser ce corpus autour d'un principe fondamental ? Selon Sylvie Requemora-Gros, la « topique viatique [...] implique à la fois un itinéraire pittoresque (l'Ailleurs), temporel (l'Histoire), anthropologique (l'Autre) et un itinéraire allégorique (Soi)²⁴ ». Le tronc commun de ces distinctions serait ici la notion d'« itinéraire », dont la racine latine, *itinerarius*, désigne le « chemin » et découle du verbe « aller ²⁵ ». D'un point de vue poétique²⁶, le récit de voyage semble pouvoir se réduire à une prémisse fondamentale : il s'agit de rendre compte d'une expérience viatique, c'est-à-dire d'un déplacement, que celui-ci soit spatial, temporel, culturel ou subjectif²⁷. L'exemple iconique est le long et tourmenté retour d'Ulysse dans l'*Odyssée* d'Homère, dans lequel les péripéties amènent le personnage à errer sur la mer et à découvrir, de naufrage en naufrage, les îles et les peuples méditerranéens. Ce poème épique inaugure un ensemble de *topoi* et de caractéristiques narratives qui trouveront de durables échos dans la littérature viatique. Qu'il se déplace en bateau ou à pied, à cheval ou en train, le voyageur se présente souvent comme un nouvel Ulysse, dévoilant ses ruses, ses tentations, et relatant les périls dont il a réchappé. Par ailleurs, la structure en analepse de l'*Odyssée* constitue un élément essentiel du genre : il s'agit de revenir sur l'expérience, d'en faire le compte rendu, tout en prenant un certain recul sur les événements. Et pourtant, à partir de cette seule prémisse, un vaste corpus se déploie et se diversifie. Si l'on inclut par exemple les carnets de route, livres de navigation et autres documents composés au jour le jour, on remarque que l'expérience peut se

²⁴ Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité. Le voyage à travers les genres au XVII^e siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012, p. 25 ; désormais sous la forme abrégée : *Voguer vers la modernité...*

²⁵ Émile Littré, « Itinéraire », *Dictionnaire Littré*, en ligne, <<https://www.littre.org/definition/itin%C3%A9raire>>, consulté le 06 juin 2021.

²⁶ J'emprunte ici l'approche structuraliste des genres littéraires proposée par Tzvetan Todorov, qui consiste à mettre en regard de la poétique une réflexion poétique : plutôt que de chercher des constantes génériques en aval des œuvres, Todorov entreprend « l'étude de la création des œuvres », permettant de remonter à l'origine des genres, et donc à leur prémisse de base. Voir Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 27-43.

²⁷ Voir Normand Doiron, *L'art de voyager : le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy, Québec, Presses de l'université Laval, 1995, 258 p. ; désormais sous la forme abrégée : *L'art de voyager...*

raconter dans son immédiateté, ce qui l'entraîne dans le domaine de l'écriture diaristique. Par ailleurs, certains voyages se font sans encourir de grands périls ni franchir l'immensité d'un océan : ainsi, la petite excursion de Jean de La Fontaine en Limousin appartient au même genre que les relations d'exploration dans les glaces arctiques ou dans les forêts du Brésil. Plus encore, Xavier de Maistre propose (non sans humour) un *Voyage autour de ma chambre*, dans lequel les principaux aspects de la littérature viatique sont présents, sans que le protagoniste ne quitte l'enceinte de sa résidence. L'insaisissabilité de ce genre réside donc essentiellement dans sa variété de registre (comique, tragique, lyrique, factuel), sa multiplicité de style (en prose, en vers) et ses différents types de mode énonciatif (quasi-simultané, rétrospectif, à la première ou à la troisième personne). Mais surtout, il échappe au cadre placé initialement par Aristote, qui oppose les genres mimétiques, proprement littéraires, aux genres factuels, plus proches de l'Histoire²⁸. En effet, certains récits de voyage s'appuient sur des expériences réelles, se présentant comme référentiels, tandis que d'autres appartiennent manifestement à la fiction. Selon le paradigme aristotélicien, le genre se situe alors à cheval entre le domaine du vrai et le domaine du vraisemblable, entre l'art mimétique et le discours historique, entre la poétique et la rhétorique. Enfin, l'expérience viatique à proprement parler (le déplacement dans l'espace) n'occupe pas toujours la même fonction, pouvant être l'objet du texte, le contexte dans lequel se développe une intrigue, ou même le prétexte à une réflexion d'ordre politique ou utopique²⁹.

Ces multiples variations rendent délicate la tâche de déterminer quels critères définissent la littérature de voyage dans son ensemble. Depuis une cinquantaine d'années, la recherche s'est emparée de cette question³⁰, l'objectif étant de combler le

²⁸ Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, 1448a, 1448b.

²⁹ Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 16.

³⁰ Plus précisément, depuis « la deuxième moitié des années soixante-dix, et, surtout, pendant la décennie suivante ». Grégoire Holtz et Vincent Masse, « Étudier les récits de voyage : Bilan, questionnements, enjeux », *Arborescences*, vol. 2, 2012, p. 2.

vide théorique laissé par la poétique ancienne et de développer des outils permettant de saisir ce corpus. Cependant, la poétique générique du récit de voyage a longtemps été occultée par le découpage du corpus selon des critères géographiques. On s'est intéressé séparément aux descriptions de la Nouvelle-France, de l'Europe, de l'Orient, de l'Afrique, distinguant des poétiques propres à chaque espace, mais retardant la réflexion sur les genres du récit de voyage. Puisque l'œuvre de Lescarbot est à cheval sur les territoires américain et helvétique, cette approche permet d'investiguer les enjeux historiques, politiques, ethnographiques et littéraires inhérents à ces espaces ; mais pour rendre compte des constantes du genre viatique, il importe aussi d'adopter une perspective plus large, tournée davantage sur la forme discursive que sur l'objet représenté, quitte à mettre en relation des textes traitant de lieux diamétralement opposés³¹. Cette entreprise a été menée à l'échelle macroscopique par Sylvie Requemora-Gros dans son ouvrage *Voguer vers la modernité*, dont la première ambition consiste à distinguer le récit de voyage authentique de ses avatars romanesques et dramatiques³². Ce texte me servira de référence pour interroger la place du *Tableau de la Suisse* dans le genre viatique. En parallèle, on consultera les récents travaux sur la poétique du récit de voyage, notamment dans le recueil dirigé par Marie-Christine Pioffet, intitulé *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles) : Esquisse d'une poétique en gestation*. Cet ouvrage réunit les principales pistes d'analyse du discours viatique dans les récits anciens, ce qui permet d'inscrire cette thèse dans un domaine de recherche actuel, dont les principes généraux gagnent encore à être mis à l'épreuve.

À travers cette analyse du *Tableau de la Suisse* de Marc Lescarbot, j'ai ainsi l'ambition de participer à cet effort collectif, mais à travers une lunette plus étroite et,

³¹ Il peut s'agir d'une distance géographique, mais aussi relative à la nature topographique des lieux (le désert/la vallée fertile, les montagnes/la plaine, *etc.*) et à leurs représentations culturelles (le proche/le lointain, l'Orient/l'Occident, *etc.*).

³² Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, première partie, p. 35-334..

par conséquent, plus fine. Parce qu'il s'agit d'un ouvrage qui demeure majoritairement méconnu (malgré la place qu'occupe Lescarbot parmi les principaux voyageurs français du XVII^e siècle), ce texte offre l'opportunité d'étudier une forme très particulière de récit de voyage : le tableau, qui se situe à l'intersection du récit de voyage et de la poésie, tout en renvoyant à l'art pictural et même, ponctuellement, au théâtre. On verra que l'ouvrage de Lescarbot s'éloigne considérablement des formes les plus conventionnelles de la littérature viatique. De la sorte, il ouvre une nouvelle perspective sur la poétique du récit de voyage, permettant de mettre à l'épreuve les outils méthodologiques et les éléments de définition élaborés par la recherche récente.

Mais rappelons aussi que le *Tableau de la Suisse* est un texte ancien, publié en 1618, et qu'à ce titre il doit être étudié en regard des normes poétiques de son temps. En effet, il paraît à une époque transitoire dans laquelle les théoriciens s'approprient encore les textes des penseurs de l'Antiquité, tout en consolidant peu à peu les principes de la poétique classique. Entre la rigueur des anciens rhéteurs et la rigidité des normes du classicisme, Lescarbot s'inscrit dans une période de chantier où s'affrontent différentes conceptions du domaine littéraire. Selon Requemora-Gros :

Le concept de « littérature » est alors conduit à être reprécisé, reconsidéré, relativisé pour être si possible enrichi. Prise au sens premier de « Poésie » comme l'entendait le XVII^e siècle, la notion de « littérature » engage à la fois une connaissance livresque et la référence aux « Belles-Lettres », c'est-à-dire à une écriture dont la qualité est digne d'être publiée. Bien avant la mise en place de la triade des genres ayant un grand succès à l'ère romantique (épopée/drame/lyrisme [...]), la « Poésie » se caractérise par de grandes diversités, porosités et labilités³³.

Négliger cette indétermination du domaine poétique au XVII^e siècle, c'est courir le risque d'imposer au corpus une conception anachronique de la littérature. On a longtemps considéré que les récits de voyage anciens n'étaient pas proprement littéraires, du fait de leur fonction pragmatique, de leur proximité avec le réel et de leur

³³ *Ibid.*, p. 24.

nature généralement factuelle. Or, on verra que le *Tableau de la Suisse* ne se limite pas au compte rendu d'une mission diplomatique, et que sa vocation descriptive n'est pas incompatible avec des questions poétiques : par sa forme, par son style, il emprunte des caractéristiques appartenant à d'autres genres littéraires de l'époque, conformément à la porosité du domaine littéraire au début du XVII^e siècle.

Dans la première partie de cette thèse, j'adopterai donc une démarche visant à conjuguer les questions poétiques du XVII^e siècle avec une perspective théorique plus large sur la littérature viatique. Il ne s'agit pas de faire l'histoire du genre, ni d'en synthétiser les traits fondamentaux, comme l'ont fait les pionniers et pionnières dans ce domaine ; en se concentrant sur l'œuvre de Lescarbot, on tentera plutôt d'identifier comment cette forme singulière de récit de voyage résonne à la fois avec les normes poétiques de son époque et avec les réflexions contemporaines sur la littérature de voyage. En somme, on se lance dans une double zone grise, dans la mesure où le *Tableau de la Suisse* se situe aux frontières du genre viatique, et que le genre viatique se développe lui-même dans les marges de la poésie.

Mon premier chapitre vise ainsi à interroger la manière dont Lescarbot s'approprie la liberté créatrice dont semblent jouir les voyageurs, justifiant l'originalité formelle du *Tableau de la Suisse* par une apparente absence de contraintes. On verra que malgré son statut doublement marginal, l'œuvre entre en dialogue avec différentes normes implicites et explicites qui limitent la pratique du récit de voyage et en permettent l'évaluation esthétique. Le *Tableau de la Suisse* gagnera alors à être confronté avec les pratiques descriptives du XVII^e siècle (méditations cosmographiques, poésie scientifique, officielle ou galante). On pourra ainsi explorer la porosité de la frontière qui sépare la littérature viatique des autres genres poétiques, ce qui permettra, dans un dernier temps, de réévaluer le temps et les modalités de l'entrée en littérature du récit de voyage.

1.1. La place du *Tableau de la Suisse* dans la littérature de voyage

1.1.1. Genre hodéporique et genre fictionnel

Tâchons d'abord de mettre en lumière l'appartenance du *Tableau de la Suisse* au genre de la littérature viatique, en approfondissant l'idée selon laquelle tous les récits de voyage partageraient une prémisse fondamentale : le récit d'un déplacement du protagoniste dans l'espace. Sous cet angle, il est légitime de considérer les conditions ayant présidé à l'écriture du texte : si Lescarbot a voyagé dans les treize Cantons, alors le *Tableau de la Suisse* peut à bon droit être perçu comme le compte rendu d'une expérience viatique.

À la lumière des éléments biographiques dont on dispose, il est clair que l'ouvrage résulte d'une véritable fréquentation de la Suisse dont on peut reconstituer les étapes à l'aide de documents historiques. Éric Thierry explique ainsi que Lescarbot a séjourné dans les Cantons helvétiques entre 1611 et 1613³⁴. Bernard Émont, quant à lui, soutient que la durée de ce voyage pourrait avoir été plus longue, puisque l'auteur rapporte des événements survenus au cours des années 1615 et 1616³⁵. Quoiqu'il en soit, on sait que Lescarbot avait été nommé secrétaire de l'ambassadeur Pierre de Castille et qu'il a accompagné celui-ci dans sa mission diplomatique en Suisse. Il s'agissait essentiellement de renouer les alliances avec les Cantons, afin d'« empêcher la prise en tenailles de la France par les Habsbourg du Nord et du Sud³⁶ ». En effet, le territoire du jeune Louis XIII, déjà menacé à l'Est par l'Autriche, avait perdu le duché de Milan et voyait grandir l'influence espagnole au nord de l'Italie. Si les Habsbourg obtenaient l'appui des Suisses, le royaume de France serait complètement encerclé. Pierre de Castille avait donc pour mission de détourner les entreprises diplomatiques

³⁴ Éric Thierry, *Marc Lescarbot : Un homme de plume...*, *op. cit.*, chapitre 7, p. 241-286.

³⁵ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 141.

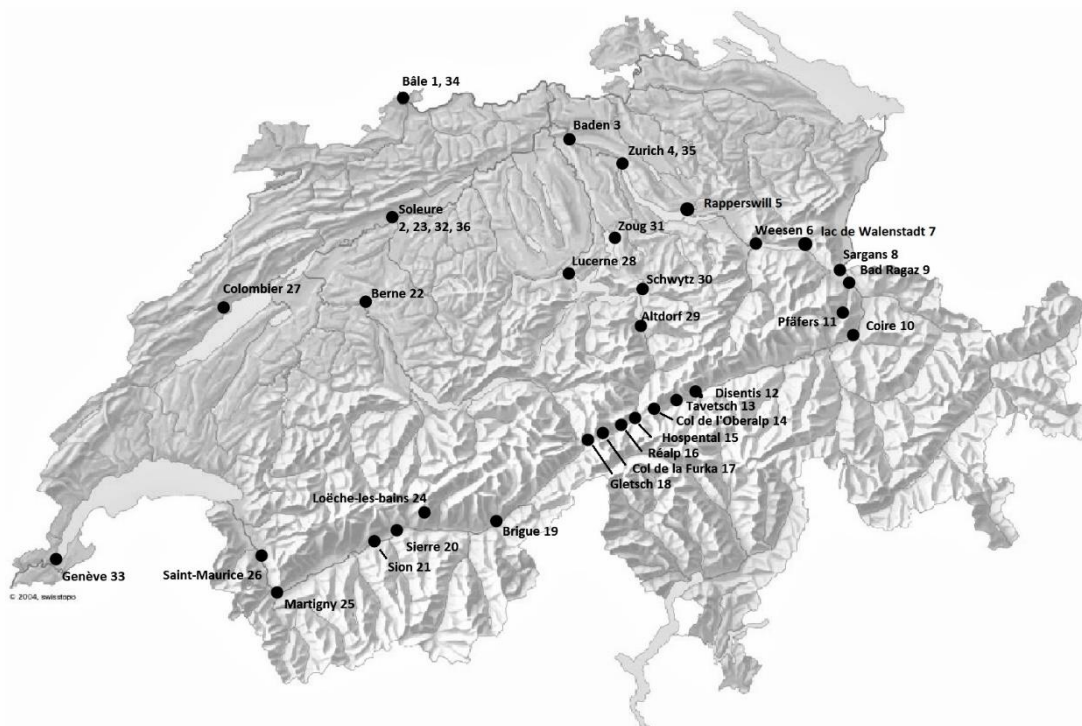
³⁶ *Ibid.*, p. 135.

espagnoles, en plus de « faire les levées traditionnelles de troupes sûres, car ne dépendant que du roi³⁷ ». Cela impliquait d'unir les protestants et les catholiques autour de la couronne de France et d'entamer une campagne militaire contre le duché de Milan afin de contenir les passages transalpins³⁸. Le rôle de Lescarbot, en revanche, est assez indéterminé. Comme l'explique Bernard Émont, la fonction de secrétaire n'avait pas à l'époque la définition administrative qu'elle a aujourd'hui³⁹. Lescarbot bénéficiait de la sorte d'une relative liberté de mouvement et d'action, ce qui lui a permis de se déplacer dans l'ensemble du territoire. En s'appuyant sur les recherches des différents biographes, j'ai ainsi reconstitué l'itinéraire du voyageur (voir annexe A) et reporté sur une carte les villes qu'il aurait visitées :

³⁷ *Idem.*

³⁸ Voir Éric Thierry, *Marc Lescarbot : Un homme de plume...*, *op. cit.*, p. 357.

³⁹ Voir Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 139.

Figure 1.1 Carte des villes visitées par Lescarbot⁴⁰

On observe que Lescarbot a parcouru l'essentiel du territoire et a visité les principales villes suisses. Notons aussi le long itinéraire qui l'a conduit au cœur des Alpes, remontant la vallée du Rhin, passant le col de l'Oberalp, puis celui de la Furka, pour redescendre ensuite dans la vallée du Rhône en direction de Sion. Ce voyage lui a permis d'observer les montagnes de près, et même de vivre quelques expériences d'alpinisme, puisqu'un tel itinéraire impliquait de longues étapes à pied, à l'aide d'un guide (on les appelait les marrons), sur des chemins enneigés à proximité des glaciers⁴¹.

⁴⁰ Les figures 1, 2 et 3 ont été faites par mes soins à partir d'une carte de la Suisse libre de droits. Source : <http://www.swisstopo.ch/fr/digital/over.htm>. Les chiffres indiquent l'ordre dans lequel les villes ont été visitées par Lescarbot.

⁴¹ À ce sujet, voir Richard Cooper, « Le pèlerin et la montagne : Rabelais, Montaigne et trois jeunes lyonnais », dans Rosanna Gorris Camos (dir.), *Les montagnes de l'esprit : Imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance, Actes du Colloque International Saint Vincent (Vallée d'Aoste) les 22-23 novembre 2002*, Quart, Musumeci Éditeur, 2005, p. 243-267. Désormais sous la forme abrégée : *Les montagnes de l'esprit...*

D'ailleurs, Lescarbot n'est pas le premier ni le seul à avoir occupé cette fonction de secrétaire. Comme l'expliquent Claude Reichler et Roland Ruffieux, les missions diplomatiques représentent aux XVI^e et XVII^e siècles la porte d'entrée principale des voyageurs français en Suisse :

Les alliances avec les Cantons jouent un rôle important dans la politique européenne. L'ambassadeur du roi, établi à Soleure, accueille fréquemment des secrétaires diplomatiques et des historiens attentifs à comprendre le pays, établissant ainsi dès la Renaissance une tradition d'analyse politique [...]⁴².

Lescarbot marche notamment sur les traces de Daniel L'Ermite, qui avait, cinq ans plus tôt, été secrétaire d'ambassadeur. Depuis les années 1604-1605, on pouvait lire une lettre en latin que L'Ermite présentait comme « le véritable et sincère tableau de la Suisse⁴³ », ce qui a peut-être donné à Lescarbot l'idée de son titre. Plus tôt encore, Blaise de Vigenère avait profité de sa fonction diplomatique pour adapter dans ses *Commentaires* (1576) la description du territoire helvétique faite par César dans *Les commentaires*⁴⁴. Lescarbot se situe donc dans le prolongement d'une certaine tradition de voyageurs diplomates, dont les textes, issus d'une expérience similaire, tendent à s'inscrire dans le vaste ensemble des récits de voyage.

Ces éléments biographiques, documentés par des preuves historiques, confèrent un caractère authentique au *Tableau de la Suisse*. Il appartient alors à ce qu'on pourrait nommer le genre hodéporique⁴⁵, qui se distingue des genres fictionnels par le fait qu'il

⁴² Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 12 ; désormais sous la forme abrégée : *Le voyage en Suisse...*

⁴³ Daniel L'Ermite, « Lettre sur la Suisse », dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁴ Voir Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁵ Sylvie Requemora-Gros, « L'espace dans la littérature de voyage », *Revue Études littéraires*, « Espaces classiques », vol. 34, n° 1-2, p. 251. Requemora-Gros parle aussi de voyage véritable ou de voyage authentique, mais on devine ce que ces termes peuvent avoir de problématiques, aussitôt qu'une part de fiction entre dans le récit.

postule l'antécédence du référent. On remarque ainsi que Lescarbot défend lui-même l'authenticité de son témoignage, en faisant précéder son *Tableau de la Suisse* de diverses pièces liminaires dans lesquelles il expose les conditions de production de son texte. Dans l'épître à Pierre de Castille, le voyageur revient brièvement sur les motifs qui l'ont conduit en Suisse, plaçant son œuvre en aval d'une fréquentation réelle du territoire, dont il fait le récit rétrospectif.

[...] ayant eu par vostre bien-veillance l'honneur & contentement d'avoir veu, recogneu, & consideré en plusieurs voyages depuis deux ans ença le sit & naturel de ce païs des Suisses & de leurs Alliez pour la plus-part [...]. Vous avez donc icy, MONSEIGNEUR, non tout le temps qui m'est resté après vous avoir rendu ce que je devois, mais celui qui autrement m'eust esté perdu depuis sept ou huict mois que j'ay commencé ce petit ouvrage⁴⁶.

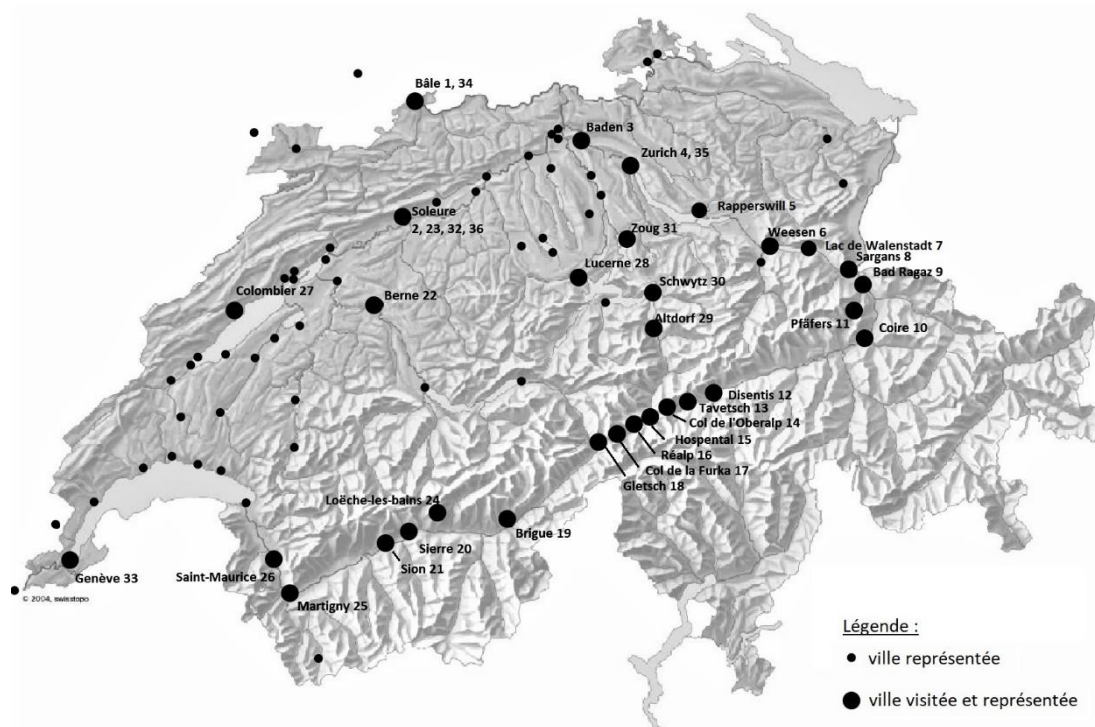
Cette épître, datée de 1614, permet d'estimer le temps d'écriture de l'ouvrage, antérieure de quatre ans à la publication. Cela dit, le *Tableau de la Suisse* relate aussi des événements postérieurs à 1614, (*TDLS*, p. 71) ce qui plaide en faveur d'un séjour prolongé de Lescarbot dans les Cantons⁴⁷. Mais surtout, ces indices donnent à l'ouvrage une dimension testimoniale ainsi qu'une indéniable valeur documentaire. Parce qu'il est ancré dans l'actualité, le *Tableau de la Suisse* se présente comme un compte rendu factuel, exposant fidèlement les événements et les lieux observés par le voyageur pendant sa présence en Suisse.

⁴⁶ Marc Lescarbot, *Le Tableau de la Suisse et autres alliez de la France ès hautes Allemagnes. Auquel sont descrites les singularités des Alpes, & rapportées les diverses Alliances des Suisses : particulièrement celles qu'ils ont avec la France*, Paris, Adrian Périer, 1618, p. v. Désormais référé dans le texte par le sigle *TDLS*, suivi du folio et des numéros de vers. Quelques remarques : 1) la plupart des citations sont reproduites en caractère romain, sauf lorsque le texte présente une alternance de typographies, auquel cas j'ai conservé les italiques à l'identique ; 2) des notes marginales accompagnent le poème : seules celles qui ont été jugées pertinentes pour le propos ont été reproduites ; 3) je n'ai ni altéré ni modernisé l'orthographe des textes anciens.

⁴⁷ Par ailleurs, deux mentions de la présence de Lescarbot en Suisse apparaissent dans la dernière réédition de l'*Histoire de la Nouvelle-France* augmentée par l'auteur. Voir Marc Lescarbot, *Histoire de la Nouvelle-France*, Paris, Adrian Périer, 1617, p. 678 : « [...] du quinzième May mille six cens treze, moy étant en Suisse » et p. 684 : « [...] que je receu de sa part l'an suivant mille six cens quatorze étant encore en Suisse ». On verra dans la dernière partie de la thèse que ces détails ont aussi une importance rhétorique.

Plus encore, les recherches effectuées par les biographes de Lescarbot permettent d’observer dans quelle mesure l’espace représenté dans le *Tableau de la Suisse* recoupe l’itinéraire réel effectué par le voyageur. Dans la figure ci-dessous, j’ai ajouté les villes décrites ou mentionnées dans le poème de Lescarbot, en indiquant d’un point plus épais celles qui coïncident avec son itinéraire :

Figure 1.2 Carte des villes visitées par Lescarbot et représentées dans le *Tableau de la Suisse*



Sur le plan quantitatif, on remarque un évident décalage : le *Tableau de la Suisse* mentionne un nombre de lieux bien supérieur à ce que l’on peut reconstituer de l’itinéraire du voyageur, notamment dans le bassin lémanique, dans l’actuelle Gruyère et dans la région de Fribourg ou de Saint-Gall. Certaines villes, d’ailleurs, échappent au cadre strict du territoire helvétique et dépassent les frontières nord et ouest (on y reviendra). Lescarbot aurait ainsi représenté davantage de lieux qu’il n’en aurait parcouru, cédant à une tentation partagée par la plupart des voyageurs cosmographes de l’Ancien Régime : pour pallier les limites de l’expérience personnelle, les auteurs

de l'époque compilent les témoignages d'autrui, qu'ils soient oraux ou livresques, et vont jusqu'à se les réapproprier⁴⁸.

Cela dit, il faut aussi être conscient de la rareté des sources historiques permettant de documenter le séjour de Lescarbot, car il se peut que certaines de ses étapes soient inconnues. Plus encore, la présence attestée du voyageur dans une ville ou un Canton n'informe que peu sur ses allées et venues ainsi que sur ses escales. Éric Thierry nous apprend qu'en mai 1613, le voyageur s'est rendu de Soleure à Genève, puis qu'il y est retourné en faisant un large détour (presque une boucle) par Bâle et Zurich. Entre ces points vérifiables s'étend un inconnu documentaire que semble combler le *Tableau de la Suisse*. C'est le paradoxe du récit de voyage, que d'être souvent son seul outil de vérification : puisqu'il est le principal document résultant de l'expérience réelle, il oscille entre le statut de source directe et de celui de représentation altérée, selon que l'on juge de la quantité d'extrapolation faite par le voyageur.

Dans ses recherches historiques, Éric Thierry prend ses distances avec le texte et reconstitue un itinéraire dont l'ordre se distingue de celui dans lequel les villes sont décrites. Il parvient aussi à associer des dates à la fréquentation de certains lieux, ajoutant une dimension absente du *Tableau de la Suisse*. Enfin, ses recherches sur les modes de transport à l'époque lui permettent de formuler certaines hypothèses sur les voies qui ont pu être empruntées, autant sur la terre que sur l'eau. On sait par exemple que Lescarbot aurait transité par Berne pendant son retour à Soleure, et que dans les Cantons de Schwytz, Untervalde, Zug et Uri, il se serait déplacé en bateau. Ces recherches biographiques montrent l'écart qui se creuse entre l'expérience réelle et l'ouvrage qui en résulte. L'écart est quantitatif, mais aussi logique, puisque l'ordre

⁴⁸ Voir Frank Lestringant, *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, Paris, Albin Michel, 1991, 270 p. ou encore, Frank Lestringant (dir.), *Les méditations cosmographiques à la Renaissance, Cahiers V.L. Saulnier*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, 220 p.

descriptif ne correspond pas nécessairement à l'ordre dans lequel les lieux ont été visités (voir annexe B).

Qu'en conclure ? Ces décalages suffisent-ils à exclure le *Tableau de la Suisse* du genre hodéporique ? Certes, l'ouvrage n'épouse pas exactement l'itinéraire du voyageur comme le ferait, par exemple, un carnet de route, mais en substance, il faut admettre que Lescarbot semble s'être rendu dans la majeure partie des Cantons helvétiques et que les modes de transport, joints à la durée de son séjour, militent en faveur d'une connaissance approfondie du territoire. Ainsi, malgré le doute irréductible que le *Tableau de la Suisse* ne se limite pas aux seules observations de terrain du voyageur, il n'en reste pas moins que son itinéraire personnel informe le texte et lui donne une base référentielle.

1.1.2. Littérature viatique et écriture géographique

Une question se pose cependant : cette expérience est-elle racontée sous forme narrative, ou n'est-ce qu'un compte rendu descriptif ? En effet, un rapport factuel, qui se contenterait de présenter au lecteur des connaissances recueillies sur le terrain, ne constitue pas un récit au sens propre. Il appartiendrait plutôt à un genre distinct, plus proche du traité naturaliste que de la littérature viatique, du fait qu'il semble évacuer le déplacement lui-même. L'humaniste suisse Josias Simler, par exemple, a grandement fréquenté le territoire helvétique, mais son *De Alpibus Commentarius* ne se présente pas comme un récit de voyage à proprement parler. Le déplacement géographique, temporel, culturel ou subjectif peut n'être ainsi qu'une étape préliminaire à la rédaction d'un ouvrage essentiellement descriptif. Inversement, on trouve au XVI^e siècle un nombre considérable de récits de pèlerinage qui rendent compte d'une traversée de la Suisse, narrant successivement chaque étape du voyage⁴⁹. Il s'agit d'une nuance

⁴⁹ On dispose notamment des récits de Jean Thénaud (1512), de Jacques Le Saige (1518), de Dom Edmé (1520-1521), de Denis Possot (1532), auxquels s'ajoutent le *Journal de voyage* de Montaigne (1580-1581), et les textes de Nicolas Audebert (1574) et de Jacques de Villamont (1588). À ce sujet, voir

importante, dans la mesure où la description semble, en principe, incompatible avec la prémisse fondamentale du genre, à savoir la narration d'un itinéraire dans son caractère dynamique⁵⁰ : écrire le voyage, ce n'est pas décrire, c'est conter.

Or, sur le plan narratif, le *Tableau de la Suisse* est moins le récit d'un voyage qu'une description géographique. Lescarbot ne raconte pas ses trajets et ses aventures comme il l'avait fait dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*. À la place, il compose une longue description en alexandrins dans laquelle les anecdotes occupent une place minoritaire. Au récit d'un déplacement dans l'espace se substitue alors un acte de représentation : Lescarbot se met en scène dans une figure de poète qui, placé au sommet d'une montagne, s'adresse à un peintre et lui demande, dès les premiers vers, de reporter sur sa toile l'ensemble du territoire helvétique :

Peintre, ores que je suis sur la haute montagne
 Qui conduit d'un long trait la Gaule en Allemagne,
 Pein moy sur ce Tableau tout ce que de mes yeux
 Je contemple d'icy, & d'un art studieux
 Tire moy le pourtrait de ce grand païsage
 Que le Ciel a donné aux Suisses en partage [...] (TDLS, p. 1, v. 1-6).

Cette ouverture *in medias res* évacue tous les éléments du parcours viatique, comme le départ de la France, l'arrivée en Suisse, l'ascension de la montagne, ou même simplement la situation précise dans le temps et la présentation des protagonistes. Ni le peintre ni le poète ne sont nommés, et cette vue sur le panorama helvétique n'est pas datée. Le poète se contente de nommer à son compagnon anonyme les villes qu'il voit, détaillant ensuite leur histoire, leurs ressources et leurs alliances.

Richard Cooper, « Le pèlerin et la montagne : Rabelais, Montaigne et trois jeunes lyonnais », *op. cit.*, p. 243-267.

⁵⁰ Même Xavier de Maistre circule dans son *Voyage autour de ma chambre* : « Ma chambre est située sous le quarante-cinquième degré de latitude, selon les mesures du père *Beccaria* ; sa direction est du levant au couchant ; elle forme un carré long qui a trente-six pas de tour, en rasant la muraille de bien près. Mon voyage en contiendra cependant davantage ; car je la traverserai souvent en long et en large, ou bien diagonalement, sans suivre de règle ni de méthode. – Je ferai même des zigzags, et je parcourrai toutes les lignes possibles en géométrie si le besoin l'exige ». Voir Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, Robert Laffont, 1959 [1825], p. 22

À quelques reprises, il relate des anecdotes personnelles, tirées de son voyage, mais sans qu'aucune chronologie ne vienne mettre en récit le matériau descriptif. La seule indication spatio-temporelle dont dispose le lecteur est fournie par un sous-titre qui précède le premier vers et qui indique que le tableau a été « Pris sur le mont Jura, près Soleurre⁵¹ ». Contrairement à la littérature viatique qui relate un franchissement de l'espace, le *Tableau de la Suisse* est cantonné dans un seul instant et dans un seul lieu.

Cependant, la distinction entre description et narration est trop idéale pour être juste, et néglige l'interdépendance de ces deux modes discursifs⁵². En effet, on ne peut guère conter sans décrire, de même que toute représentation d'un objet ou d'un lieu peut être ramenée à l'action du regard et à son parcours descriptif⁵³. Sous cet angle, la description peut former une sorte d'itinéraire, dans la mesure où elle propose un déplacement dans l'espace guidé par la vision et articulé par le discours, comme si le trajet du regard reproduisait l'arpentage du territoire⁵⁴. Le panorama géographique mis en scène par Lescarbot se rapprocherait alors du récit de voyage dans sa dynamique narrative, même s'il ne met pas directement en scène le parcours effectué par le narrateur.

Par ailleurs, il importe ici de rappeler que les récits de voyage sont fondamentalement composés d'un mélange de narration et de description. À l'époque des grandes entreprises de découverte et de reconnaissance, on ne peut rapporter une expédition sans témoigner de ce qui a été observé, qu'il s'agisse du territoire, de ses ressources ou des peuples qui l'habitent. Au cœur même de la littérature viatique se situe donc une tension entre « deux systèmes discursifs difficilement compatibles :

⁵¹ *Idem.*

⁵² Voir Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 56 et suiv.

⁵³ Voir les réflexions de Gérard Genette sur la différence entre la notion de description (qui peut être le récit d'une perception) et la pause narrative (qui impliquerait une absence totale d'action), dans Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 133-138.

⁵⁴ On relèvera plus loin des indices de ce rapport mimétique entre itinéraire descriptif et itinéraire réel dans le *Tableau de la Suisse*.

l'organisation chronologique et l'ordre encyclopédique⁵⁵ ». Cette tension se résout de différentes manières et selon chaque auteur, mais certaines structures figées émergent à travers les nombreux canevas élaborés dans les récits de voyage au long cours du XVI^e et du XVII^e siècles :

La structure du récit de voyage est à peu près la même pour tous. C'est d'ailleurs la conformité du récit de voyage avec cette structure-type qui inscrit le texte dans le genre de la relation authentique. La relation se présente donc toujours comme un récit à la première personne s'inscrivant dans une esthétique réaliste de la vraisemblance, tentant de se faire passer pour la transcription d'une expérience vécue. Cette forme narrative va de pair avec un scénario de base (un trajet circulaire décomposé en séquences spatiales et chronologiques), ancré dans une réalité géographique reconnaissable grâce [...] aux preuves, aux documents, aux convocations de témoins et aux descriptions de paysages⁵⁶.

On le voit, cette définition d'une structure-type, qui agirait en critère distinctif du genre, conjugue narration et description dans des proportions variables, mais complémentaires. C'est l'attention à l'espace géographique qui donne à l'expérience vécue son caractère proprement viatique. Sous cet angle, le *Tableau de la Suisse* semble suffisamment conforme à cette structure-type pour appartenir au genre du récit de voyage : l'ouvrage est écrit à la première personne et produit une description du territoire qui résulte du séjour de Lescarbot dans les treize Cantons. On trouve même, à la suite du poème, différents documents issus des recherches du voyageur et de sa correspondance avec des personnalités suisses (*TDLS*, p. 52-53). Mais reproduit-il aussi le « scénario de base » évoqué par Requemora-Gros ?

Ce dernier est en fait relativement régulier dans les récits de voyage maritime. Michel de Certeau a mis en évidence un parcours ternaire, qui consiste à encadrer la description de deux épisodes narratifs majeurs : l'aller et le retour⁵⁷. « L'espace de la

⁵⁵ Réal Ouellet, « Le paratexte liminaire de la relation de voyage en Amérique », *op. cit.*, p. 188.

⁵⁶ Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 41.

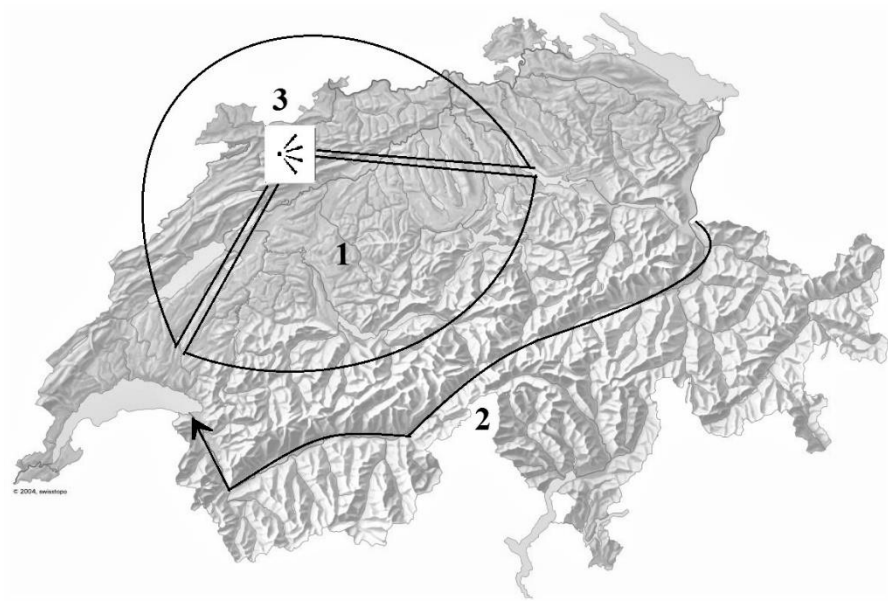
⁵⁷ Michel de Certeau, *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 221 et 227-231. Voir aussi Frank Lestringant, « Voyage dédoublé, voyage éclaté. Le morcellement des Terres Neuves dans

mer coïncide avec le récit linéaire, la narration quotidienne, tandis que l'espace des terres accueille la description, l'inventaire, présentés en un seul bloc⁵⁸. » L'écriture géographique est ainsi contenue dans le récit de voyage, ce qui révèle une solidarité fondamentale entre la narration des explorations et l'exposition des observations qui en découlent.

Or, le *Tableau de la Suisse* possède lui aussi une structure ternaire dans laquelle les deux modes discursifs alternent : 1) le poème commence par décrire le territoire helvétique, faisant un panorama relativement complet de ce qui peut être perçu depuis le sommet du Jura. Après ce premier balayage du plateau helvétique, 2) le poète s'engage à l'est dans les Grisons et franchit la limite de l'observable. Parcourant les Alpes d'est en ouest, il décrit la vallée du Rhin jusqu'au col de la Furka, avant de redescendre la vallée du Rhône et de reparaitre sur le plateau. Il s'agit donc, à proprement parler, d'une traversée. 3) Renouant avec le projet pictural initial, le voyageur décrit enfin le Jura, Genève et la région lémanique à peine perceptible à l'ouest. Le *Tableau* se termine par la contemplation du pays qui s'étire au nord-est jusqu'en France. On distingue donc trois temps, que j'ai tenté de reproduire sur une carte pour en donner une meilleure perception :

l'*Histoire de deux voyages* d'André Thevet (c. 1586) », *Études françaises*, vol. 22, n° 2, 1986, p. 21 ; citons aussi Normand Doiron, « De l'épreuve de l'espace au lieu du texte. Le récit de voyage comme genre », dans *Voyages. Récits et Imaginaire*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1984, p. 15-31. Enfin, Sylvie Requemora-Gros fait d'ailleurs figurer cette structure parmi les « règles fondamentales » du récit de voyage maritime. Voir *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 60-61.

⁵⁸ Sylvie Requemora-Gros, « L'espace dans la littérature de voyage », *op. cit.*, p. 257.

Figure 1.3 Structure descriptive du *Tableau de la Suisse*

Cette structure ternaire reprend le schème habituel des récits de voyage maritime, mais en l'inversant, puisque les aventures du protagoniste dans les Alpes sont concentrées dans la partie située au milieu du poème. Le discours demeure descriptif, puisque Lescarbot énumère à cette occasion la faune et la flore alpines, tout en poursuivant le tableau des principales villes ; mais dans cet espace qui échappe au cadre panoramique s'entrelacent aussi de nombreuses anecdotes qui ponctuent le poème, le voyageur racontant notamment comment il a franchi le col de la Furka et les périls auxquels il s'est exposé⁵⁹. Plus dynamique, plus proche aussi de l'expérience vécue par le voyageur, ce passage forme une ample digression narrative, enchâssée entre deux descriptions du panorama helvétique. On pourrait alors voir dans le *Tableau de la Suisse* une sorte de miroir inversé d'une expédition outre-Atlantique, où la traversée des Alpes remplirait une fonction similaire au franchissement de l'océan⁶⁰.

⁵⁹ J'y reviendrai.

⁶⁰ J'y reviendrai.

De ce fait, le poème de Lescarbot se situe à la frontière entre deux corpus que la critique a longtemps cherché à distinguer : le récit de voyage au long cours et le récit de voyage en Europe. Sylvie Requemora-Gros, qui se concentre essentiellement sur le premier, considère que

[...] le voyage en Europe n'exploite généralement pas vraiment le déplacement et relève souvent d'une écriture picaresque. Dans la lignée du voyage de Montaigne en France, le voyageur privilégie ses aventures et sentiments personnels sur la description du pays⁶¹.

Cela découle du manque d'exotisme des pays européens pour le lecteur français, qui place la curiosité géographique au second plan. Sous cet angle, la faible place accordée au déplacement dans le *Tableau de la Suisse* semble correspondre au schème de la littérature viatique sur le vieux continent. On remarque d'ailleurs que si

[...] le modèle réel du voyage au long cours offre moins de variété structurelle, le voyage en France est, lui, très diversifié : guide de pèlerin, guide des routes, journal de voyage, voyage artistique, tournée d'inspection, voyage provincial, voyage littéraire, voyage philosophique ou humaniste⁶²...

L'originalité formelle du *Tableau de la Suisse* correspondrait à cette tendance observée dans les récits de voyage en territoire proche. Cependant, sa structure ternaire, sa vocation descriptive, l'attention minutieuse portée au territoire et à ses villes semble transposer en Suisse le regard que Lescarbot avait posé quelques années plus tôt sur les terres « neuves » du Canada⁶³. L'œuvre du voyageur, incluant l'*Histoire de la Nouvelle-France* et le *Tableau de la Suisse*, incite alors à renouer avec l'impulsion de base d'une poétique générique du récit de voyage, à savoir le refus d'un découpage géographique du corpus. Même si Lescarbot se déplace dans les treize Cantons sans traverser l'océan et qu'il rend compte d'un espace relativement proche de la France,

⁶¹ Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, op. cit., p. 19.

⁶² *Ibid.*, p. 76.

⁶³ Je traiterai dans la suite de la thèse des implications esthétiques, épistémologiques et idéologiques de cette fusion entre le proche et le lointain.

son ouvrage reprend certaines caractéristiques génériques du récit de voyage au long cours. Il ne s'agit pas non plus d'un traité géographique, ou d'un récit de séjour, puisque le *Tableau de la Suisse* ancre la description dans un moment unique de contemplation, auquel se greffent, sur un mode énumératif ou digressif, les connaissances acquises en voyage et les anecdotes vécues⁶⁴.

Dès lors, plutôt que de vouloir impérativement classer le *Tableau de la Suisse* dans une opposition entre voyage maritime et voyage continental, ou entre littérature viatique et écriture géographique, on se contentera de remarquer que le poème de Lescaillot soulève précisément l'hybridité formelle et discursive du genre auquel il appartient, cette littérature « métoyenne⁶⁵ » aux contours flous, qui négocie sans cesse entre narration et description.

1.1.3. Fiction et artifice poétique

Une question demeure cependant concernant les limites du genre et son rapport à l'authenticité. On a vu que le genre hodéporique se définissait par son ancrage dans une expérience véritable et attestée. Cependant, la mise en récit de cette expérience n'implique-t-elle pas un certain recours à l'artifice, dans la mesure où le texte s'éloigne du réel, le manipule, le recompose et l'augmente ? Sous cet angle, tout récit de voyage comporte une part de fiction, favorisée par le fait que les voyageurs cherchent à rendre leur relation plaisante à la lecture. L'acte même d'écrire implique une transformation de la vérité historique : il s'agit de transposer le réel dans une forme linguistique qui

⁶⁴ Un rapprochement pourrait cependant être soulevé entre la mise en scène du *Tableau de la Suisse* et ce que Sylvie Requemora-Gros nomme le « théâtre du séjour » (par opposition au « théâtre du parcours »). Dans le « théâtre du séjour », les dramaturges transposent la scène dans un ailleurs exotique, sans représenter ni l'aller ni le retour, l'altérité se devant exclusivement dans les décors, dans la toponymie et l'anthroponymie. Voir *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p 269-302. Pour explorer cette hypothèse, il faudrait mettre en relation le *Tableau de la Suisse* avec le corpus dramatique de l'époque, ce qui échappe au cadre de mon analyse ; cependant, la notion de « séjour », qui permet l'exotisme sans représenter le voyage lui-même, me semble intéressante pour saisir le statut ambigu du *Tableau de la Suisse* au sein de la littérature viatique.

⁶⁵ Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 33.

sélectionne, met en ordre et tente de donner un sens à un matériau référentiel brut. Dans ce passage obligatoire du réel à l'écrit, la vérité factuelle est nécessairement déformée par les procédés poétiques, stylistiques et narratifs qui tâchent de la saisir. Selon Roger Chartier :

Jamais le texte, littéraire ou documentaire, ne peut s'annuler comme texte, c'est-à-dire comme un système construit selon des catégories, des schèmes de perception et d'appréciation, des règles de fonctionnement qui renvoient à ses conditions même de production⁶⁶.

Parce que l'écart qui sépare le monde réel du récit est irréductible, les auteurs élaborent des stratégies narratives et descriptives qui reposent sur l'usage d'artifices poétiques, ce qui brouille la limite entre le genre du voyage authentique et les formes plus fictionnelles. Sans être nécessairement mensongers, les récits de voyage n'offrent jamais qu'une certaine représentation du monde, générant ce qu'on pourrait appeler une « fiction de référence⁶⁷ ». Derrière la prétention à dire la vérité sans fard se cache en fait tout l'artifice nécessaire à produire un effet de réel⁶⁸.

Concrètement, il n'est pas certain que le cadre énonciatif du *Tableau de la Suisse* corresponde à une situation attestée. Certes, le poème est écrit à la première personne du singulier, ce qui tend à identifier la figure du narrateur avec celle de l'auteur. On croit voir Lescarbot prendre la parole et rapporter le fruit de ses observations. Cependant, cette superposition du narrateur et de l'auteur n'est que spéculative et rien ne permet d'affirmer avec certitude que le « je » qui s'exprime coïncide avec la figure historique du voyageur. Tout au plus, celui-ci participe à l'élaboration de sa *persona*,

⁶⁶ Roger Chartier, « Histoire intellectuelle et histoire des mentalités. Trajectoires et questions », *Revue de synthèse*, vol. 111-112, 1983, p. 304.

⁶⁷ Voir Frédéric Tinguely, « Forme et signification dans la littérature de voyage », *Le Globe, Revue genevoise de géographie*, 2006, n° 146, p. 53-64.

⁶⁸ La notion d'« effet de réel » a surtout été théorisée dans le cadre du roman réaliste (voir notamment les travaux de Roland Barthes), mais elle inspire aussi des recherches sur les procédés mis en œuvre par les voyageurs pour rendre leurs relations vraisemblables. À ce sujet, voir Réal Ouellet, « Le statut du réel dans la relation de voyage », *Littératures classiques*, n° 11, 1989, p. 259-272.

c'est-à-dire une projection de l'auteur construite par le texte et ses différents procédés rhétoriques⁶⁹. Par conséquent, la première personne du singulier ne suffit pas à démontrer l'authenticité de la situation énonciative mise en scène. Cette indétermination repose aussi sur le fait qu'aucune date ne permet de reconstituer des événements vécus ni d'attester de la présence du poète dans les lieux qu'il décrit.

Lescarbot a-t-il gravi la montagne au sommet de laquelle il feint de s'exprimer ? Historiquement parlant, c'est probable. Dans leurs recherches, plusieurs biographes ont identifié ce lieu comme étant le mont Weissenstein, attaché à la chaîne du Jura et dominant la ville de Soleure⁷⁰. L'hypothèse est cohérente avec l'organisation spatiale de la description, en plus d'être justifiée par le fait que Soleure abritait à l'époque la maison des ambassadeurs de France. On ne saurait donc douter que Lescarbot ait eu connaissance de cette montagne, puisqu'il est demeuré à son pied pendant plusieurs années, ce qui lui a peut-être laissé le loisir d'en effectuer l'ascension. En revanche, il est moins probable qu'un peintre l'ait accompagné, emportant avec lui toile, chevalet et peinture⁷¹. Cette figure à qui s'adresse le poète est bien plutôt imaginaire, le *Tableau de la Suisse* témoignant alors d'une mise en scène poétique qui utilise les ressources de la fiction pour rendre compte du territoire. Plus exactement, Lescarbot semble créer

⁶⁹ C'est ce que j'étudierai dans la troisième partie de cette thèse.

⁷⁰ Le premier à en faire l'hypothèse est Julien Bregeault, « Un Poème sur la Suisse au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 312.

⁷¹ L'autoreprésentation du peintre dans le décor alpin marquera un tournant important dans le développement de l'art pictural, s'inscrivant dans une nouvelle conception du rapport de l'artiste à la nature. Elle renvoie à la quête du sublime qui caractérise la sensibilité romantique du XIX^e siècle. Comme l'écrit Claude Reichler, on constate par exemple dans les tableaux de Caspar Wolf, peintre suisse du XVIII^e siècle, « la présence [...] de cette caractéristique à la fois épistémologique et esthétique découverte déjà chez Saussure : la duplication du sujet, à la fois peignant et peint, observateur et observé. [...] Le peintre est ici au centre du monde qu'il transpose dans sa peinture ; et en même temps le paysage actualise les formes que travaille l'artiste. Il y a là comme un double solipsisme : le monde accomplit l'œuvre de l'artiste qui le représente. L'un et l'autre sont sujets de représentation, dans les deux sens de l'expression ». Claude Reichler, « Science et sublime dans la découverte des Alpes », *Revue de géographie alpine*, vol. 82, n° 3, 1994, p.21 et 26.

une situation fictive où poésie et peinture se rencontrent dans leur capacité à représenter le monde⁷².

Une fois encore, on touche aux limites de la définition du genre hodéporique : bien que l'ouvrage repose sur une connaissance directe du territoire et de ses habitants, l'ensemble de la représentation procède d'une mise en scène imaginaire. Certes, Lescarbot rend compte de ses observations, mais le poème produit une sorte de reconstitution rétrospective, la création d'une image de la Suisse qui tire son origine du voyage et cherche à en restituer le fruit. La distinction entre un genre fictionnel et un genre hodéporique n'est donc utile qu'en ce qu'elle permet à l'historien d'accréditer la valeur documentaire d'un récit, mais elle ne prend pas en compte les procédés formels de description, de mise en récit ou de présentation du savoir. Pour cela, il s'agit d'adopter une démarche qui se concentre moins sur des critères de distinction générique que sur des questions de forme, ou, pour le dire autrement, il s'agit désormais de dépasser la démarche typologique et de soumettre le *Tableau de la Suisse* à une analyse poétique approfondie.

1.2. Poétique du récit de voyage : le privilège de tout oser

À ce propos, la recherche s'est longtemps heurtée à un écueil théorique, relatif à la notion même de « poétique du récit de voyage ». Comme on l'a mentionné plus haut, le genre viatique a été maintenu en dehors du domaine littéraire en raison de sa prétention documentaire et des impératifs d'objectivité et de simplicité qui en découlent. La critique considérait que le texte référentiel

[avait] précisément pour nature de se constituer au plus près de l'émergence du réel, dans le désordre de son surgissement, dans la contingence d'une

⁷² On y reviendra.

succession sans lien, dans la reproduction littérale (c'est-à-dire justement autre chose que la *mimésis*) de sa pluralité fortuite⁷³.

Négligeant les déformations poétiques inévitables qu'implique le passage du réel à l'écrit, cette conception véhicule une impression selon laquelle « le texte référentiel, comme texte, échappe aussi bien au discours prescriptif qu'au discours analytique⁷⁴ ». Selon cette logique, il faudra attendre le XIX^e siècle pour que se produise « l'entrée en littérature⁷⁵ » du récit de voyage. Selon Roland Le Huenen, le genre viatique se serait fondamentalement transformé avec l'arrivée des auteurs romantiques, car ces derniers se sont progressivement détournés d'une relation référentielle avec le monde pour privilégier l'expression d'une subjectivité propre. Dès lors, le récit ne repose plus sur un « parti-pris de scientificité fondé sur le recours emphatique à l'expérience et qui pose une économie du réel représenté en termes d'observation, de témoignage et de vérité⁷⁶ » ; désormais, « la littérature [fixe] au voyage son objet et sa finalité, en même temps que la figure du voyageur se [confond] de plus en plus avec celle de l'écrivain⁷⁷ ». Le « mouvement de bascule⁷⁸ » qui consacre l'entrée de la littérature viatique dans le domaine poétique consisterait en la substitution d'une expérience réelle par une expérience vécue, cette dernière dépendant du ressenti de chaque sujet et donc d'une libre circulation entre souvenirs personnels, observation et projections imaginaires.

⁷³ Christine Montalbetti, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque, conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIX^e siècle », dans Sophie Linon-Chipon (dir.), *Miroirs de textes, Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1998, p. 3.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ Le Huenen, Roland, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », *Études de Lettres*, n° 20, 1984, p. 45-61.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 46-47.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 57.

Or, s'il est vrai que ce modèle montre une trajectoire de la littérature de voyage, il occulte la complexité poétique des récits qui précèdent l'époque romantique, en plus de céder à l'illusion de référentialité élaborée par les auteurs. Aujourd'hui, la grande majorité des recherches sur les récits de voyage anciens tendent au contraire à montrer combien les questions poétiques travaillent la littérature viatique. Pour démentir l'impossibilité d'aborder le texte référentiel d'un point de vue analytique, Christine Montalbetti montre que celui-ci « ne [cesse] de mettre en scène sa difficulté à dire le réel, et de forger conjointement des stratégies qui lui permettent de se poursuivre⁷⁹ », et qu'il « se construit sur cette hésitation dynamique entre formulation des apories et principes de résolution⁸⁰ ». Témoin de l'irréductibilité du réel au langage, le récit de voyage est précisément le lieu dans lequel les auteurs s'interrogent sur les modalités discursives permettant d'exprimer le monde. S'ajoute aussi la vocation esthétique :

Le désir de plaire conduit instinctivement le scripteur à embellir la réalité par des comparaisons ou des métaphores poétiques ou à mettre en relief des épisodes spectaculaires. Tout comme le récit cadre de l'aller et du retour, l'inventaire se place sous le signe du curieux et de l'étrange⁸¹.

Sous cet angle, la littérature viatique est éminemment poétique, puisqu'elle procède d'une réflexion sur les formes littéraires et leur capacité à traduire une expérience réelle, en plus de poursuivre une certaine quête esthétique. Plutôt que de réduire l'entrée en littérature du récit de voyage au seul avènement d'une subjectivité romantique, la critique explore désormais d'autres voies. Comme l'écrit Marie-Christine Pioffet :

La poétisation de la description, la transformation de la narration en récits d'aventures, le recours à la citation savante, les traces de réécriture, les affinités des pérégrinations périlleuses avec la légende ou l'épopée mettent

⁷⁹ Christine Montalbetti, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque, conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 5.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 5-6.

⁸¹ Marie-Christine Pioffet (dir.), *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles) : Esquisse d'une poétique en gestation*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 4 ; désormais sous la forme abrégée : *Écrire des récits de voyage...*

au jour la porosité de l'énoncé viatique aux fables et sa propension à la sublimation esthétique⁸².

C'est la raison pour laquelle la critique envisage aujourd'hui de définir la poétique du récit de voyage non en fonction de son objet, mais selon les stratégies rhétoriques et les effets stylistiques que les auteurs mettent en œuvre. Et c'est en ce sens que je veux étudier l'originalité de la forme adoptée dans le *Tableau de la Suisse*.

Mais cette nouvelle approche, qui s'intéresse autant à l'intertextualité qu'à la mobilisation des procédés romanesques, dramatiques et poétiques dans le récit de voyage, part d'un constat indisputable : celui de l'extrême hétérogénéité de la littérature viatique. Depuis la Renaissance, on trouve aussi bien de courtes lettres que d'imposantes sommes cosmographiques, des récits structurés, des inventaires désordonnés, des sonnets, des journaux, sans qu'il soit possible d'isoler un style ou une forme commune. Contrairement à d'autres genres littéraires théorisés depuis l'Antiquité, il n'existe au XVII^e siècle aucune norme poétique pour réglementer la pratique du récit de voyage⁸³. Celle-ci se développe en marge de la « triade classique⁸⁴ » (poésie, théâtre, roman), et n'obéit donc pas à des préceptes aussi clairs que ceux qui définissent le style lyrique, dramatique ou épique. On peut ainsi conclure que « [l]e récit de voyage est un genre sans loi, un genre protéiforme, prêt à se mouler dans d'autres formes ou à en accepter d'autres⁸⁵ ».

⁸² *Ibid.*, p. 9.

⁸³ Selon le paradigme aristotélicien, le récit de voyage n'appartient pas au domaine de la poétique, puisqu'il s'agit d'un discours vrai, contrairement aux genres mimétiques que sont l'épopée, la tragédie et la comédie, tournés vers le vraisemblable. Voir Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1447a-1448a.

⁸⁴ Sylvie Requemora-Gros, « Voyager ou l'art de voguer à travers les genres au XVII^e siècle », dans Marie-Christine Pioffet, *Écrire des récits de voyage...*, *op. cit.*, p. 219-226.

⁸⁵ Grégoire Holtz et Vincent Masse, « Étudier les récits de voyage : Bilan, questionnements, enjeux », *op. cit.*, p. 9. Il faudra attendre la normalisation des *Relations Jésuites* pour qu'un certain protocole d'écriture voit le jour. Les disciples de Loyola étaient en effet tenus de rendre compte de leurs missions sous la forme de lettres, révisées ensuite par leurs supérieurs et publiées dans un format relativement standardisé. De ce fait, les *Relations* forment un ensemble à part qui contraste d'autant plus avec la diversité du corpus viatique dans son ensemble.

Dans ce vide théorique, les voyageurs jouissent d'une certaine liberté, ce qui engendre la production d'un corpus grandement diversifié. De plus, si les récits de voyage diffèrent entre eux, on observe aussi une certaine hétérogénéité au cœur des œuvres elles-mêmes : dans un seul récit, on trouvera des épisodes narratifs, des digressions savantes, des réflexions philosophiques, ou encore des poèmes et des listes insérés dans la trame de la narration⁸⁶. L'hétérogénéité du genre est à la fois le symptôme qui trahit la grande liberté dont bénéficient les auteurs et la condition qui leur permet d'innover sur le plan littéraire en adoptant le style et la forme qui conviennent le mieux à la relation de leur expérience.

Cela dit, il est évident que tout récit de voyage ne se distingue pas de façon égale du reste de la littérature viatique. Certains auteurs reproduisent une structure similaire et relativement figée⁸⁷, tandis que d'autres prennent des libertés stylistiques manifestes, leurs relations se détachant du reste du corpus. Œuvres saillantes ou marginales, elles ont pour caractéristique de complexifier les limites du genre en poursuivant une certaine originalité poétique. À ce titre, la forme du « tableau » adoptée par Lescarbot détonne. Certes, Daniel L'Ermite, son prédécesseur, avait déjà prétendu proposer un tableau de la Suisse⁸⁸, mais son texte se présente sous la forme d'une lettre. Il emprunte alors les formes du discours épistolaires, un genre déjà grandement investi par les voyageurs⁸⁹, et ne renvoie à la peinture que de manière discrète et analogique.

⁸⁶ Lescarbot lui-même a souvent intéressé la critique pour la multiplicité des formes qu'il mobilise dans son écriture. Son *Histoire de la Nouvelle-France* en est une excellente illustration, puisque l'œuvre commence par une compilation des principales entreprises coloniales en Amérique, suivie du récit du voyage de Lescarbot en Acadie, ainsi que d'un recueil de pièces en vers intitulé *Les Muses de la Nouvelle-France*, incluant une pièce de théâtre.

⁸⁷ À ce propos, on cite généralement l'*Histoire d'un voyage* de Jean de Léry comme ouvrage modèle, puisque sa structure, traitant dans des chapitres distincts le récit événementiel et la description référentielle, s'impose parmi les voyageurs.

⁸⁸ Daniel L'Ermite, « Lettre sur la Suisse », *op. cit.*, p. 131. Écrite en latin, cette lettre circule sous forme manuscrite jusqu'à sa publication en 1627.

⁸⁹ Voir Jean Lebel, « Littérature de voyage et genre épistolaire au XVI^e siècle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, juin 2000, p. 175-192.

L'innovation de Lescarbot consiste à développer la notion de tableau à l'échelle de l'œuvre entière, en incluant littéralement l'intervention d'un peintre. De la sorte, il transpose dans le domaine des récits de voyage la convergence des arts poétiques et picturaux.

L'originalité de cette description des Cantons helvétiques, rendue possible par la position marginale qu'occupe la littérature de voyage vis-à-vis des genres établis, est encore confirmée par le fait que Lescarbot, en préambule de son *Tableau de la Suisse*, invoque une liberté créatrice illimitée. En effet, il fait précéder son poème de la citation suivante, tirée de l'*Art Poétique* d'Horace :

Pictoribus atque Poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas⁹⁰. (*TDLS*, p. xiii)

La citation est éminemment célèbre, et nombreux sont les auteurs de la Renaissance à s'en réclamer⁹¹. En effet, l'*audendi potestas* consiste à revendiquer, pour le peintre et pour le poète, « le privilège de tout oser », c'est-à-dire la capacité d'innover. Lescarbot met ainsi à profit la référence horatienne pour exprimer non pas une soumission aux normes de l'art poétique, mais une liberté de création absolue. Toutefois, il s'agit là d'un détournement habile du propos d'Horace : « Séparée du contexte, la formule "*quidlibet audendi potestas*" pouvait être interprétée comme l'affirmation théorique d'une autonomie totale⁹² », explique André Chastel. Or, le discours dont elle est extraite tend au contraire à limiter la liberté du peintre et du poète. À travers le symbole de la chimère, de la sirène et autre minotaure, Horace condamne

⁹⁰ La citation latine est tirée de l'*Art poétique* d'Horace. Voir Horace, *Œuvres complètes*, tome second, Paris, C.L.F. Panckoucke, 1832, p. 338. Traduction : « Les peintres et les poètes ont toujours eu le commun privilège de tout oser ». *Ibid.*, p. 339.

⁹¹ On la retrouve dès le XIII^e siècle dans le *Rationale divinatorum officiorum* de Durand de Mende, et à la fin du XIV^e, elle apparaît dans le *Libro dell'arte* de Cennino Cennini. Au XV^e siècle, la formule devient un adage, et est au cœur du débat sur la valeur de la peinture et sa position relative à la poésie. Elle revient ainsi sous la plume de Michel-Ange ou Érasme.

⁹² André Chastel, « Le *dictum Horatii : quidlibet audendi potestas* et les artistes (XIII^e-XVI^e siècle) », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 121^e année, n° 1, 1977, p. 32.

notamment les alliances contre nature, précisant justement que certaines règles de convenance devraient être respectées⁹³. Il y a donc un aspect paradoxal à se réclamer d'Horace pour justifier la nouveauté de son style. Lescarbot démontre par là sa volonté consciente de se détacher des modèles établis et de proposer une forme originale d'ouvrage viatique. Mais cette lame est à double tranchant, puisqu'en détournant le propos d'Horace, le voyageur génère une tension entre son texte et les principes de la poésie antique. La question qui se pose alors est de savoir dans quelle mesure cette initiative dépasse les limites de l'acceptable et si le rapprochement de la littérature viatique avec les ressources poétiques et picturales du tableau ne forme pas, à la manière d'une chimère, une alliance contre nature.

1.3. Normes poétiques du récit de voyage

1.3.1. Plaire et instruire

Car en dépit de l'apparente absence de contraintes dont bénéficient les voyageurs, il est faux de croire que leur liberté créatrice soit illimitée. En effet, malgré l'hétérogénéité du genre, il existe des « règles implicites pour guider les auteurs dans leur labeur⁹⁴ », généralement exposées en préambule des récits. Que ce soit dans les épîtres, dans les préfaces ou dans les avertissements au lecteur, les voyageurs commentent leur propre texte et défendent leur conception de la littérature de voyage. Le paratexte liminaire est à la fois autoréflexif et méta-discursif, si bien qu'il est

⁹³ Voici le passage au complet : « Qu'un peintre s'avise d'ajuster une tête humaine sur un cou de cheval ; de bigarrer de plumes disparates un assemblage bizarre de membres hétérogènes ; de terminer en monstre marin le buste d'une jolie femme : à l'aspect de ce tableau, pourriez-vous, mes amis, vous empêcher de rire ? Eh bien, chers Pisons, voilà l'image fidèle d'un livre où, semblables aux rêves d'un malade, les idées confuses n'offriraient qu'un cahos [*sic*] ; où ni commencement ni fin ne concourraient à l'unité de l'ensemble. – Les peintres et les poètes ont toujours eu le commun privilège de tout oser. – D'accord ; et cette liberté, nous la réclavons sans façons comme nous l'accordons de bonne grâce : mais permet-elle d'accoupler les vipères avec les colombes ? les agneaux avec les tigres ? ». Horace, *Art poétique/De arte poetica*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 339.

⁹⁴ Marie-Christine Pioffet, *Écrire des récits de voyage...*, *op. cit.*, p. 2.

possible d'en dégager principes génériques, lesquels suffisent à « reconstituer un art poétique viatique, jamais constitué et publié en tant que tel à l'époque par les voyageurs, à la différence des traités de théâtre⁹⁵ ». Ce constat fragilise l'équivalence formulée par Holtz et Masse entre l'absence de loi et la dimension protéiforme du récit de voyage⁹⁶, dans la mesure où la diversité des formes nourrit précisément une réflexion profuse sur les règles poétiques de la littérature viatique. En adoptant un point de vue transversal sur le corpus, on remarque en fait deux enjeux principaux : une revendication de la vérité du discours, et la prise en considération du plaisir du lecteur.

La première règle implicite se traduirait ainsi par un « pacte de véridiction⁹⁷ », par lequel le voyageur s'engage à ne rapporter que le produit de son expérience et de ses observations. C'est à cette condition que son récit sera capable d'instruire et d'offrir un savoir fiable. Aux XVI^e et XVII^e siècles, il s'agit d'une véritable constante du genre : presque tous les voyageurs promettent à leur lecteur de s'en tenir à une stricte vérité ; leurs relations se placent sous le signe de l'utile, du témoignage, et se disent motivés par le désir de transmettre au lecteur des connaissances de première main⁹⁸. Ce pacte est au cœur de l'illusion de référentialité qui définit le genre hodéporique et qui a longtemps causé son exclusion du domaine littéraire. En effet, la prétention de restituer une vérité factuelle tend à condamner toute forme d'ornementation, dans la mesure où celle-ci génère une distance nuisible avec le compte rendu factuel. De là découle un idéal de langage dépouillé, capable de restituer le monde sans filtre⁹⁹. Dans le milieu de la noblesse de robe auquel appartient Lescarbot, Normand Doiron a ainsi montré

⁹⁵ Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité*, *op. cit.*, p. 47.

⁹⁶ Grégoire Holtz et Vincent Masse, « Étudier les récits de voyage : Bilan, questionnements, enjeux », *op. cit.*, p. 9. Voir *supra*, p. 47.

⁹⁷ Marie-Christine Pioffet, *Écrire des récits de voyage...*, *op. cit.*, p. 2-3.

⁹⁸ Voir Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 50-52.

⁹⁹ « L'exigence de vérité a souvent pour corollaire la quête du naturel [...]. C'est dire que, dans l'esprit des auteurs, la vérité passe avant l'éloquence et les effets de style ». Marie-Christine Pioffet, *Écrire des récits de voyage...*, *op. cit.*, p. 2. Voir aussi la synthèse de Sylvie Requemora-Gros dans *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 61-65.

l'émergence d'une conception moderne de l'Histoire : « Contrairement à l'historiographe officiel, l'historien robin condamne les ornements, il sacrifie l'éloquence à la vérité nue¹⁰⁰ ». Cette recherche de l'*historia nuda* se traduit par un éloge de la brièveté, par le recours abondant à des sentences et par l'adoption d'un « style sévère » qui, traitant de sujets bas, n'en est pas moins noble¹⁰¹.

Cependant, le pacte de véridiction entre en tension avec la deuxième exigence du genre : plaire. Ainsi, malgré l'adoption progressive d'un style historiographique sévère et sans éloquence, les voyageurs de l'époque ne résistent guère au désir d'agrémenter leur récit de divers effets poétiques. Nombreux sont ceux qui cèdent à « la tentation romanesque¹⁰² » ou à « la tentation de l'épopée¹⁰³ », poursuivant le double objectif d'héroïser leur aventure et de susciter l'émerveillement de leur lecteur. Dans leurs ouvrages, l'usage de l'hyperbole devient fréquent, déformant la réalité au profit d'une représentation exacerbée et plus spectaculaire. Au XVI^e comme au XVII^e siècle, la revendication d'un style dépouillé et d'un langage « neutre » représente donc plus un argument rhétorique qu'une réalité littéraire. Il s'agit plutôt d'une posture, grâce à laquelle l'auteur tente d'obtenir l'adhésion du lecteur avant qu'il n'entre dans le récit lui-même.

Loin de décrire fidèlement le récit qu'elles précèdent, les pièces liminaires visent donc à en préparer la réception. C'est pourquoi l'on observe une telle tension entre la formulation unanime d'un pacte de véridicité et l'utilisation tout aussi répandue des

¹⁰⁰ Normand Doiron, *L'art de voyager...*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰¹ Sur le sujet, voir l'analyse que fait Normand Doiron du rapport entre histoire et récit de voyage à travers le style de Lescarbot dans *L'art de voyager...*, *op. cit.*, p. 34-48. Sur le « style sévère », voir Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980, p. 436.

¹⁰² Isabelle Morlin, « La tentation romanesque dans les récits de voyage de la fin du XVII^e siècle : l'exemple de l'abbé Carré », dans Marie-Christine Pioffet (dir.), *Écrire des récits de voyage...*, *op. cit.*, p. 235-246. Sur les rapports entre récit de voyage et roman, voir Sylvie Requémora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 167-227.

¹⁰³ Marie-Christine Pioffet, *La tentation de l'épopée dans les Relations des Jésuites*, Sillery (Québec), Septentrion, 1997, 299 p.

ressources poétiques. Comme l'a montré Réal Ouellet, la littérature viatique aux XVI^e et XVII^e siècles fonctionne à deux niveaux : lorsqu'il s'adresse au pouvoir militaire ou politique qui cautionne l'entreprise¹⁰⁴, le voyageur cherche avant tout à légitimer une action, nouant de la sorte un « pacte actantiel¹⁰⁵ », en vertu duquel il est capital de revendiquer une écriture sans ornement et tournée uniquement vers une vérité factuelle ; mais lorsqu'il s'adresse au lecteur, « le voyageur/relateur devient écrivain¹⁰⁶ ». Dès lors, il s'applique à légitimer son écriture : c'est ce que Réal Ouellet nomme le « pacte viatique¹⁰⁷ ». De ce fait, l'auteur présente à la fois le motif du voyage qu'il a entrepris et la démarche scripturale qu'il a adoptée pour en rendre compte. Le paratexte montre ainsi « les enjeux d'un va-et-vient entre le pouvoir qui commandite et le public qui sanctionne un certain type de littérature¹⁰⁸ ». Dans le glissement qui s'opère d'un pacte à l'autre, « la vérité factuelle [...] devient vraisemblance¹⁰⁹ », et le récit entre dans le domaine de la littérature. « Sans cesser d'être une source de documentation, la relation peut être lue comme une œuvre de divertissement alliant l'instruction au plaisir, le *docere* au *placere*¹¹⁰ ».

Dans le *Tableau de la Suisse*, ces deux principes du récit de voyage sont étroitement entrelacés. À travers quatre épîtres différentes (au roi, aux seigneurs

¹⁰⁴ Selon Sylvie Requemora-Gros, il s'agit là d'une des règles fondamentales du récit de voyage, l'auteur de l'époque ayant une tendance généralisée à « qualifier son voyage *via* le recours à un protecteur ». Voir Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 48-50. Voir aussi Réal Ouellet, « Le paratexte liminaire de la relation de voyage en Amérique », *op. cit.*, p. 179-184.

¹⁰⁵ Réal Ouellet, « Le paratexte liminaire de la relation de voyage en Amérique », *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 185.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 188.

¹¹⁰ Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 46. Depuis Aristote, en passant par Cicéron et Horace, l'art du discours rhétorique et poétique vise à conjuguer ces deux impératifs, suivant l'idée qu'un récit qui n'enseigne rien ne peut pas plaire, et que le discours le plus instructif n'atteint jamais l'esprit de son lecteur s'il ne parvient à séduire. Dans son ouvrage, Sylvie Requemora-Gros démontre bien que plaire et instruire figurent parmi les règles fondamentales du récit de voyage. Voir p. 72-76.

suisses, à l'ambassadeur et une dernière, en vers, à nouveau adressée au roi), Lescarbot présente les conditions de production de son ouvrage et le contexte historique et politique dans lequel il se situe. En exposant ses liens avec l'ambassadeur de France, en demandant la protection du roi, il place son texte sous l'égide de plusieurs figures d'autorité. Mais surtout, la véridicité du discours est garantie par l'expérience de voyage authentique dont l'ouvrage est le produit. Aux seigneurs suisses par exemple, Lescarbot déclare vouloir « [rendre] des tesmoignage au public » de ce qu'il a « curieusement observé » lors du « sejour [qu'il a] fait en [leurs] Cantons » (*TDLS*, p. iii). Comme la plupart des voyageurs de l'époque, Lescarbot revendique le primat de l'expérience, donnant à son récit une base objective et vérifiable. Il reprend ainsi le principe d'autopsie formulé par Hérodote dans son *Enquête*, qui consiste à rapporter tout le discours à l'antériorité d'une observation personnelle¹¹¹.

En parallèle, Lescarbot revendique la nature poétique du texte qu'il soumet à la lecture du roi. Se désignant explicitement comme « poète », il affirme d'emblée la dimension esthétique du *Tableau de la Suisse* : « Je descriis, SIRE, & vous depeins en un Tableau poëtique le paysage & les villes d'une nation guerriere que vous prisés » (*TDLS*, p. i). Certes, il s'excuse des défauts stylistiques de son œuvre en déclarant ne pas attendre « de ces coronnes de Laurier, qui n'ont que pauvrement donné à repaistre à Homère, & plusieurs autres qui l'ont suivi » (*TDLS*, p. v) ; mais derrière cet écran de modestie convenue, il se place à hauteur égale avec le poète de l'*Odyssée* et de l'*Iliade*. C'est en cela que Lescarbot se distingue le plus des voyageurs de son époque : il revendique ici, en toute transparence, le travail stylistique qui préside à l'écriture du *Tableau de la Suisse*, et que les autres auteurs tentent au contraire de dissimuler derrière

¹¹¹ Voir François Hartog, « L'œil et l'oreille », *Le miroir d'Hérodote* Paris, Gallimard, 2001 [1980], seconde partie, chapitre 2, p. 395-459. Je reviendrai sur cette question dans la deuxième partie de ma thèse, consacrée à la présentation des savoirs dans le *Tableau de la Suisse*.

la valorisation d'un style neutre et dépouillé d'ornements. Comme l'écrit Sylvie Requemora-Gros, « Lescarbot est une exception¹¹² ».

En défendant conjointement le caractère véridique et la prétention poétique de son ouvrage, il contredit l'apparente incompatibilité de ces deux dimensions. Au lieu de feindre une neutralité stylistique jamais réalisée par les auteurs de relations, Lescarbot initie une réconciliation possible entre l'impératif épistémologique de s'en tenir à la vérité et la prise en considération du plaisir de lecture. L'originalité de sa démarche consiste surtout à ne pas mettre dos à dos le caractère instructif de la description et le caractère plaisant de la narration, comme le font la plupart des voyageurs du XVII^e siècle¹¹³. Certes, il continue de s'opposer à l'éloquence gratuite, mais ce que Lescarbot expose dans le paratexte liminaire du *Tableau de la Suisse*, c'est un projet poétique qui cherche à rendre compte de ses observations et de ses connaissances sous une forme plaisante où peinture et poésie s'allient.

S'il n'est peut-être pas le premier à le faire¹¹⁴, Lescarbot met l'accent sur le caractère novateur de son ouvrage. Au roi, il déclare d'abord « prendre un sujet tout nouveau » (*TDLS*, p. i). Puis, il se vante auprès des seigneurs suisses d'adopter « un style tout nouveau¹¹⁵, pour n'estre veu plagiaire du travail d'autrui, comme ont toujours esté la pluspart de ceux qui se sont melez d'crire » (*TDLS*, p. iv). À l'ambassadeur, enfin, il se félicite de « faire en cet endroit ce qu'aucun n'a encore fait jusques ici » (*TDLS*, p. vi). Ces trois épîtres placent le *Tableau de la Suisse* sous le signe de l'innovation poétique, à laquelle répond ensuite l'affirmation de l'*audendi potesta* – le

¹¹² Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 46.

¹¹³ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁴ On verra plus loin que le poème sur la *Savoie* (1575) de Jacques Peletier du Mans devance le *Tableau de la Suisse* (1618) sur de nombreux aspects.

¹¹⁵ À noter que Lescarbot ne revendique pas l'esthétique de la *varietas*, qui confère aux récits de voyage un plaisir de lecture dû à la diversité de style et de sujets abordés. Dans le *Tableau de la Suisse*, l'accent est surtout mis sur le dispositif formel du « tableau » où poésie et peinture se rencontrent. Sur la *varietas*, voir l'article de Benjamin Bouchard, « Les figures de la diversité », *Poétique*, 2014/1, n° 175, p. 3-20.

privilège de tout oser – exposé dans l’avertissement au lecteur. D’une épître à l’autre, on remarque d’ailleurs une légère gradation, puisque la première revendique une originalité de contenu, la deuxième une originalité de style, et la troisième une originalité totale qui ferait du *Tableau de la Suisse* un ouvrage unique en son genre. Sous cet angle, Lescarbot répondrait parfaitement au double impératif qui pèse sur la littérature de voyage : présenter un savoir nouvellement acquis, tout en innovant sur le plan poétique afin d’offrir à son lecteur une œuvre capable de lui plaire et de l’instruire.

1.3.2. La réception du *Tableau de la Suisse* : normes implicites dans les comptes rendus critiques

Malgré son originalité, le *Tableau de la Suisse* s’accorde ainsi avec les normes implicites de son époque, ce qui semble corroboré par la réception favorable qui suit sa parution. En plus des trois-cents livres qu’il obtient du roi, Lescarbot décroche une charge de commissaire de la Marine¹¹⁶. Mais surtout, ce succès contribue à consolider sa notoriété dans le domaine littéraire. Déjà dans l’*Histoire de la Nouvelle-France*, Lescarbot mettait l’accent sur la sensibilité du public à sa plume poétique, racontant qu’un de ses poèmes, imprimé à la Rochelle avant son départ, « fut reçu avec tant d’applaudissemens du peuple [...] qu’il n’y avait fils de bonne mère qui ne le voulust voir¹¹⁷ ». Le peuple encense à la fois l’homme et son œuvre, cautionnant les talents poétiques de l’auteur avant même qu’il n’embarque pour l’Amérique. Cette mise en scène montre la volonté de Lescarbot d’être perçu autant comme voyageur que comme écrivain. Et pourtant, la vocation poétique de cet « homme de plume au service de la Nouvelle-France¹¹⁸ » n’a été prise en compte qu’assez récemment par la critique. Dans

¹¹⁶ Voir Éric Thierry, *Marc Lescarbot : Un homme de plume...*, *op. cit.*, p. 6. Voir aussi René Baudry, « LESCARBOT, MARC », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 1, Université Laval/University of Toronto, 2003 [1966, révisé 1986], en ligne, http://www.biographi.ca/fr/bio/lescarbot_marc_1F.html, consulté le 30 juillet 2017.

¹¹⁷ Marc Lescarbot, *Histoire de la Nouvelle-France*, Paris, Tross, 1866 [1612], IV, 10, p. 487. Désormais référé dans le texte sous le sigle *HNF*, suivi du numéro de livre, chapitre et folio.

¹¹⁸ Éric Thierry, *Marc Lescarbot : Un homme de plume...*, *op. cit.*, titre.

le sillage d'Éric Thierry, Paolo Carile insiste notamment sur l'importance de reconnaître l'œuvre versifiée du voyageur :

Même si l'œuvre maîtresse de Lescarbot est bien l'*Histoire de la Nouvelle-France*, la poésie n'est pas, comme Baudry l'affirmait, un moment occasionnel et secondaire de son activité d'écrivain. Ainsi sa propre histoire – qui le conduisit de 1611 à 1614 dans les cantons suisses – est à l'origine du long reportage en vers, le *Tableau de la Suisse*, qui inaugure en 1618, bien avant Jean-Jacques Rousseau, le genre de la littérature de montagne¹¹⁹.

Bien qu'anachronique, la notion de « reportage » a l'avantage de rendre indissociables l'expérience viatique et l'acte d'écriture¹²⁰. Pionnier de l'Amérique, Lescarbot innoverait aussi dans le domaine littéraire en anticipant sur un genre littéraire du XVIII^e siècle. Cet aspect récurrent du discours sur le voyageur et son œuvre : selon Frank Lestringant, l'*Histoire de la Nouvelle-France* « constitue le premier bilan d'un siècle de vaines tentatives coloniales¹²¹ », et Bernard Émont y voit « le premier traité ethnographique sur les Indiens de cette région¹²² ». Quant aux *Muses de la Nouvelle-France*, elles sont généralement reconnues comme les « premiers vers européens directement inspirés par une expérience vécue sur le sol de l'Amérique du Nord¹²³ ». Plus encore, cette image de devancier littéraire se prolonge en Suisse, car William Matthey-Claudet considère que « [l]e *Tableau de la Suisse* de Marc Lescarbot

¹¹⁹ Paolo Carile, *Le regard entravé*, op. cit., p. 54.

¹²⁰ Selon la définition proposée par le colloque international de Limoges, le reportage est « né, en France, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de la rencontre de l'esthétique naturaliste et du journalisme d'investigation ». Myriam Boucharenc, Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et reportage : colloque international de Limoges (26-28 avril 2000)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 7. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la notion de « reportage » est aussi employée par Louis Terreaux au sujet du poème sur la *Savoie* de Jacques Peletier du Mans. Voir Louis Terreaux « Jacques Peletier et la montagne dans *La Savoie* », dans Rosanna Gorris Camos (dir.), *Les montagnes de l'esprit...*, op. cit., p. 133.

¹²¹ Frank Lestringant (dir.), *Littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 299.

¹²² Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, op. cit., p. 266.

¹²³ *Idem*.

est l'un des plus anciens ouvrages et en même temps l'un des plus curieux que l'on ait écrit en français sur notre pays¹²⁴ », ce que confirme Lucien Lathion en affirmant que « le Valais [lui] est redevable de son premier "tableau" en vers français¹²⁵ ». René Bray, plus catégorique encore, présente l'ouvrage comme « le premier poème descriptif en langue française sur la Suisse¹²⁶ ». Par ces différentes étiquettes, la critique accrédite l'originalité poétique que Lescarbot revendiquait lui-même.

Comment se fait-il alors que la prétention littéraire du voyageur ait été si longtemps ignorée ? Après avoir connu un accueil relativement favorable en son temps, les *Muses de la Nouvelle-France* et le *Tableau de la Suisse* sont par la suite tombés dans un oubli presque total. Seuls quelques auteurs de catalogues bibliographiques en font mention au XIX^e siècle, et leurs notices sont largement dépréciatives. La plupart du temps, les critiques reconnaissent la contribution historique de Lescarbot, mais refusent de lui accorder le moindre talent poétique :

On recherche encore, ou plutôt on ferait bien de rechercher les ouvrages de Marc Lescarbot, surtout son *Histoire de la Nouvelle-France*, dont l'édition la plus simple est celle de 1618. Lescarbot était un observateur véridique, judicieux et impartial, qualités peu communes chez les voyageurs de tous temps. Il avait seulement le défaut de se croire bon poète, ce qui lui a donné la fâcheuse idée de joindre à son livre sur l'Amérique de méchants vers composés pendant le voyage, et de rédiger en vers encore plus mauvais un autre ouvrage, le *Tableau de la Suisse* (1619), qui renferme pourtant des particularités curieuses¹²⁷.

¹²⁴ William Matthey-Claudet, « Le "Tableau de la Suisse" de Marc Lescarbot », *Annales Valaisannes*, vol. 1, n° V, 1945, p. 306.

¹²⁵ Lucien Lathion, en introduction à William Matthey-Claudet, « Le "Tableau de la Suisse" de Marc Lescarbot », *op. cit.*, p. 306.

¹²⁶ René Bray, « Un touriste français en Suisse en 1612 : Marc Lescarbot », *Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerot, conservateur en chef honoraire de la bibliothèque de la Sorbonne par ses amis et ses collègues*, Paris, Nizet, 1954, p. 74.

¹²⁷ Anonyme, *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, Paris, Léon Techener, 1887, p. 190.

Dans un même ordre d'idée, Louis-Gabriel Michaud considère dans sa *Biographie universelle* que « [c]et ouvrage est écrit en vers fort plats et fort ennuyeux¹²⁸ », et Matthey-Claudet ajoutera plus tard le commentaire suivant :

Ce tableau, en effet, est en vers, mais Lescarbot n'est point un poète du premier ordre. Chez lui, aucun souffle lyrique. Ce n'est qu'un alerte rimeur formé à l'école de la Pléiade, dont il emploie assidûment les tournures savantes, les expressions allégoriques et les mots composés¹²⁹.

Autour de la question du talent poétique de Lescarbot, un débat prend forme, et des avis contraires se cristallisent. Par exemple, le rédacteur du *Bulletin du bibliophile* de l'année 1858 déclare, d'un ton tout aussi péremptoire, que « les vers de Lescarbot ne sont ni plus plats ni plus ennuyeux que ceux de ses contemporains, et qu'ils ont au moins l'avantage d'avoir été composés sur un sujet intéressant¹³⁰ ». Notons au passage que, pour louer le *Tableau de la Suisse*, le rédacteur fait appel aux poèmes américains de l'auteur afin de montrer qu'un talent commun s'y observe, étant ainsi le premier à établir une continuité directe entre les deux œuvres : « les biographes ont fort maltraité notre poète en parlant de son *Tableau de la Suisse* ; il nous suffira, pour le réhabiliter, de transcrire le début de son *Adieu* du 15 août 1606¹³¹ ». L'éloge s'appuie enfin sur une remarque de Viollet le Duc, qui soutient que « [c]et ouvrage donne une idée assez favorable du talent descriptif de l'auteur. Marc Lescarbot écrivait facilement en vers¹³² ».

On le voit, ce débat esthétique s'étale sur de nombreuses années et permet de remarquer une évolution du goût à travers le temps. Pour ma part, il ne s'agit ni de

¹²⁸ Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris/Leipzig, Madame C. Desplaces/F.A. Brockhaus, 1859, p. 291.

¹²⁹ William Matthey-Claudet, « Le "Tableau de la Suisse" de Marc Lescarbot », *op. cit.*, p. 309.

¹³⁰ Anonyme, *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, Paris, J. Techener Librairie, 1858, p. 1178.

¹³¹ *Ibid.*, p. 1176. Il s'agit de l'«*Adieu aux François Retournans de la Nouvelle-France en la France gauloise* », publié dans les *Muses de la Nouvelle-France*, Paris, Tross, 1866 [1612], p. 14.

¹³² Viollet le Duc, cité dans le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, *op. cit.*, 1858, p. 1178.

trancher, ni même de me prononcer sur la qualité des vers de Lescarbot. Ce qui est intéressant, c'est de voir comment ces critiques nous renseignent sur l'horizon d'attente à partir duquel les récits sont jugés : en effet, la redécouverte du *Tableau de la Suisse* coïncide avec l'avènement d'une sensibilité romantique au paysage (notamment au XIX^e siècle) ainsi qu'avec le développement du tourisme en Suisse. En faisant dialoguer les divers comptes rendus, on peut alors définir une sorte d'« esthétique rétrospective¹³³ », suivant la méthode adoptée par Gábor Gelléri : un texte encensé par la critique semblera exemplifier les principes du genre, tandis qu'un récit ayant été mal accueilli laissera entrevoir, par ses défauts, les normes tacites auxquelles il contrevient. Cette hypothèse sous-tend aussi qu'un voyageur soucieux du succès de son ouvrage serait tenu de se conformer aux attentes du public, impératif plus fluctuant, mais tout aussi déterminant que les normes dictées par les théoriciens de la littérature. Sous cet angle, la poétique du récit de voyage serait moins un ensemble de règles établies qu'un processus d'évaluation continue, travaillé de manière sous-jacente par l'évolution du goût et des attentes du public. À chaque époque correspondrait sa conception du récit de voyage, en fonction des transformations du contexte historique et des normes d'écriture. De ce fait, les comptes rendus critiques s'ajoutent aux commentaires métadiscursifs formulés par les voyageurs eux-mêmes dans le paratexte liminaire. Ensemble, ils laissent entrevoir une partie de ces règles implicites qui définissent la littérature viatique, en amont et en aval du récit, dans une négociation constante entre l'inventivité des auteurs et les attentes des lecteurs.

Dans le cas du *Tableau de la Suisse*, les comptes rendus révèlent un glissement significatif : loin d'être considéré comme un récit de voyage, l'ouvrage est rapproché des principaux recueils poétiques de son époque. Bernard Émont place Lescarbot dans un contexte littéraire où « la poésie oscille entre la veine satirique d'un Régnier et le

¹³³ Gábor Gelléri, « Le Beau et le vrai : l'esthétique du livre de voyage vue par les comptes rendus », dans Marie-Christine Pioffet, *Écrire des récits de voyage...*, *op. cit.*, p. 149.

lyrisme un peu compassé de Malherbe¹³⁴ ». René Baudry, quant à lui, le présente comme un « disciple de Ronsard¹³⁵ ». La critique néglige la place qu'occupe le *Tableau de la Suisse* dans la littérature de voyage : l'attention se détourne du contenu rapporté par le voyageur et s'intéresse plutôt à la forme, au style, aux sonorités et aux figures déployées¹³⁶. On observe alors une tendance à opposer le talent descriptif et les prétentions poétiques de Lescarbot : bon observateur, il échouerait dans le domaine lyrique, et si son *Histoire de la Nouvelle-France* mérite sa place aux côtés des relations de Champlain ou de Sagard, ses œuvres versifiées s'effacent quant à elles dans l'ombre des grands poètes de l'Ancien Régime. Mais prenons le problème à rebours : au lieu d'exclure du genre viatique les œuvres versifiées de Lescarbot, sous prétexte qu'elles se rapprochent des recueils de Ronsard ou Malherbe, je veux montrer comment l'utilisation des vers dans le *Tableau de la Suisse* fait entrer la poésie dans le récit de voyage. Hybride, le texte ne se limite pas à l'un ou à l'autre genre ; il provoque la rencontre de l'écriture géographique et de la poésie.

Il s'agit là d'un aspect essentiel de la littérature de voyage, à savoir sa capacité à investir d'autres genres littéraires : les récits qui adoptent la forme d'une lettre, d'un journal ou d'un poème annexent du même coup les normes de l'écriture épistolaire, diaristique et lyrique. Loin d'être sans loi, le récit de voyage compose avec les règles des différentes formes littéraires qu'il mobilise, ce qui en fait une sorte d'« archigenre¹³⁷ », constitué « à la fois par le croisement des références génériques et par le dépassement des genres¹³⁸ ». Dans le cas du *Tableau de la Suisse*, Lescarbot

¹³⁴ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁵ René Baudry, « LESCARBOT, MARC », *op. cit.*.

¹³⁶ Paradoxalement, ces rapprochements soulevés entre l'œuvre de Lescarbot et celle des poètes de son époque ne sont jamais exploités et ne font guère l'objet d'une analyse approfondie. Ils servent plutôt de balises, insérant le poème dans son contexte historique et littéraire.

¹³⁷ Sylvie Requemora-Gros, « Voyager ou l'art de voguer à travers les genres », *op. cit.*, p. 219. L'auteure emprunte ici la terminologie de Genette dans *Figures III*, *op. cit.*.

¹³⁸ *Idem.*

emprunte les éléments poétiques et stylistiques d'un autre corpus littéraire : la poésie lyrique. Dans ce mélange, les normes demeurent, mais sur le mode de l'emprunt, que ce soit de façon ponctuelle ou à l'échelle du récit au complet.

La liberté formelle que Lescarbot revendique n'est donc pas absolue, car s'il « ose » opérer un croisement générique inédit, ce geste implique aussi la rencontre de nombreux codes poétiques, qu'il s'agisse de la poésie scientifique, de la poésie officielle ou, même, de la poésie galante. Comme l'écrit Sylvie Requemora-Gros :

L'esthétique de la variation qui ferait du récit de voyage un archigène, affiche la relation comme singularité, comme différence, dans une pratique toujours vivante et imprévue, mais selon une imprévisibilité forcément mesurable à des modèles génériques balisés et codifiés¹³⁹.

En se rapprochant des principaux auteurs lyriques, Lescarbot entre en dialogue avec des normes théorisées et défendues par ses contemporains. C'est pourquoi, dans les comptes rendus critiques, on observe une tendance générale à relever les liens que le poème entretient avec le style de son époque. Qu'ils soient positifs ou négatifs, les jugements rétrospectifs qui concernent le *Tableau de Suisse* semblent tous d'accord sur un point : la conformité de Lescarbot avec son temps. René Baudry considère par exemple que

[Lescarbot] possède le sens de la nature et une vive sensibilité, et rencontre parfois des rythmes et des images agréables ; mais ses vers, maladroits et à la hâte, obéissent au mauvais goût de l'époque et n'ajoutent rien à sa gloire¹⁴⁰.

Peut-être trop académique pour plaire aujourd'hui, Lescarbot n'en respecterait pas moins le goût de ses contemporains, et ses défauts seraient moins les siens que ceux de son siècle. Pour étudier la poésie viatique de Lescarbot, il est donc impératif d'observer les rapports qu'entretient le *Tableau de la Suisse* avec l'écriture versifiée de l'époque.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 229-230.

¹⁴⁰ René Baudry, « LESCARBOT, MARC », *op. cit.*.

1.4. Poésie et description : aux origines du récit de voyage en vers

C'est sous cet angle que le texte se distingue le plus clairement du corpus viatique. Jusqu'à la parution du *Tableau de la Suisse*, on ne trouve guère de récit de voyage écrit en vers, du moins en français¹⁴¹. Certes, les voyageurs insèrent parfois quelques passages versifiés dans leurs relations : il s'agit alors de poèmes liminaires, voués à immortaliser les commanditaires ou à héroïser les membres de l'expédition, ou encore de quelques vers composés au cours des longues heures d'isolement et d'oisiveté éprouvées lors des traversées de l'océan¹⁴². Les *Muses de la Nouvelle-France*, incluant une pièce de théâtre versifiée, un récit épique et différents poèmes inspirés par la réalité américaine, font ainsi exception ; mais là encore, il s'agit d'un recueil qui se greffe au véritable récit de voyage, rédigé en prose. Aux yeux de la critique, la poésie n'entre dans la littérature viatique que sous la forme de segments, d'ajouts ponctuels, qui servent « soit à une esthétisation légitimant la réussite du voyage, soit à une mise à distance permettant la maîtrise littéraire de ses échecs¹⁴³ ». Inversement, l'idée qu'une relation soit entièrement écrite en vers semble inconcevable sous l'Ancien Régime, comme en témoigne Diéreville dans sa *Relation du voyage de Port-Royal de l'Acadie* (1708) :

Lorsque je fis voir [ma Relation] à mes amis, il arriva une chose que je prévoyais, ils furent surpris de la trouver toute en vers, & ils me dirent que j'en avois diminué le prix en l'écrivant de la sorte ; & qu'on ne la

¹⁴¹ Dans son enquête sur les relations entre poésie et voyage au XVII^e siècle, Sylvie Requemora-Gros relève quelques récits de voyage en vers, mais ceux-ci sont tous postérieurs au *Tableau de la Suisse*. Il s'agit de textes de Saint-Amant (1650), Diéreville (1708), Jean-François Régnard (posthume 1731), et Théodore de Blois (1733). À travers mes recherches, j'ai cependant réuni plusieurs poèmes antérieurs où l'articulation entre le genre viatique et le genre lyrique s'apparente au *Tableau de la Suisse*, à savoir la *Savoie* de Jacques Peletier du Mans (1575), la *Semaine* de Du Bartas (1584) et le *Microcosme* de Maurice Scève (1562).

¹⁴² Voir Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 303.307.

¹⁴³ Marie-Christine Pioffet, *Écrire des récits de voyage...*, *op. cit.*, p. 12.

regarderoit que comme fabuleuse, étant dans une langue plus sujet à dire des mensonges que des veritez [...] ¹⁴⁴.

Le style lyrique serait incompatible avec les prétentions documentaires de la littérature viatique, la relation ne pouvant être écrite en vers « sous peine d’être aussitôt prise pour de la fiction ¹⁴⁵ ». C’est pourquoi l’on considère généralement que la rencontre de la poésie et du genre viatique s’opère plus tard, avec la vogue du voyage galant, car la vocation des voyageurs n’est plus d’instruire le lecteur, mais de le divertir. À cette fin, ils adoptent la forme figée du prosimètre, alternance très bien codifiée de prose et de vers : « Les vers, éminemment littéraires, poétisent l’anecdote romanesque, la prose, elle, est la marque de la réalité triviale du lieu ¹⁴⁶ ». C’est cette forme qui a le plus retenu l’attention de la critique ¹⁴⁷, si bien qu’il existe très peu de recherches sur la rencontre qui s’observe dans le *Tableau de la Suisse* entre poésie descriptive et récit de voyage authentique. Dans cette œuvre, il ne s’agit pas seulement de fragments poétiques accompagnant la relation, mais bien d’une description géographique entièrement versifiée, issue d’une expérience authentique du territoire et incluant des anecdotes de voyage. Pour étudier son rapport à l’écriture lyrique, il est donc nécessaire de revenir en amont du voyage galant en prosimètre et de s’intéresser au statut de la poésie descriptive à l’époque de sa parution.

1.4.1. Poésie scientifique et littérature viatique

Or, force est d’admettre qu’au début du XVII^e siècle, l’écriture lyrique réserve une place très limitée à la description. Dans le prolongement des normes poétiques de l’Antiquité, on considère que son rôle est avant tout rhétorique : elle consiste à générer

¹⁴⁴ Diéreville, *Relation du voyage de Port-Royal de l’Acadie suivie de Poésies diverses*, éd. Normand Doiron, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 1997 [1708], p. 149-150.

¹⁴⁵ Sylvie Requémora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 327.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 314.

¹⁴⁷ À ce sujet, voir l’ouvrage collectif de Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa (dir.), *Poésie et Voyage. De l’énoncé viatique à l’énoncé poétique*, Mandelieu, Éditions La Mancha, 2002, 352 p.

des images dans l'esprit du lecteur afin d'emporter son adhésion. En effet, elle possède une force qui lui est propre, et qui « tient à son énergie, sa vivacité, son *energeia* (style tout en action selon la définition aristotélicienne) ou son *enargeia* (un style tout en images, selon Du Bellay¹⁴⁸) ». Intimement liée à la question de l'éloquence, la description s'insère ponctuellement dans le discours, sans vraiment viser de réalité concrète. Par exemple, la représentation d'un fleuve chez Malherbe sert principalement à donner une image de la puissance militaire du roi de France :

Tel qu'à vagues espanduës
 Marche un fleuve imperieux,
 De qui les neiges fonduës
 Rendent le cours furieux :
 [...]
 Tel, et plus espouvantable
 S'en alloit ce conquerant,
 A son pouvoir indomptable
 Sa colère mesurant [...] ¹⁴⁹.

Comparons à présent avec la description du Rhin dans le *Tableau de la Suisse* :

Toutes rivieres sont enflées des ruisseaux,
 Et les ruisseaux se font par les sources des eaux.
 C'est ainsi que le Rhin a des branches diverses
 Qui font parmi ces monts des rapides traverses,
 Mais la plus renommée est celle qui descend
 Des Alpes de Tauech', où sa source elle prend. (*TDLS*, p. 24, v. 861-866).

Chez Lescarbot, la description est référentielle et ne renvoie pas nécessairement à différents niveaux de sens. Alors que le fleuve est un motif littéraire abondamment exploité par les poètes, le voyageur se contente d'en situer la source, de pointer ses affluents et d'en reporter le réseau sur la topographie alpine. Il s'agit ici d'une écriture pleinement géographique répondant aux impératifs du récit de voyage. Chez Malherbe,

¹⁴⁸ Olivia Rosenthal, *Donner à voir : écritures de l'image dans l'art de la poésie au XVI^e siècle*, Paris. Honoré Champion, 1998, p. 291. Désormais sous la forme abrégée : *Donner à voir*...

¹⁴⁹ François de Malherbe, « Ode au feu Roy sur l'heureux succès du voyage de Sedan », *Les Poésies de Malherbe*, éd. Philippe Martinon, Paris, Librairie Garnier frères, 1926, p. 30, v. 41-54.

au contraire, la description du fleuve est éminemment symbolique et son exploitation est justifiée par son pouvoir évocateur, renvoyant par un glissement analogique à la figure du roi.

En parallèle de cette fonction rhétorique, le discours descriptif permet aussi aux poètes d'Ancien Régime d'entreprendre un travail sur la langue et les images qu'elle véhicule. Comme l'écrit Olivia Rosenthal, « [l]a description n'est donc pas destinée à représenter un objet mais à donner au discours son effet, c'est-à-dire aussi à manifester la virtuosité de celui qui s'applique à ciseler la langue poétique¹⁵⁰ ». Essentiellement ornementale, la description poétique semble vouée uniquement au plaisir du lecteur, ce qui lui confère un statut marginal et fait peser sur elle « une sorte de soupçon¹⁵¹ ». Comme l'a démontré Philippe Hamon, les auteurs se méfient de sa gratuité et de sa propension virtuellement illimitée à l'expansion¹⁵². La description n'entretient pas un lien nécessaire avec l'action, qu'elle met en pause et dont elle semble indépendante. Nombreux sont ceux qui la dénuent de valeur, considérant qu'elle augmente inutilement les récits. D'après Rosenthal, « [l]a description fait peur parce qu'elle offre au lecteur une efflorescence gratuite, toujours digressive, toujours détachée de son contexte¹⁵³ ». C'est pourquoi les poètes ne l'utilisent qu'avec parcimonie et s'appliquent à en justifier l'usage. Plus encore, on reproche à la description un manque d'ordre et d'organisation, comme le formulera plus tard Jean-François Marmontel :

Toute composition raisonnable doit former un ensemble, un tout, dont les parties soient liées, dont le milieu réponde au commencement, et la fin au milieu : c'est le précepte d'Aristote et d'Horace. Or dans le poème descriptif, nul ensemble, nul ordre, nulle correspondance : il y a des

¹⁵⁰ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 290.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 291.

¹⁵² Voir Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 18-36.

¹⁵³ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 291.

beautés, je le crois, mais des beautés qui se détruisent par leur succession monotone, ou leur discordant assemblage¹⁵⁴.

Ce « discordant assemblage », n'est-ce pas précisément ce que condamne Horace dans son *Art Poétique* pour limiter la liberté qu'il avait accordée aux poètes ? C'est pourquoi les théoriciens du XVII^e et du XVIII^e siècle remettent en question la légitimité même de la description. Lessing considère notamment que seule la poésie narrative serait justifiée : puisque la langue est linéaire et qu'elle se développe dans le temps, elle ne peut représenter efficacement le monde statique, sa vocation légitime étant de narrer une action¹⁵⁵. Seule exception à ses yeux : la description du costume d'Agamemnon chez Homère, car le poète « décrit pièce par pièce, donc l'action de se vêtir¹⁵⁶ ».

En choisissant de rapporter son voyage sous forme poétique, Lescarbot commet donc plusieurs transgressions : alors que l'on reproche largement à la description son absence de proportions, Lescarbot lui donne une vaste ampleur en composant un poème descriptif de 1752 vers. Il s'expose ainsi aux critiques relatives à la gratuité de la description et à son manque d'ordre : certes, il ne crée pas dans son poème de chimères, de sirènes ou de centaures, mais la succession des villes, des vallées, des montagnes et des fleuves ne semble reposer sur aucun lien logique, poétique ou rhétorique. Par ailleurs, les épisodes narratifs sont assez rares, ou du moins minoritaires, ce qui renverse la relation traditionnelle entre le récit cadre et le morceau descriptif ponctuel. Dans la mesure où le *Tableau de la Suisse* se réduit à une prise de vue plus ou moins figée dans le temps, et qu'il ne démontre aucune progression narrative (ou presque), il

¹⁵⁴ Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, 1818-1819, t. 13, p. 118, cité par Emmanuelle Sauvage dans « Récit, description, tableau, image : les avatars du descriptif au XVIII^e siècle », dans Cloutier, Anne (dir.), *Savoirs et fins de la représentation sous l'Ancien Régime : actes des colloques jeunes chercheurs du Cercle interuniversitaire d'étude sur la République des Lettres (CIERL)*, Québec, Presses de l'Université Laval, vol. 1, 2001-200200, p. 38.

¹⁵⁵ Voir Lessing, *Le Laocoon : des frontières de la peinture et de la poésie*, Paris, Hermann, 1964 [1766].

¹⁵⁶ Bernard Vouilloux, « Le tableau : description et peinture », *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, vol. 17, n° 65, 1986, p. 8.

serait alors contre-nature au sens propre, allant à l'encontre de l'essence du langage. Ces multiples écarts avec les normes de l'écriture lyrique expliquent sans doute la mauvaise réception qui en a été faite dans les siècles suivants : le rapprochement générique proposé par Lescarbot – celui de la poésie et du récit de voyage – a pu paraître comme signe de vanité, ou comme un croisement monstrueux, un assemblage mal assorti.

Cependant, la rigidité de ces normes ne s'est imposée qu'à des époques postérieures à sa publication : au XVI^e siècle, le divorce théorique entre la description et la poésie n'était pas encore totalement prononcé. De plus, il n'est pas rare d'observer un décalage entre le discours normatif et les productions poétiques. En dépit des nombreuses critiques de la description, certains ouvrages ont donc pu servir de modèles à Lescarbot. Plusieurs poètes, parmi lesquels figurent Ronsard, Maurice Scève, Jean-Antoine de Baïf, Pontus de Tyard ou encore Jacques Peletier du Mans, ont en effet cherché à concilier écriture poétique et écriture scientifique¹⁵⁷. *Le Tableau de la Suisse* se situe donc dans le prolongement d'une importante tradition littéraire qui vise à décrire, en vers, la totalité du cosmos. Du Bartas, notamment, est l'auteur de deux ouvrages intitulés *la Sepmaine ou Creation du Monde* (1578) et *la Seconde Sepmaine* (1584), dans lesquels il essaie de reconstituer le monde entier, depuis sa création jusqu'à l'arrivée de l'Homme. Vaste entreprise de récapitulation, cette œuvre consiste à faire la somme hiérarchisée des connaissances (de toutes sortes¹⁵⁸) et des styles (lyrique, encomiastique, prophétique, épique¹⁵⁹). Dans ce type de poésie, l'usage des vers a une fonction complexe : en plus de donner au texte le prestige qui convient

¹⁵⁷ Voir Frank Lestringant (dir.), *Littérature française du XVI^e siècle, op. cit.*, p. 433.

¹⁵⁸ Du Bartas reprend essentiellement le texte de la Genèse, auquel il greffe les connaissances scientifiques acquises depuis. Il initie notamment, avant Lescarbot, la tâche de faire « entrer la riche et pittoresque choronymie de l'Amérique dans la poésie française ». Voir Frank Lestringant (dir.), *Littérature française du XVI^e siècle, op. cit.*, p. 266.

¹⁵⁹ *Idem.*

à l'exaltation religieuse, l'écriture lyrique allie l'utile à l'agréable, puisqu'elle confère à l'objet de la description une forme plaisante.

Or, la poésie scientifique prend souvent les traits d'un récit de voyage. Ainsi, Du Bartas ne se contente pas de décrire le cosmos : il le traverse, porté par les ailes de sa Muse, circulant dans les airs, dans la mer, et arpentant la terre à mesure qu'il la célèbre. De même, l'adresse au lecteur qui précède le *Microcosme* de Scève (1562) a recours au registre viatique pour justifier l'entreprise cosmographique :

Le vain travail de voir divers païs
 Aporte estime à qui vagabond erre,
 Combien qu'il perde à changer ciel, & terre,
 Ses meilleurs jours du tems larron trahis :
 [...]
 Ainsi errant dessous ce cours Solaire
 Tardif je tasche inutile à te plaire
 Ne mendiant de toy autre faveur¹⁶⁰.

Bien qu'elle soit ici empreinte de pessimisme, la dimension viatique de la poésie scientifique est manifeste, et se traduit par la mise en scène du poète comme voyageur. De là, on comprend comment Lescarbot a pu concevoir de rapporter son expérience helvétique sous la forme d'un poème. Ses prédécesseurs avaient déjà fait un pas rapprochant la poésie cosmographique du récit de voyage ; il ne lui restait alors qu'à s'avancer, à son tour, vers le domaine lyrique, pour rejoindre les poètes cosmographes sur le terrain commun d'une poésie descriptive. Dans les deux cas, il s'agit de décrire le monde sous forme versifiée, l'utilisation des vers ayant la fonction similaire de plaire et d'instruire, en plus de conférer une certaine noblesse au sujet traité¹⁶¹.

¹⁶⁰ Maurice Scève, « Au lecteur », *Microcosme*, Lyon, Jan de Tournes, 1562, p. i.

¹⁶¹ Dans sa lecture du *Tableau de la Suisse*, John Grand-Carteret, spécialiste de la représentation des montagnes, considère ainsi que l'utilisation des vers serait due au fait que « la poésie était considérée comme plus noble ». John Grand-Carteret, *La montagne à travers les âges : Rôle joué par elle ; façon dont elle a été vue*, Grenoble, H. Falque et F. Perrin, t. 1, 1903, p. 304. Désormais sous la forme abrégée : *La montagne à travers les âges...*

Mais quoiqu'il en dise, Lescarbot n'est pas le premier à avoir accompli ce rapprochement. À mi-chemin entre les méditations cosmographiques de Du Bartas et le *Tableau de la Suisse* se trouve un poème de Jacques Peletier du Mans, intitulé *La Savoye* (1572), qui opère à sa manière la rencontre entre le récit de voyage et l'écriture géographique versifiée. Dans ce poème en décasyllabes, Peletier se propose de faire la description du territoire savoyard. Il donne une image détaillée des fleuves et des rivières, des montagnes, des ressources naturelles, des animaux ou encore des plantes. Ce programme descriptif correspond au mandat classique de la cosmographie, et l'utilisation du décasyllabe semble obéir aux mêmes enjeux que l'alexandrin de Du Bartas.

Mais contrairement à la *Sepmaine*, la portée de l'ouvrage n'est pas universelle : Peletier reste dans les limites d'un territoire où il aurait séjourné plusieurs années¹⁶². L'antécédence d'une expérience de voyage contribue à placer son poème dans le domaine de la littérature viatique. À plusieurs occasions, Peletier inscrit son nom dans ses vers¹⁶³, marquant sa présence parmi les lieux décrits et les événements rapportés ; et à la fin, il signe :

A tant par moi la Savoye chantee,
 Apres l'avoir deux ans entiers hantee,
 Et aiant vu cinquanteinq hyvers.
 Au tems ailé ie consacre mes vers¹⁶⁴.

Son poème se présente explicitement comme le produit d'un séjour en territoire étranger. Plus encore, la *Savoye* propose, dans le deuxième livre, un itinéraire de l'Italie truffé de conseils aux voyageurs, mettant ces derniers en garde contre les dangers qui les guettent, et exposant les meilleurs passages. Ainsi, Lescarbot n'est pas le premier à

¹⁶² Peletier du Mans, originaire de Normandie, a résidé deux ans en Savoie, du printemps 1570 au printemps 1572. Sur ce point, voir Louis Terreaux, « Jacques Peletier et la montagne dans *La Savoye* », *op. cit.*, p. 107-135. Le critique met en relation les mentions de la montagne dans le poème avec la géographie d'aujourd'hui et d'hier, tâchant de déterminer la connaissance exacte du territoire de Peletier.

¹⁶³ Voir Jacques Peletier du Mans, *La Savoye*, Ancecy, Jaques Bertrand, 1572, p. 52 et 66.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 78.

produire une description versifiée du territoire qu'il visite. Comme le *Tableau de la Suisse*, la *Savoie* associe sous une forme originale le savoir topographique et l'écriture versifiée. C'est à ce titre que Peletier fait figure de « précurseur¹⁶⁵ », son poème didactique n'ayant « que peu à voir avec les voyages versifiés de l'époque¹⁶⁶ ». A-t-il servi de modèle à Lescarbot ? Plusieurs indices démontrent que le *Tableau de la Suisse* s'approprie le programme poétique de la *Savoie*, à la différence près que Lescarbot passe du décasyllabe à l'alexandrin. Au niveau de la structure notamment, on retrouve une alternance entre la description panoramique, focalisée dans le regard du voyageur, et la présentation plus abstraite du savoir sous forme de longues digressions. Plus encore, la description de la faune et de la flore comporte de nombreux points communs¹⁶⁷, ce qui corrobore l'hypothèse selon laquelle Peletier aurait servi de modèle à Lescarbot. On verra plus loin des exemples concrets de ce rapport d'intertextualité¹⁶⁸ ; il suffit pour l'instant de remarquer que ces deux ouvrages opèrent un croisement générique entre la poésie scientifique et la littérature viatique, initiant la pratique du tableau comme forme de récit de voyage.

Sous cet angle, un renversement se produit : alors que les premiers poètes convoquaient le champ lexical du voyage pour structurer leur description, Peletier et Lescarbot empruntent les formes de la poésie scientifique pour rendre compte de leurs observations de voyageurs. Sur le plan formel, il s'agit d'une simple substitution de l'objet visé par la description : le voyageur décrit uniquement le pays qu'il a observé au cours de son voyage, au lieu de rendre compte du monde dans son ensemble. Sur le plan poétique, cependant, cette restriction du champ cosmographique au cadre limité

¹⁶⁵ Louis Terreaux, « Jacques Peletier et la montagne dans *La Savoie* », *op. cit.*, p. 108. Louis Terreaux s'appuie sur les recherches d'Anna Bettoni. Voir Anna Bettoni, Claude Énoch Virey, *Vers itinéraires : allant de France en Italie, 1592 : allant de Venise à Rome, 1593*, Paris, Société des textes français modernes, 1999, p. 134.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 108.

¹⁶⁷ Voir notamment l'exemple de la marmotte, *infra*, p. 182.

¹⁶⁸ Voir *infra*, chapitre VI, section 6.1.1., p. 341-358.

de l'expérience personnelle brouille les frontières entre les genres. Dans un mouvement réciproque, la poésie scientifique entre au service de la littérature viatique, tandis que le récit de voyage s'ouvre à l'écriture lyrique.

1.4.2. Parallèle entre poésie officielle et littérature viatique

Mais contrairement à Peletier qui voyage en humaniste curieux et pour son propre compte, Lescarbot est investi en Suisse d'une fonction officielle, à titre de secrétaire d'ambassadeur. Si son rôle diplomatique demeure concrètement anecdotique¹⁶⁹, son poste le place au plus proche des enjeux politiques de l'époque. Sous cet angle, il semble que le *Tableau de la Suisse* soit à l'intersection du récit de voyage et de la poésie nationale. En effet, les poètes officiels sous l'Ancien Régime remplissent un mandat qui les lie intimement au pouvoir en place. Composant des odes, des hymnes, ou mêmes de vastes épopées en vers, ils participent à la promotion et à la célébration des actions politiques en plus d'être en mesure de proposer à la royauté certaines opinions personnelles et autres conseils stratégiques¹⁷⁰.

C'est en vertu de ce rapport au pouvoir qu'un rapprochement peut être effectué avec la littérature viatique des XVI^e et XVII^e siècles. En tant que voyageur, Lescarbot endosse une fonction de conseiller, dont le rôle consiste à mettre ses observations au service d'une idéologie et d'une stratégie politique. On constate ainsi que l'*Histoire de la Nouvelle-France* promeut inlassablement l'entreprise coloniale en Amérique du Nord¹⁷¹. L'ouvrage n'est pas simplement factuel ; il est orienté en vue d'une action future qui engage une autorité bien supérieure à celle du voyageur. Comme le rappelle Roland Le Huénen, la littérature viatique de l'époque est toujours commanditée, et se

¹⁶⁹ On s'intéressera dans la troisième partie de la thèse à la figure de diplomate de Lescarbot. Voir *infra*, chapitre V, section 5.2., p. 306-310.

¹⁷⁰ Voir Nicolas Lombart, « Réinventer un "genre" : l'hymne dans la poésie française de la Renaissance (1500-1610), *Les Belles lettres*, « *L'information littéraire* », 2005/2, vol. 57, p. 33-39.

¹⁷¹ Voir notamment Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, ou encore Isabelle Lachance, *La rhétorique des origines...*, *op. cit.*

trouve donc sous la tutelle d'une instance qui légitime l'œuvre¹⁷². Dans *l'Histoire de la Nouvelle-France*, on dénombre une ode pindarique au roi, une ode au seigneur de Monts, une autre à Poutrincourt, ainsi que des sonnets aux associés de l'expédition acadienne, incluant les partenaires commerciaux, les capitaines de marine et Samuel de Champlain. On trouve même une ode à « la mémoire du Capitaine Gourgues », suivie d'un poème « À la mémoire d'un sauvage Floridien qui se proposoit mourir pour les François ». Lescarbot témoigne ainsi d'une certaine inclination pour la poésie officielle, dont il exploite le caractère promotionnel et testimonial : avec ses odes, il loue le caractère héroïque des membres de l'expédition et immortalise leurs actions.

Dans le *Tableau de la Suisse*, la vocation politique du texte apparaît avant tout à travers l'imposant paratexte liminaire, qui s'adresse à l'ambassadeur, aux seigneurs suisses et formule même deux épîtres au roi. Comme les *Muses de la Nouvelle-France*, le *Tableau de la Suisse* se situe manifestement à l'intersection du récit de voyage et de la poésie officielle. On a ainsi reproché à Lescarbot sa propension à la dédicace, perçue comme une marque humiliante de servitude :

La profession d'homme de lettres a rarement conduit aux honneurs et à l'opulence ; on s'en est plaint dans tous les siècles. Cependant aujourd'hui les hommes de lettres savent conserver leur dignité ; ils souffrent peut-être, mais ils ne tirent plus à vue sur les grands et sur les riches par des dédicaces humiliantes qui rappellent le temps où, chez les Romains, les grammairiens, les rhéteurs et les poètes, étoient des esclaves¹⁷³.

C'est négliger la fonction rhétorique du récit de voyage et sa relation nécessaire avec ses commanditaires. Si Lescarbot dédie le *Tableau de la Suisse* au roi, à l'ambassadeur et aux principaux seigneurs suisses, c'est parce que son ouvrage est

¹⁷² Roland Le Huenen, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », *op. cit.*, p. 51.

¹⁷³ Anonyme, *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, *op. cit.*, 1858, p. 1178-1179.

intimement lié aux réalités diplomatiques de son époque¹⁷⁴, ce qui n'a pas échappé au rédacteur d'un article paru en 1843 dans une revue suisse :

La poésie en est un peu rocailleuse et sent les inversions latines de Ronsard ; mais Corneille et Racine n'avaient point encore paru, et les publications de l'avocat diplomate avaient un but politique plus encore que littéraire¹⁷⁵.

Même si le *Tableau de la Suisse* n'est pas une ode à proprement parler (sa longueur, l'absence de découpage strophique et son objet relevent plutôt du poème descriptif), le paratexte liminaire signale son caractère officiel et sa vocation politique. En associant son rôle de voyageur à sa figure de poète, Lescarbot semble ainsi s'approprier un rôle de poète officiel.

Cela contribue à le rapprocher de son contemporain Malherbe, alors « poète national¹⁷⁶ ». En effet, les deux auteurs ont vécu pendant la même période, ont adressé leurs épîtres aux mêmes rois, et l'on peut supposer qu'ils aient eu connaissance de leurs œuvres respectives. On sait par exemple que Malherbe était à Paris en 1605, où Lescarbot demeurait et exerçait le droit¹⁷⁷, un an avant qu'il ne s'embarque pour l'Acadie. Mais surtout, les deux poètes partagent les mêmes préoccupations politiques, et leurs points de vue se rejoignent sur diverses questions. Ainsi, ils plaident unanimement pour la concorde et pour un retour de la prospérité du royaume après les guerres de religion, et nourrissent une même aversion pour l'Espagne. C'est ce qui pousse Lescarbot à promouvoir la nécessité d'une campagne militaire au nord de l'Italie dans son *Tableau de la Suisse*. Or, quelques années plus tôt, Malherbe adressait

¹⁷⁴ Je développerai cet aspect dans la troisième partie de la thèse.

¹⁷⁵ Anonyme, « Fribourg au 17^{me} siècle », dans *l'Émulation, recueil agricole, industriel, commercial, historique et littéraire*, Fribourg, deuxième année 1842-1843, p. 141.

¹⁷⁶ Philippe Martinon, introduction aux *Poésies de Malherbe*, *op.cit.*, p. xvi.

¹⁷⁷ Voir René Baudry, « LESCARBOT, MARC », *op. cit.*. Selon René Baudry, Lescarbot « put aller compléter ses études à Paris, comme boursier du collège de Laon. [...] Il résidait habituellement à Paris, où il fréquentait les gens de lettres [...] ».

déjà ce conseil au roi Henri IV dans sa célèbre « Ode sur l'heureux succès du voyage de Sedan » (1607) :

L'astre dont la course ronde
Tous les jours voit tout le monde
N'aura point achevé l'an,
Que tes conquêtes ne razent
Tout le Piémont, et n'écrasent
La couleuvre de Milan [...] ¹⁷⁸.

Le *Tableau de la Suisse* de Lescarbot appuie et redouble les conseils formulés par les odes officielles de Malherbe. Dès lors, une certaine rivalité prend forme entre les deux auteurs : lorsque le roi revient d'une campagne visant à repousser les Anglais à l'île de Ré, en 1627, l'un comme l'autre tâchent d'en célébrer la victoire, tout en briguant un même statut de poète officiel. Malherbe compose l'« Ode pour le Roy allant chastier la rebellion des rochelais et chasser les Anglois, qui en leur faveur estoient descendus en l'isle de Ré » (1628), au terme de laquelle il réaffirme la supériorité de sa plume :

Les puissantes faveurs dont Parnasse m'honore
Non loin de mon berceau commencerent leur cours ;
Je les posseday jeune, et les possède encore
A la fin de mes jours.
[...]
Soit que de tes lauriers ma lyre s'entretienne,
Soit que de tes bontez je la face parler,
Quel rival assez vain pretendra que la sienne
Ait de quoy m'égalier ¹⁷⁹ ?

¹⁷⁸ François de Malherbe, « Ode au feu Roy sur l'heureux succès du voyage de Sedan », *op. cit.*, p. 35, v. 185-190.

¹⁷⁹ François de Malherbe, « Ode pour le Roy allant chastier la rebellion des rochelais et chasser les Anglois, qui en leur faveur estoient descendus en l'isle de Ré », *Les Poésies de Malherbe, op. cit.*, p. 88-89, v. 141-144 et 149-152.

À cette question, que le poète voulait sans réplique, Lescarbot répond un an plus tard, dans son poème intitulé « La victoire du Roy contre les Anglois au Siege de la Rochelle, et la reduction de sadite ville à son obéissance » (1629) :

Sire, en la liesse publique de voz triomphes ayant veu plusieurs de ceux qui mettent voz louanges par escrit ne pas mieux faire que moy ; J'ay pensé que présentant non sur vos autels, comme parlent ceux-là, mais à vostre Majesté ma petite offrande [...] elle lui pourroit estre agreable [...]¹⁸⁰.

Lescarbot, dont le séjour en Suisse aura été le dernier voyage, affirme de plus en plus ses prétentions de poète officiel, au point de se hisser au-dessus de Malherbe et de tout autre auteur soucieux de célébrer les actions royales. Ainsi, son œuvre littéraire suit donc une trajectoire qui va du récit de voyage en prose à la poésie nationale, le *Tableau de la Suisse* formant une étape médiane de ce parcours.

1.4.3. Poésie mondaine et récit de voyage

Ces quelques réflexions ont permis de situer le *Tableau de la Suisse* au confluent de deux traditions poétiques différentes : la poésie scientifique et la poésie officielle. Cette indétermination générique du texte est permise par la malléabilité de la littérature viatique, capable d'assimiler les caractéristiques propres à différents genres poétiques. Dans le cas du *Tableau de la Suisse*, la réappropriation de la poésie officielle et scientifique est motivée par la volonté d'instruire, mais aussi par la finalité stratégique du texte, inscrite dans les enjeux politiques de l'époque. Ces deux objectifs, dont on étudiera plus tard les enjeux didactiques et rhétoriques, confèrent au poème une certaine utilité, l'emploi des vers étant justifié par la valeur du sujet. Conformément aux normes implicites du récit de voyage ancien, il ne s'agit pas de plaire dans l'absolu, mais de subordonner le plaisir esthétique à l'utilité du discours.

¹⁸⁰ Marc Lescarbot, *La victoire du Roy contre les anglois au Siege de la Rochelle, et la reduction de sadite ville à son obéissance*, Paris, François et Julian Jacquin Imprimeurs, 1629, p. 51.

Cet aspect a encore un autre impact sur la place qu'occupe le *Tableau de la Suisse* dans la littérature versifiée de son époque. Dans l'épître « Au Roy », Lescarbot s'oppose en effet à une poésie gratuite et tournée uniquement vers une délectation artistique :

Je sçay que les poësies échauffées des flammes de Cypris¹⁸¹ aggréent mieux à quelques-uns. Mais, SIRE, cela est si commun, que j'ay mieux aymé prendre un sujet tout nouveau, & repaistre vos yeux des bigarrures de la Suisse, que de poesies semblables aux jardins d'Adonis, où n'y avoit que des mignardises et Simples en pots¹⁸², & rien de ce qui est de plus nécessaire à la vie¹⁸³. (*TDLS*, p. i-ii)

À travers les références au mythe d'Adonis, Lescarbot vise en fait les auteurs de son époque qui s'adonnent à la poésie mondaine. Cette dernière, inaugurée au XVI^e siècle par Clément Marot et trouvant sa principale expression dans le milieu de la Cour, valorise le détachement de la poésie de toute considération pratique¹⁸⁴. Pour Mellin de Saint-Gelais, par exemple, « la poésie n'est nullement un sacerdoce, mais un passe-temps mondain. [...] Sa poésie légère, qui poursuit une veine gauloise, tout en s'inspirant des modèles italiens, n'a d'autre ambition que de remplir un rôle social¹⁸⁵ ».

¹⁸¹ Il s'agit de la déesse grecque Aphrodite.

¹⁸² Les « simples en pots » désignent des herbes médicinales conservées dans des bocaux en verre, généralement disposés sur des étagères dans les boutiques apothicaires. Dans le contexte, on pourrait donc supposer que l'expression désigne ce qu'on appellerait aujourd'hui un « pot-pourri », ce qui vise à présenter la poésie mondaine comme purement décorative et dépassée, à l'image de ces plantes et fleurs séchées qui conservent sous vitre le maigre souvenir de leurs vertus.

¹⁸³ Bien qu'Adonis soit une figure mythique de la puissance sexuelle, ses jardins sont condamnés à la stérilité. Sur le sujet, voir Marcel Detienne, *Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, 1989, 270 p.

¹⁸⁴ Cette poésie de Cour, essentiellement mondaine, peut aussi être qualifiée de poésie galante, et connaît un grand succès auprès des poètes normands. À ce sujet, voir Marie-Gabrielle Lallemand, Chantal Liaroutzos (dir.), *De la grande rhétorique à la poésie galante : l'exemple des poètes caennais aux XVI^e et XVII^e siècles : actes du colloque organisé à l'Université de Caen Basse-Normandie les 8 et 9 mars 2002*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004, 202 p. Cependant, cette poésie mondaine ne doit pas être confondue avec l'esthétique galante qui se développe dans la deuxième partie du XVII^e siècle, et qui conduira à la poésie précieuse. Sur cette distinction, voir René Bray, « La préciosité », *Cahiers de l'AIEF*, 1951, vol. 1-2, p. 49-55.

¹⁸⁵ Frank Lestringant (dir.), *Littérature française du XVI^e siècle*, op. cit., p. 138.

L'amour forme alors le sujet de prédilection, donnant lieu à d'amples recueils de poèmes amoureux inspirés de Pétrarque. Si ce mouvement commence surtout au début du XVI^e siècle, il connaît encore une certaine vitalité à l'époque de Lescarbot. Malherbe, bien qu'il ne soit pas grandement porté aux sentiments amoureux, compose néanmoins quinze poèmes galants, auxquels s'ajoutent des « vers d'amour de commande¹⁸⁶ ». Il se peut donc que Lescarbot le prenne à nouveau pour cible, quoique la critique semble être plus large, désignant les poètes de Cour dans leur ensemble.

Par conséquent, il y a lieu de s'étonner de la manière dont la critique a longtemps considéré l'inclination de Lescarbot pour les vers : selon René Baudry, « si l'auteur possédait de réels dons poétiques, la poésie ne fut jamais pour lui, comme pour Malherbe, son contemporain, qu'un divertissement de circonstance et un moyen de plaire aux grands¹⁸⁷ ». Loin d'être un loisir ou une simple coquetterie, la production poétique de Lescarbot est soumise à un impératif d'utilité qui bannit les futilités mondaines. Le voyageur se veut instructif, et bon conseiller de surcroît, puisque son œuvre vise à la fois à informer le roi sur le territoire, le peuple et les ressources helvétiques, et à le soutenir diplomatiquement dans ses campagnes militaires. Dès lors, la poésie mondaine lui sert de repoussoir et, s'il compare son *Tableau de la Suisse* avec le style galant, c'est pour mieux accuser la vacuité de ce dernier, dans la mesure où Lescarbot défend « une poésie pratique, réaliste et véridique¹⁸⁸ ». Plutôt que de simplement embellir son récit de voyage à l'aide d'un langage noble et figuré, l'auteur cherche avant tout à redonner à la poésie sa fonction instructive et pratique.

Pour terminer, cela m'amène à reconsidérer la place qu'occupe l'œuvre de Lescarbot au sein du processus par lequel le récit de voyage entre en littérature. En effet, la confrontation du *Tableau de la Suisse* avec la poésie scientifique, officielle et

¹⁸⁶ Voir François de Malherbe, « Table des matières », *Les Poésies de Malherbe*, *op. cit.*, p. 353.

¹⁸⁷ René Baudry « LESCARBOT, MARC », *op. cit.*.

¹⁸⁸ René Bray, « Un touriste français en Suisse en 1612 : Marc Lescarbot », *op. cit.*, p. 78.

mondaine de l'époque corrobore mon hypothèse initiale selon laquelle ce processus est antérieur à l'avènement du voyage galant et de la subjectivité romantique. Lescarbot exploite une voie d'entrée différente, celle d'une poétisation de la description, qui consiste ici à rapprocher la littérature viatique du genre lyrique. Cependant, il serait faux de voir dans ce geste une simple tentative d'ornementation du récit de voyage. Si l'utilisation du vers a pour effet d'esthétiser ce corpus, son entrée dans la littérature se fait surtout par l'annexion d'autres genres poétiques, en offrant à l'écriture versifiée un sujet digne et utile. Autrement dit, il s'agit non pas de remplacer la visée référentielle du récit de voyage par un matériau subjectif et littéraire (comme le feront plus tard les voyageurs galants et romantiques) ou de se limiter à transposer la description dans un discours versifié, mais de présenter l'expérience viatique comme un sujet digne d'être mis en vers, en vertu de sa proximité avec la poésie scientifique et officielle, et par opposition à l'esthétique galante jugée inutile et gratuite. Avec Lescarbot, on constate ainsi une première tentative de poétiser le récit de voyage, sans que cela se fasse au détriment de l'expérience concrète du monde. Cela contribue, parallèlement, à défendre la valeur de la poésie descriptive. En effet, si le raffinement stylistique de l'écriture mondaine se méfie de la description, cette dernière acquiert dans le récit de voyage versifié un statut fondamental, puisqu'elle occupe à la fois une fonction documentaire et rhétorique. Élément principal du poème, elle est consacrée par un usage du vers hérité de la poésie scientifique, en plus d'être adressée aux figures d'autorité dans un langage officiel, à la manière des odes et autres formes de poésie nationale.

Par conséquent, la poétisation du récit de voyage ne s'opère pas, comme il a été dit, de façon unilatérale, avec l'abandon progressif de la dimension référentielle au profit d'une subjectivation de l'expérience, mais elle se traduit aussi, dans l'œuvre de Lescarbot, par l'emprunt et l'exploitation de différentes formes littéraires, auxquelles l'expérience viatique confère utilité et ancrage dans la réalité. La figure du voyageur et du poète se conjuguent, démentant leur incompatibilité prétendue.

CHAPITRE II

TABLEAU POÉTIQUE, TABLEAU PICTURAL : VERS L'INVENTION DU PAYSAGE

*Mais le peintre des espaces du Nouveau-Monde est, bien sûr, particulièrement attentif au paysage alpestre*¹⁸⁹.

Bernard Émont

Après avoir établi la manière dont le *Tableau de la Suisse* s'inscrit, en tant que récit de voyage, dans le domaine littéraire, on peut désormais se pencher en détail sur l'esthétique qui lui est propre. Cela permettra d'enquêter sur la dimension poétique inhérente aux récits de voyage, mais qui est trop souvent occultée par la prétention affichée par les auteurs de ne restituer qu'une vérité brute. Il s'agit en fait de s'intéresser aux procédés stylistiques qui enrichissent la simple description référentielle du monde, et qui situent le poème de Lescarbot au sein de différents courants littéraires. Dans ce chapitre, je tâcherai de revenir en détail sur le contexte théorique qui définit, à la Renaissance, la pratique des arts. Laissant désormais de côté les questions de genre, on analysera le *Tableau de la Suisse* en regard des mouvements littéraires des XVI^e et XVII^e siècles, afin de voir quelle conception du Beau s'en dégage.

Puisque le texte se présente comme un « tableau », il s'agira d'abord de revenir sur la relation qu'entretiennent littérature et peinture au début du XVII^e siècle, afin de poser les jalons théoriques et historiques nécessaires à la contextualisation du *Tableau de la Suisse*. Or, dans les études consacrées au récit de voyage, la question de la peinture est rarement soulevée, ou seulement de manière ponctuelle, puisque les intérêts des voyageurs sont essentiellement commerciaux, missionnaires ou coloniaux, et qu'ainsi

¹⁸⁹ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 147.

les débats esthétiques sur les Beaux-Arts semblent leur être indifférents¹⁹⁰. On a plusieurs fois remarqué la tension qui s'instaure entre le texte et les représentations iconographiques (cartes, figures, portraits), ainsi que le rôle joué par les graveurs dans la « découverte » des Amériques¹⁹¹, mais aucune de ces approches ne suffit à rendre compte des enjeux esthétiques du *Tableau de la Suisse*, dans la mesure où le texte ne présente aucune image (ni carte, ni gravure), alors que le voyageur met concrètement en scène un poète et un peintre. Je m'appliquerai alors à repérer les traces d'un discours sur les arts picturaux et poétiques, afin de déterminer comment s'articule chez Lescarbot récit de voyage et réflexion esthétique. Son poème est-il une description de tableau, à la manière d'une *ekphrasis* ? Ou s'agit-il à la place d'imiter la peinture et les moyens qui lui sont propres, en produisant, de manière figurée, une œuvre qui soit elle-même un tableau ? Cette question permettra de problématiser à la fois la dimension picturale de l'œuvre, mais aussi sa nature poétique, tout en rendant compte du rapport de force qui se joue entre les deux figures du poète et du peintre.

On pourra alors analyser dans le détail la manière dont l'ouvrage représente le monde : quelle image donne-t-il de la Suisse ? Comment parvient-il à la rendre (métaphoriquement) visible pour le lecteur ? En me concentrant sur la représentation des montagnes, je tâcherai notamment de déterminer la place qu'occupe le poème de Lescarbot dans une époque divisée entre une esthétique baroque et une esthétique maniériste¹⁹². On s'intéressera d'abord à la figure de l'hypotypose, propice à la création d'images fulgurantes, capables de provoquer l'émerveillement et la stupéfaction du lecteur devant le spectacle des montagnes, avant d'aborder la figure de l'*ekphrasis*, qui

¹⁹⁰ Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁹¹ Voir Frank Lestringant, *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, *op. cit.* ; voir aussi la section « Du texte à l'iconographie », incluant les articles de Patricia Gravatt, Catherine Broué et Frank Lestringant, dans Marie-Christine Pioffet (dir.) *Écrire des récits de voyage...*, *op. cit.*, p. 263-325.

¹⁹² Yvonne Bellenger, « Les paysages de montagne : l'évolution des descriptions du début à la fin du XVI^e siècle », dans Yves Giraud, *Le Paysage à la Renaissance*, Fribourg, éd. universitaires de Fribourg, 1988, p. 121.

consiste à insérer un filtre pictural entre le monde et la vision du lecteur, attirant l'attention de celui-ci sur la dimension artistique et artificielle de la description. Bien que ces figures recoupent les principaux éléments des esthétiques baroque et maniériste, il ne s'agit évidemment pas d'opposer l'une à l'autre, ni de chercher à inscrire l'ouvrage de Lescarbot dans un seul courant poétique. Au contraire, on traitera conjointement de ces deux tendances esthétiques afin de rendre compte de la complexité du *Tableau de la Suisse* et de montrer les différentes stratégies représentatives qu'il mobilise.

Cela permettra pour conclure de s'interroger sur la notion de paysage, qui conjugue l'émotion ressentie devant la contemplation du monde avec la conscience de sa picturalité latente¹⁹³. Cependant, cette notion s'applique généralement à des œuvres du XIX^e siècle, ce qui soulève des difficultés méthodologiques. Il faudra donc revenir à une conception antérieure de la notion de paysage, en s'interrogeant sur les différentes formes de représentations de l'espace à la Renaissance, à la fois dans la peinture et dans la littérature. C'est alors qu'on pourra déterminer l'originalité du poème de Lescarbot sans pour autant céder à une lecture anachronique.

Faisant dialoguer théorie littéraire et analyse d'extraits précis, ce chapitre est majoritairement consacré à la dimension figurative du *Tableau de la Suisse* et vise à identifier les principes qui régissent l'écriture poétique de Lescarbot. En somme, je tenterai de mettre en lumière une réflexion métalittéraire sur le rapport que la poésie entretient avec la peinture, sur les ressources qui lui sont propres et sur sa capacité à représenter le monde. D'un point de vue méthodologique, cette recherche s'accompagne nécessairement d'une analyse des procédés stylistiques qui découlent de la relation entre poésie et peinture ainsi que d'une prise en considération du réseau

¹⁹³ Voir Yves Giraud (dir.), *Le Paysage à la Renaissance*, Fribourg, éditions universitaires de Fribourg, 1988 ; Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, op. cit. ; Claude Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg, 2002 ; Michel Collot, Antonio Rodriguez, *Paysage et poésies francophones*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, 285 p. ; Michel Collot (coll.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, 368 p.

intertextuel dans lequel se situe le *Tableau de la Suisse*, dans la mesure où l'ouvrage résulte d'un double travail de poétisation, à la fois sur le matériau brut de l'expérience vécue, mais aussi sur différentes sources littéraires ou picturales mobilisées.

2.1. *Ut pictura poesis*

Pour comprendre la réflexion poétique qui sous-tend le *Tableau de la Suisse*, il est nécessaire de revenir brièvement sur le parallèle entre les arts picturaux et poétiques qui est au cœur des réflexions sur les pratiques artistiques aux XVI^e et XVII^e siècles. Autrement connue sous le nom de parangon, cette analogie se cristallise à partir de la formule d'Horace, « *Ut pictura poesis* », qui signifie « la poésie est comme la peinture ». Hérité des Anciens, le débat évolue tout au long de la Renaissance et se prolonge au moins jusqu'à la fin du classicisme. « Entre 1550 et 1750, les traités sur l'art et la littérature insistent presque tous sur la parenté étroite qui lie peinture et poésie¹⁹⁴ ». Et s'il est vrai que la question du parangon tire ses racines de l'Antiquité, elle dépasse amplement, dès le XVI^e siècle, la pensée des Anciens, comme le précise Rensselaer Lee : « Aristote et Horace avaient tous deux suggéré des analogies intéressantes entre la poésie et la peinture, bien qu'ils n'eussent en rien cherché à les identifier comme le firent les critiques de la Renaissance et du baroque¹⁹⁵. » Au début du XVII^e siècle, la simple comparaison a été érigée en une véritable doctrine qui détermine à la fois la pratique littéraire et la pratique picturale¹⁹⁶. Concrètement, cela

¹⁹⁴ Rensselaer Wright, Lee, *Ut pictura poesis, humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991, p. 7. Désormais sous la forme abrégée : *Ut pictura poesis*...

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁶ On trouve à la Renaissance une tendance forte qui consiste à faire dialoguer texte et image dans un ouvrage. Pensons par exemple aux recueils d'emblèmes d'Alciat ou de Scève, dans lesquels une courte sentence est associée à une gravure, laquelle est à son tour accompagnée d'un poème qui en explicite le sens. Le but n'est pas de juxtaposer des représentations redondantes, mais bien d'instaurer une tension entre différentes représentations qui se complètent et se confèrent mutuellement un certain éclairage. Voir Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 30, ou encore Frank Lestringant (dir.), *Littérature française du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 182.

se traduit par un jeu d'emprunts réciproques entre la poésie et la peinture. Parce qu'elle autorise toute sorte de correspondances, cette relation analogique va jusqu'à brouiller la frontière entre les arts. Poussée à l'extrême, elle tend vers une véritable fusion qui, selon le précepte antique attribué à Simonide, transforme la poésie en peinture parlante, et le tableau en poème muet¹⁹⁷. Plus encore, cet amalgame est à ce point ancré dans les esprits qu'il imprègne le langage, si bien que « les verbes “peindre”, “décrire”, “raconter” [...] sont souvent utilisés indifféremment¹⁹⁸ », et ce jusque chez des auteurs du XVIII^e siècle. Face à cette dérive, certains théoriciens s'efforcent d'établir une nette distinction entre les deux, jusqu'à la parution de l'ouvrage décisif de Lessing, le *Laocoon* (1766).

Loin d'être avant-gardiste, le *Tableau de la Suisse* de Lescarbot repose précisément sur cette analogie incontournable en son temps. S'ajoutant à plus d'un siècle de développements théoriques, et précédant l'essoufflement – ou plutôt le dépassement – de cette question, il paraît à une époque charnière où le débat demeure vif, ce qui paraît non seulement dans le titre (avec la polysémie du terme « tableau »), mais aussi, d'emblée, dans l'épître au roi : « Je descriis, SIRE, et vous depeins en un Tableau poétique le païsage & les villes d'une nation guerriere [...] » (*TDLS*, p. i). Au lieu de séparer les deux arts, les verbes « décrire » et « dépeindre » sont utilisés de façon synonyme, la redondance de l'expression induisant une parfaite équivalence entre poésie et peinture¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 40 et 319.

¹⁹⁸ Emmanuelle Sauvage, « Récit, description, tableau, image : les avatars du descriptif au XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 46.

¹⁹⁹ Montaigne, dans les *Essais*, posait d'ailleurs la question suivante : « Je vis un jour, à Bar-le-Duc, qu'on présentait au Roi François second, pour la recommandation de la mémoire de René, Roi de Sicile, un portrait qu'il avoit lui-même fait de soi. Pourquoi n'est-il loisible de même à un chacun de se peindre de la plume, comme il se peignait d'un crayon ? » Montaigne, *Essais*, Paris, Librairie Générale Française, 2002, II, 17, p. 361. Sur le sujet, voir Marie-Luce Demonet, « Le “trait de plume” de Montaigne », *Lectures singulières*, vol. 29, n° 2, automne 1993, p. 45-63.

C'est ce qui m'amène à considérer plus attentivement la relation qu'entretient le poète avec le peintre auquel il s'adresse. Poursuivant une finalité commune, ils sont unis par une même activité, celle de représenter le territoire helvétique. L'un utilise les mots, l'autre des couleurs. Ainsi, la question du parangon est explicitement thématifiée sous une forme qui sépare les arts en deux figures distinctes. Sans aller jusqu'à dire que le poète et le peintre sont des figures allégoriques, il est évident qu'ils incarnent chacun leur art respectif et qu'ils en exemplifient la pratique. C'est pourquoi le rapport qu'ils entretiennent peut être interprété à un niveau théorique qui concerne les arts eux-mêmes. Tâchons de déterminer quelles sont les modalités de leur coopération, et pourquoi Lescarbot recourt à cet artifice.

Rappelons que pour les Anciens, le parallèle entre les arts repose sur leur capacité à imiter le réel. Ce qui permet la relation analogique, c'est la notion de *mimésis* ou, en latin, d'*imitatio*, qui rapproche la poésie et la peinture en leur assignant un but commun²⁰⁰. Dès lors, les ressources propres à chaque art, et le type de représentation qu'ils produisent, ne sont que des moyens dont disposent à la fois le poète et le peintre, tandis que l'imitation se présente comme une fin en soi. Durant toute la période de la Renaissance, « c'est toujours sous [l'autorité d'Horace] que le poème et le tableau sont rapprochés, voire amalgamés en vue du point de convergence, le Beau [...]»²⁰¹. On pourrait alors supposer que le dispositif au cœur du *Tableau de la Suisse* vise à maximiser les qualités esthétiques de la représentation, en rassemblant les ressources de chaque artiste et en imitant doublement le réel. Lescarbot donnerait ainsi à voir deux tableaux, l'un poétique, l'autre pictural, qui diffèrent certes, mais qui se rejoignent par leur dimension mimétique et s'associent dans la quête d'une beauté artistique.

Cependant, loin d'être un parallélisme parfait, la question de l'*Ut pictura poesis* est avant tout un rapport de force qui repose sur une hiérarchie entre les arts. En effet,

²⁰⁰ Bernard Vouilloux, « Le tableau : description et peinture », *op. cit.*, p. 7.

²⁰¹ *Idem.*

« la peinture fut longtemps méprisée et considérée comme un simple artisanat et il fallut que des artistes (Léonard de Vinci par exemple) s'appliquent à réhabiliter cet art, à en faire un art de l'esprit et non un simple art de la main²⁰² ». Dès lors, s'il est vrai que « la poésie est comme la peinture », la réciproque est moins certaine. Rensselaer Lee montre que l'art pictural s'est justement constitué par une tentative de retourner la formule d'Horace, et d'en « infléchir la lecture en “la peinture est comme la poésie²⁰³” ». Développer l'analogie entre les arts est un moyen de conférer à la peinture les mêmes lettres de noblesse qu'à la poésie, en rapprochant leur rapport à l'imitation, les principes régissant leur liberté d'invention et leur capacité d'expression. Cette opération, presque systématique, de transposition des normes poétiques aux normes picturales s'explique en partie par l'absence de traité fondateur de la peinture. En effet, « on n'avait conservé aucun traité théorique qui tentât, comme le faisait la *Poétique* pour la littérature, de définir la nature de l'art de peindre ou de l'évaluer en termes d'esthétique formelle²⁰⁴ ». Ainsi, contrairement à la peinture qui s'inscrit en creux, la littérature assure sa supériorité en revendiquant la dignité qui lui est accordée depuis l'Antiquité et s'appuie sur des principes théoriques qui la définissent positivement.

Le Tableau de la Suisse met précisément en scène ce rapport de force. En effet, loin d'être égales, les figures du peintre et du poète entretiennent une relation hiérarchique dans laquelle le premier dicte à l'autre les éléments du tableau :

Pein moy premièrement toutes ces vives eaux,
Ces rivières, ces lacs, & murmurans ruisseaux [...] (*TDLS*, p. 2, v. 19-20).

Lescarbot rend le peintre servile, condamnant ce dernier à effectuer ce qui lui est demandé, comme s'il ne pouvait que traduire picturalement la dictée de son maître. Le poète est celui qui oriente le regard et qui rend le monde perceptible, affirmant par conséquent son savoir et sa supériorité. On trouve ainsi de nombreux passages dans

²⁰² Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 12.

²⁰³ Rensselaer Wright, Lee, *Ut pictura poesis...*, *op. cit.*, p. 8.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 15.

lesquels le regard du peintre est guidé, comme lors de la description de Berne. Désignant une ville dans la plaine, le poète explique :

C'est Berne, dont tu peux les tours appercevoir
 Pardela ce cotau, si tu veux pour les voir
 Un petit biaiser à main droite ta veuë
 [...]
 Voys-tu d'icy son Temple & principale Eglise
 Excellamment bati de cette pierre grise
 Dont la main de l'ouvrier forme la cité ? (TDLS, p. 3, v. 67-69 et 77-79)

Puis, plus loin, après avoir décrit Cully, Vevay et Villeneuve, le poète ajoute :

Mais destournant tes yeux un petit en arriere
 Considere de loin le terroir de Gruyere [...] (TDLS, p. 5, v. 137-138).

Le poète ne se contente pas de dicter les éléments devant figurer sur le tableau : il contrôle l'itinéraire visuel de son assistant. De la sorte, son discours prescriptif concerne à la fois le geste de peindre et l'acte perceptif, comme en témoignent l'invitation à *biaiser sa vue*, à *détourner ses yeux*.

Cela se confirme par la forme prescriptive du discours, ce dernier étant ponctué de nombreux verbes à l'impératif qui relancent et structurent la description. C'est comme si le *Tableau de la Suisse* était une commande, un programme iconographique²⁰⁵, et non l'expression libre d'un peintre. Réduite à « un simple art de la main²⁰⁶ », la peinture est dépourvue d'autonomie, à l'exception de quelques passages dans lesquels le poète accorde au peintre une marge de manœuvre, par ailleurs anecdotique et ne concernant que des éléments secondaires :

Je laisse à ton vouloir de peindre les villages
 Qui sont deça dela de tous deux les partages,
 Sinon que je veux bien que dessus ce tableau

²⁰⁵ Comme celui de Pontus de Tyard pour décorer le château d'Anet. Voir Pontus de Tyard, *Douze Fables de Fleuves ou fontaines, avec la description pour la peinture et les épigrammes*, Paris, Jean Richer, 1585. Sur le sujet, voir Frank Lestringant (dir.), *Littérature française du XVI^e siècle, op. cit.*, p. 245.

²⁰⁶ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 12.

Tu remarques le roc de ce voisin chasteau. (*TDLS*, p. 43, v. 1581-1584)

Le poète prend les traits du maître de peinture, déléguant les aspects de moindre importance à son apprenti et imposant sa volonté sur les faits saillants du tableau. Alors que les théoriciens de l'art du XVI^e siècle revendiquaient l'*audendi potestas* comme « une reconnaissance en acte de la part d'initiative qui revient au peintre²⁰⁷ », Lescarbot rejoue au contraire le rapport d'antériorité qui place l'art pictural dans l'ombre de l'art poétique et consacre la supériorité de la littérature.

Rectifions donc la lecture que donne Bernard Émont du *Tableau de la Suisse*, lorsqu'il écrit : « C'est ainsi en peintre, assisté d'un poète, que [Lescarbot] tente de nous rendre la beauté de ces villes moyennes, bijoux sertis dans un décor unique²⁰⁸. » Opérant une inversion malencontreuse, cette présentation du texte révèle la difficulté à laquelle se mesure la critique lorsqu'il s'agit d'aborder le *Tableau de la Suisse*. Par son titre, et par son dispositif énonciatif qui oriente chaque élément de la description vers la production d'une toile, l'ouvrage de Lescarbot tend à se présenter lui-même comme une peinture. Cependant, ce transfert analogique ne doit pas occulter le fait que le tableau procède d'abord d'un discours²⁰⁹, et que seul le poète est pourvu d'une véritable agencivité. Ainsi, c'est en poète assisté d'un peintre, et non l'inverse, que Lescarbot donne une représentation de la Suisse. Remise à l'endroit, cette lecture devient d'autant plus juste qu'elle insiste sur le rapport de subordination qui fait du peintre un assistant, et non un artiste autonome.

Cependant, le fait que le poète nécessite une assistance démontre que la peinture, malgré sa prétendue infériorité, possède une valeur que convoite l'écriture. S'il est vrai que ses bases théoriques sont moins affirmées que celles de la littérature, elle n'en a pas moins la capacité de produire une représentation visible, et donc de

²⁰⁷ André Chastel, « Le *dictum Horatii* : *quidlibet audendi potestas* et les artistes (XIII^e-XVI^e siècle) », *op. cit.*, p. 41.

²⁰⁸ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 145-146.

²⁰⁹ D'ailleurs, dans l'épître au roi, Lescarbot déclare d'abord « décrire », puis « dépeindre » (*TDLS*, p. i).

toucher directement l'œil du spectateur, au contraire de la poésie qui passe obligatoirement par l'intermédiaire des mots pour évoquer une image mentale :

Car si le poème cherche à se donner comme une image, s'il cherche à devenir un objet appréhendable par le sens de la vue, il lui faut, pour ce faire, inventer ses modes de présentation. Le poète invente ainsi des stratégies, « feintises » par lesquelles il fait comme si le texte était offert au regard, comme si le texte était portrait, tableau ou monument²¹⁰.

C'est l'une des raisons pour lesquelles la description a longtemps eu mauvaise presse auprès des théoriciens des XVI^e et XVII^e siècles. Comme on l'a vu, ces derniers la considèrent avant tout comme un ornement susceptible de nuire à la narration et de grossir inutilement un texte. L'écriture descriptive est jugée déficiente par nature, dans la mesure où elle tente de reproduire une dimension du réel qui n'est perceptible que par la vue. Comme l'écrit Foucault :

[Le langage et le visible] sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux mais celui que définissent les successions de la syntaxe²¹¹.

Selon les théoriciens, l'emprunt des ressources picturales est une sorte de transgression qui accuse l'incapacité de la littérature à rendre compte du visible. Pour les auteurs, en revanche, dont la pratique s'écarte passablement du discours théorique et de son effort pour dissocier les arts, l'analogie avec la peinture présente de nombreux avantages, puisqu'elle permet de dépasser ces limites inhérentes au langage en offrant à la poésie une essence empruntée (le visible), en plus de s'approprier les ressources esthétiques de l'art pictural. « En peignant la réalité [...], l'écrivain ne fait pas qu'imiter le peintre : il imite comme le peintre, il imite la Nature²¹² ».

²¹⁰ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 13.

²¹¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

²¹² Bernard Vouilloux, « Le tableau : description et peinture », *op. cit.*, p. 7.

Comme l'a montré Rensselaer Lee, l'intérêt de l'analogie devient alors réciproque car, de leur côté, les peintres puisent leurs sujets dans la poésie, considérant comme supérieurs les tableaux représentant des scènes mythiques ou historiques. La poésie compense son incapacité à produire une image véritable, et la peinture contourne sa nature statique en donnant une illusion de mouvement. Les deux Sœurs, comme on les appelle alors, conjuguent leurs moyens respectifs et leur capacité à imiter le monde²¹³.

Dans le *Tableau de la Suisse*, le dispositif mis en place par Lescarbot est particulièrement astucieux, puisqu'il continue de mettre en scène la supériorité de la poésie sur la peinture, tout en permettant à la description de s'attribuer les qualités et l'essence de l'art pictural. Dès lors, il ne reste au peintre que sa compétence technique, par ailleurs réduite à l'exécution servile d'une œuvre dictée par un discours prescriptif. Il importe peu que le tableau soit peint concrètement, puisqu'il est déjà contenu dans un discours qui le réalise figurativement. On retrouve ici la définition même que donne Aristote : « Je dis que les mots peignent quand ils signifient les choses en acte²¹⁴. »

Sur le plan figuratif, en effet, le recours aux ressources picturales facilite le passage d'une vision réelle à une vision mentale. En analysant la *Savoie* de Peletier, Louis Terreaux remarque le rôle que jouent les couleurs dans l'élaboration d'une image esthétique :

Et quand ce vient que le soleil remonte,
Portant l'Esté, que les froidures domte,
Vous y avez blez et herbages vers,

²¹³ L'idée remonte à Aristote, dans la *Poétique* : « Puisque ceux qui imitent, imitent des gens en action, et que ces gens sont nécessairement nobles ou bas [...], et en vérité soit meilleurs, soit pires, soit pareils que nous, comme le font les peintres – Polygnote représentait ses modèles en mieux, Pauson en pire et Dionysios à l'identique [...] ». Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, II, 1448a. Sur le sujet, voir Rensselaer Wright, Lee, *Ut pictura poesis...*, *op. cit.*, p. 7-13.

²¹⁴ Aristote, *Rhétorique*, Paris, GF Flammarion, 2007, III, 11, 1411 b.

Qui ont esté souz la blancheur couvers²¹⁵.

Ce contraste entre le blanc de l'hiver et le vert des plantes donne au poème « une note picturale intéressante²¹⁶ », puisqu'il incite le lecteur à reconstituer mentalement les couleurs du paysage, formant une sorte de tableau imaginaire. Pour sa part, Lescarbot ponctue son texte de verbes perceptifs, générant une illusion de perception directe du territoire, mais c'est surtout à travers la composition de la toile de peinture que se révèlent la couleur, les formes, les contrastes et les effets de perspective :

Cela faict, tu peindras de diverses couleurs
Tant de prés emaillés de cent sortes de fleurs
Que tu vois, ça & là, soit parmy la campagne,
Soit au val arrousé des eaux d'une montagne,
N'omettant en cecy d'enrichir ton tableau
De bois frequens, qui font ce paisage beau. (*TDLS*, p. 2, v. 27-32)

Chaque trait que trace le peintre permet l'élaboration d'une image mentale qui représente le territoire helvétique. Certes, on trouve de longs passages dans lesquels cette dimension se fait plus discrète, mais elle demeure toujours implicite. Du premier jusqu'au dernier vers, un tableau pictural se compose en marge du discours, intégrant progressivement tous les éléments de la description.

Le peintre devient alors une projection du lecteur, et c'est à lui que revient, ultimement, la fonction de composer le tableau, comme en témoignent certains glissements dans l'usage des pronoms :

Or de ces lieux icy que le val environne
Vous voyez de bien loin courir en bas le Rhone,
[...]
Vous voyez vers le Nort les vignes relevées [...] (*TDLS*, p. 28-29, v. 1041-1042 et 1045).

²¹⁵ Jacques Peletier du Mans, *La Savoye*, *op. cit.*, p. 11.

²¹⁶ Louis Terreaux, « Jacques Peletier et la montagne dans *La Savoye* », *op. cit.*, p. 116.

Le passage d'une deuxième personne du singulier à une deuxième personne du pluriel trahit le véritable destinataire du poème. Mais si l'activité imaginative du lecteur s'apparente, symboliquement, à celle du peintre, c'est surtout parce que les éléments de la description s'impriment successivement dans la mémoire. En effet, « la lecture est une mise en images mémorielles, elle transforme le texte en un objet de mémoire que le lecteur peut rappeler à lui à tous moments²¹⁷ ». Rappelons d'ailleurs l'analogie incontournable à la Renaissance selon laquelle la mémoire est un « un tableau de cire²¹⁸ ». Sous cet angle, les actions du peintre deviennent les nôtres, et c'est à nous qu'il convient de produire ce tableau « pictural » en suivant les prescriptions du discours.

Mais l'esthétique du tableau ne se limite pas à la constitution d'une image : en effet, les ressources du langage permettent un ensemble d'effets poétiques au niveau formel. Comme l'écrit Olivia Rosenthal, « pour que le texte écrit puisse être pensé comme une peinture, un tableau, ou toute autre forme qui s'adresse à la vue, il faut que la langue qui lui sert d'instrument soit de nature à constituer des images²¹⁹ ». Autrement dit, la poésie posséderait ses propres couleurs, qui s'ajoutent à celles du peintre sans nécessairement devoir emprunter ces dernières.

On remarque alors que les principales ressources figuratives à l'œuvre dans le *Tableau de la Suisse* sont les adjectifs, abondants, qui associent généralement à un

²¹⁷ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 289. À noter que les arts de mémoire continuent d'être enseignés à la Renaissance, ne disparaissant des programmes éducatifs que vers la fin du XVII^e siècle. Érasme, dans le *De Ratione studii*, soulève d'ailleurs l'intérêt du tableau « pour les choses dont la remémoration est aussi difficile que nécessaire, comme les lieux géographiques, les pieds des métriciens, les figures de grammaire, les généalogies ou choses semblables ». Il conseille en effet de les écrire « de la manière la plus concise et la plus nette sur des tableaux suspendus aux murs de notre chambre afin de les avoir sous les yeux partout même si nous n'y faisons pas attention. » Érasme, « De Ratione studii/La méthode pour étudier », dans *Œuvres choisies*, trad. Jacques Chomarat, Paris, Librairie Générale Française, 1991 [1511], p. 232. Pour plus d'informations sur le sujet, voir Frances Yates, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 2016 [1975], 432 p.

²¹⁸ Guillaume de Salluste Du Bartas, *La Sepmaine ou Création du Monde*, Paris, Jean Février, 1579, p. 95.

²¹⁹ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 153.

élément décrit une qualité perceptible par les sens, qu'il s'agisse de la forme, de la couleur, ou même du mouvement, à l'exemple de cette description de Berne :

Berne, dont la beauté te peut estre connuë
 En te representant un pais rehaussé
 Ayant dans une plaine un spacieux fossé
 De grande profondeur, où git la basse pente
 Par laquelle souvent la riviere serpente.
 Là sied Berne aude-ça de ces combes & monts
 Qui sont plus en sapins qu'autre chose feconds [...] (*TDLS*, p. 3, v. 70-76).

La dénomination des éléments qui composent le territoire est presque systématiquement accompagnée d'une épithète. Lescarbot semble écrire à la manière des poètes antiques tels qu'Hésiode ou Virgile, renouant avec la tradition des poèmes de la Nature. Il suffit de lire la description de l'Italie que donne ce dernier pour remarquer une évidente similarité entre le *Tableau de la Suisse* et le style des *Géorgiques* :

Partout sont de beaux champs qu'éclairent de beaux cieux
 Où la nature est riche, et l'art industriel.
 Vois ces forts suspendus sur ces rochers sauvages,
 Ces fleuves dont nos murs couronnent les rivages
 La mer des deux côtés nous présente son sein
 Vingt lacs autour de nous ont creusé le bassin.
 Ici le Lore étend son enceinte profonde ;
 Là, tel qu'un océan le Bénac s'enfle et gronde.
 Peindrai-je ces beaux ports, ce hardi monument
 Qui maîtrise l'orgueil d'un fougueux élément [...] ²²⁰ ?

De façon très semblable, le discours a recours à de nombreux adjectifs, ainsi qu'à des verbes employés figurativement (le Lore qui « s'enfle et gronde » fait écho à l'Ar qui « serpente »). Plus encore, les deux poètes exposent explicitement leur volonté d'esthétiser la description en employant le substantif « beauté » (chez Lescarbot) ou l'adjectif « beaux » (chez Virgile, du moins dans sa traduction). Pour terminer, ce passage des *Géorgiques* compare aussi l'activité poétique à l'art pictural en articulant

²²⁰ Virgile, *Les géorgiques*, traduction Jacques Delille, Lyon, P. Didot l'aîné, 1804 [1769], p. 119-120.

le verbe de perception « voir » au verbe « peindre ». Par conséquent, le *Tableau de la Suisse* s'inscrit manifestement dans une tradition littéraire ancienne qui consiste à produire un tableau poétique de la nature en mobilisant les ressources figuratives de la langue.

Cependant, cette analyse serait incomplète si on se limitait aux seuls procédés relatifs à l'image. En effet, « l'art poétique n'est pas un art des sujets, mais un art des mots et de leur disposition²²¹ ». Dès lors, il importe de prêter une attention accrue aux procédés de versification qui sont à l'œuvre dans le *Tableau de la Suisse*, en se concentrant plus précisément sur les figures syntaxiques et phonétiques. C'est d'autant plus nécessaire que la poésie à l'époque est encore un art étroitement lié à l'oralité, comme le rappelle Roger Chartier :

[...] aux XVI^e et XVII^e siècles, souvent encore, la lecture implicite du texte, littéraire ou non, est construite comme une oralisation, et son lecteur comme un lecteur à voix haute, voix qui s'adresse à un public d'auditeurs. Destinée à l'oreille autant qu'à l'œil, l'œuvre joue avec des formes et des procédés aptes à soumettre l'écrit aux exigences propres de la « performance » orale²²².

Certes, il n'existe pas assez de documents pour savoir si le *Tableau de la Suisse* a été véritablement lu à voix haute lorsqu'il a été exposé au roi. Cependant, on a vu que l'ensemble du poème se présente comme un discours prononcé par le poète au peintre qui l'écoute. De nombreux effets phonétiques témoignent ainsi d'un travail manifeste sur les sons :

Mais de ce país cy, si quelqu'un veut sçavoir
Le sit & la nature, & les merveilles voir,
C'est une longue, estroite, & profonde vallée [...] (*TDLS*, p. 27, v. 977-979).

²²¹ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 58.

²²² Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 6, 1989, p. 1512.

À la fois assonance et allitération, la répétition du son [si], qui obéit sans doute davantage au goût de l'époque qu'à celui des siècles suivants, n'est pas sans rappeler le célèbre vers des *Muses de la Nouvelle-France* :

Il convoque ce peuple embouchant une trompe,
Et trompant, les trompeurs trompeusement il trompe²²³.

S'il est vrai que de tels procédés semblent relever d'un simple désir de jouer sur les mots ou sur les sons, ils acquièrent dans le *Tableau de la Suisse* un caractère supplémentaire : celui de générer un effet de liaison qui imite le mélange des couleurs dans la palette du peintre. Comme l'exprimera Jacques Delille un peu plus tard :

Il doit en être d'un poème comme d'un tableau : les teintes qui séparent les différentes couleurs doivent être si légères que l'œil le plus attentif, même en apercevant leur variété, ne puisse distinguer celle qui finit de celle qui commence. Mais pour que les liaisons aient cette légèreté, il faut que les idées elles-mêmes se lient naturellement, et que pour passer de l'une à l'autre, l'auteur n'ait pas besoin d'un long circuit²²⁴.

Ainsi, on observe dans le poème de Lescarbot divers procédés stylistiques et phonétiques qui soudent les alexandrins entre eux et participent à la fluidité du tableau. Les figures de répétition agissent notamment comme des coutures liant les vers à ceux qui les précèdent. Par exemple, la description de Zurich fait l'objet d'une structure remarquable :

Ce lac duquel je parle a de chaque côté
Deux villes de renom dont il est fréquenté,
Mais l'une est plus que l'autre & célèbre & antique,
Et en tous ornemens de ville magnifique,
C'est celle de Zurich, Zurich dont la splendeur
A mérité qu'elle eust le premier rang d'honneur [...] (*TDLS*, p. 15, v. 531-536).

²²³ Marc Lescarbot, « La Défaite des Sauvages Armouchiquois », *Les Muses de la Nouvelle-France*, Paris, Tross, 1866 [1612], p. 67. Désormais référé dans le texte sous le sigle *MNF*, suivi du folio.

²²⁴ Jacques Delille, « Discours préliminaire, dans Virgile, *Les géorgiques*, *op. cit.*, p. 13.

La rime en [ik] prépare l'introduction du nom de Zurich, lequel fait l'objet d'une répétition placée à l'hémistiche. Cette structure en chiasme permet de mettre en relation tous les éléments de ces vers, la ville étant à la fois qualifiée par les adjectifs « antique » et « magnifique » qui la précèdent et associée aux idées de « splendeur » et « d'honneur » qui la suivent. Comme dans une peinture où l'artiste manie la juxtaposition et les renvois entre les couleurs, Lescarbot joue ici avec les sonorités de la langue et avec la disposition des mots dans les vers.

On pourrait penser que ces effets phonétiques, qui participent à la valeur poétique du texte, n'ont pas pour autant de valeur mimétique. En effet, ils demeurent irréductiblement déconnectés de la réalité décrite, contrairement aux couleurs du peintre qui reproduisent les couleurs du monde. Or, il semble que le fossé qui sépare les procédés stylistiques de l'objet visé par la description ne soit pas aussi infranchissable qu'il n'y paraît, comme le montre cet autre exemple du *Tableau de la Suisse* :

Plus loin ie voy Cully, Vevay, & Villeneuve,
 Villeneuve qui voit le melange du fleuve
 De Rhone dans son lac mainte prée arrouasant,
 D'un cours plus que devant tardif, lent & pesant [...] (TDLS, p. 5,
 v. 133.136).

On retrouve ici certains procédés déjà soulevés : tandis que l'énumération des villes tend à fragmenter l'alexandrin, la répétition en début de vers du toponyme « Villeneuve » rétablit la cohésion du poème, s'ajoutant à l'effet de liaison produit par la rime. Plus encore, les vers suivants s'efforcent d'imiter poétiquement le mouvement du fleuve : d'abord rejeté par enjambement, le Rhône apparaît dans le texte de manière fluide, se mélangeant au lac Léman à la fois figurativement et dans la disposition syntaxique. Célèbre pour ses crues, il déborde les limites de l'alexandrin comme il déborde son lit, ce qui inscrit dans l'enchaînement des mots une idée d'abondance et d'inondation, immédiatement thématifiée par le verbe « arrouser ». Enfin, on remarque dans le dernier vers un changement flagrant du rythme, les trois adjectifs « tardif, lent

& pesant » imitant par leur juxtaposition le ralentissement du débit de l'eau. C'est ainsi que l'analogie entre poésie et peinture ne se limite pas à emprunter, par métaphore, les outils du peintre ; il s'agit aussi d'utiliser les ressources linguistiques de manière mimétique, dans une sorte de cratylisme propre au langage poétique²²⁵. On peut alors distinguer les procédés qui concernent seulement la dimension phonétique de ceux qui tentent véritablement d'imiter l'objet de la représentation. Comme l'écrivait à l'époque Jacques Delille : « Il est une autre espèce d'harmonie nommée imitative, harmonie bien supérieure à l'autre, s'il est vrai que l'objet de la poésie soit de peindre²²⁶. » Ce type de mimétisme constitue sans doute le point le plus fondamental de l'analogie entre poésie et peinture. En réponse aux critiques qui accusent Lescarbot d'adopter l'alexandrin de façon purement accessoire, on peut ainsi soutenir que son œuvre témoigne d'un important travail formel qui vise à imiter le territoire helvétique à la fois par la peinture et par la poésie, associant au tableau pictural un véritable tableau poétique.

Ce qui est d'autant plus remarquable, c'est le fait que cette réflexion méta-artistique se développe dans un récit de voyage : le *Tableau de la Suisse* met ainsi en lumière une connexion encore peu exploitée entre la littérature viatique et la question du parangon. Et pourtant, l'écriture géographique est un terrain qui se situe au croisement entre le récit de voyage et la poétique de la description, ce qui semble favoriser le développement de l'*Ut pictura poesis*. Malgré cela, les voyageurs et les cosmographes des XVI^e et XVII^e siècles font un usage très parcimonieux du lexique pictural dans leurs ouvrages, lequel semble cantonné aux pièces liminaires. On l'a vu, c'est là que se noue « le pacte viatique²²⁷ » grâce auquel l'auteur défend son projet d'écriture. Le registre de la peinture sert ainsi plutôt à décrire l'ouvrage lui-même qu'à représenter le monde. On en trouve un exemple assez frappant dans le *Tableau de l'Asie*

²²⁵ Voir Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, éditions Nathan, 2001 [1992], « Le symbolisme des sons », p. 267-272.

²²⁶ Jacques Delille, « Discours préliminaire », dans Virgile, *Les géorgiques*, *op. cit.*, p. 34.

²²⁷ Réal Ouellet, « Le paratexte liminaire de la relation de voyage en Amérique », *op. cit.*, p. 185.

(1654), publié quelques décennies après l'ouvrage de Lescarbot. En effet, cette somme cosmographique composée par Charles Chaulmer semble, dans l'adresse au lecteur, s'appuyer fondamentalement sur la doctrine de l'*Ut pictura poesis* :

[...] la deference de mon esprit à vos volonte, lui fait souffrir quelque douce violence, en laissant tirer de mon Cabinet ce Tableau, dont ie ne venois presque (pour me servir des propres termes de la Peinture) que de jeter les premiers traicts & la premiere ordonnance. [...] Mais ie vous prieray de lui donner advis en même temps que ce n'est qu'une ébauche, où ie pourrois avec le temps mettre encore quelque couche, & peut-estre iusques aux dernières couleurs ; s'il me faisoit paroistre en recevant cét échantillon de la bonne main, qu'il y eust remarqué assez d'adresse, pour en espérer en un autre temps la piece entièrement achevée²²⁸.

Très dense, cet extrait explore les multiples analogies possibles entre description et tableau, portant autant sur la qualification de l'ouvrage entier (« Tableau », « ébauche », « échantillon », « piece ») que sur la matérialité de la peinture (« traicts », « ordonnance », « couche », « couleurs »). Cependant, l'amalgame entre les arts ne dépasse pas les pièces liminaires, et Chaulmer reprend dès les premiers chapitres de son *Tableau de l'Asie* la neutralité factuelle de l'écriture cosmographique. Par contraste, l'originalité du *Tableau de la Suisse* consiste dans le fait que ce poème exploite au maximum l'analogie entre poésie et peinture, afin de rendre compte du territoire helvétique et surtout, de le rendre visible.

2.2. Baroque et représentation des montagnes

Cette volonté poétique de produire du visuel est particulièrement manifeste au sujet des montagnes, puisqu'elles offrent à Lescarbot un poste d'observation privilégié, tout en étant elles-mêmes objet de la représentation²²⁹. En effet, depuis le sommet du mont Weissenstein où se trouvent le poète et le peintre, une grande partie du territoire

²²⁸ Charles Chaulmer, *Le tableau de l'Asie*, Paris, Guillaumes de Luynes, 1654, p. i-ii et vii.

²²⁹ Bernard Émont reconnaît dans ce cadre descriptif « un artifice poétique favorisé par la nature ». Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, op. cit., p. 145.

helvétique se révèle, tandis que les Alpes demeurent à l'arrière-plan. Visibles au loin, elles sont séparées par un large bassin géographique dans lequel sont disséminés les Cantons, les villes, les bourgs, les rivières et les lacs. Cependant, lorsque Lescarbot entreprend de décrire les Cantons qui se situent au cœur même de la région alpine, les montagnes prennent une importance croissante, au point de devenir le sujet même du tableau. Le poète décrit les vaux, les sommets, la neige, les glaciers, ainsi que certains phénomènes tels que les avalanches. Ce qui n'était qu'un décor en toile de fond occupe désormais le premier plan, et le *Tableau de la Suisse* devient momentanément un tableau des montagnes.

Or, aux yeux de la critique, ce passage forme le point saillant du poème. Alors que l'ouvrage demeure dans l'ensemble peu étudié, on répertorie un nombre considérable de textes qui étudient le *Tableau de la Suisse* en lien avec sa représentation des montagnes²³⁰. Toutes ces études mettent l'accent sur la crainte qu'évoquent les montagnes au début du XVII^e siècle. En effet, rares sont les voyageurs de l'époque qui s'approchent des sommets ; plus rares encore sont ceux qui les décrivent. Comme le rappelle Yvonne Bellenger, « on considère généralement que la sensibilité au charme et au pittoresque de la montagne ne remonte guère au-delà du XVIII^e siècle²³¹ ». Jusqu'alors, les massifs alpins sont enveloppés d'une aura sinistre, qui les associe à un espace désolé, désert et impropre à la vie. Autour de la montagne gravitent de nombreuses représentations péjoratives, évoquant l'enfer, la peste, et désignant ce lieu comme propice à l'expiation d'un crime²³². Par conséquent, la réalité géographique n'est guère décrite en soi, même lorsqu'elle constitue le décor où se déroule l'action narrée : « En l'occurrence, c'est le nom et son pouvoir d'évocation qui tient lieu de

²³⁰ J'ai déjà mentionné en introduction les articles de Julien Bregeault, John Grand-Carteret, René Bray, Henriette Noailles, William Matthey-Claudet, Lucien Lathion et François Walter.

²³¹ Yvonne Bellenger, « Les paysages de montagne : l'évolution des descriptions du début à la fin du XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 121.

²³² Je reprends ici les principaux éléments mis en lumière par Yvonne Bellenger dans son article.

description, qu'il s'agisse d'une montagne, d'un fleuve ou d'un village²³³. » Depuis le XIV^e siècle, les Alpes représentent un obstacle que l'on évite, ou sur lequel on pose un regard fuyant. Au XVII^e siècle, le dédain pour la montagne devient plus prononcé encore, au point d'éluder complètement cet élément topographique pourtant si massif. Selon John Grand-Carteret,

[...] une esthétique nouvelle va se créer et cette esthétique bannira de sa conception les Montagnes, « chose ennuyeuse, muraille gênante ». [...] Pauvres Montagnes ! Autrefois, on les redoutait, on les craignait, on se demandait, toujours, ce qu'elles allaient déverser sur vous. Et voici, maintenant, qu'une société se forme qui allait considérer ces élévations comme portant préjudice aux vues d'ensemble, à ce « vol d'oiseau » qu'on accommodait alors à toutes sauces.

L'idéal, désormais, ce sera la plaine, tant il est vrai qu'une secrète attirance relie entre elles les choses du domaine social et du domaine physique [...]. Autant, jadis, le régime féodal avait eu besoin des rochers, des lieux escarpés, des sommets à pic ; autant le régime de centralisation monarchique institué par Louis XIV et qui, de Versailles, rayonna sur l'Europe entière, se complut dans le plat pays, redoutant ces *inégalités de terrain* [...]²³⁴.

Par effroi ou par dédain, la montagne demeure jusqu'à la fin du XVII^e siècle dans l'angle mort de la description. De ce fait, elle échappe aussi au regard de la critique, les principales études sur l'imaginaire des Alpes – celles par exemple de Numa Broc²³⁵, Philippe Joutard²³⁶ et Claude Reichler²³⁷ – portant essentiellement sur les XVIII^e et XIX^e siècles.

²³³ *Ibid.*, p. 124.

²³⁴ John Grand-Carteret, *La montagne à travers les âges...*, *op. cit.*, p. 295-296.

²³⁵ Numa Broc, *La montagne au siècle des Lumières : perceptions et représentations*, Paris, Éditions du CTHS, 1991, 300 p.

²³⁶ Voir notamment Marie-Christine Vellozzi (coll.), *Mont-Blanc, conquête de l'imaginaire*, Montmélian, La fontaine de Siloé, 2002, 423 p.

²³⁷ Voir Claude Reichler, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, *op. cit.*, 256 p.

Cependant, l'histoire des représentations est loin d'être linéaire et l'on remarque ponctuellement des épisodes au cours desquels l'intérêt varie, faisant ressurgir des motifs généralement méprisés. Ainsi, entre la fin du XVI^e siècle et le début du suivant, la montagne semble susciter une certaine fascination. Pendant cette courte période, on dénombre plusieurs descriptions dans les recueils de poésie ainsi que dans les récits de voyage. Montaigne par exemple, suivant son habitude, « prend le contrepied de tout ce qu'il est encore d'usage de penser²³⁸ » lorsqu'il traverse les Alpes entre 1580 et 1581, en route vers l'Italie. Semblablement, Villamont donne une image nuancée des montagnes dans ses *Voyages* (1595-1613) et fait même le récit d'une ascension d'alpinisme (La Rochemelon, 3500 m). Autre exemple, Jacques Peletier du Mans²³⁹, que j'ai déjà évoqué, participe avec Marc-Claude Buttet²⁴⁰ à « une pratique rhétorique en vogue au XVI^e siècle : c'est l'éloge de la montagne²⁴¹ ». À cela s'ajoutent encore les descriptions proposées par les auteurs suisses eux-mêmes, à l'exemple de Josias Simler ou Conrad Gesner. Le *Tableau de la Suisse* de Lescarbot n'est donc pas un hapax : il s'inscrit dans une courte période d'intérêt pour les Alpes, qui succède au développement d'un *topos* péjoratif et précède le mépris des montagnes au profit de l'idéal classique de la plaine.

Yvonne Bellenger formule alors l'hypothèse selon laquelle ces textes s'inscriraient dans la foulée de l'esthétique baroque :

Ces lieux déchiquetés, inégaux, toujours un peu semblables et un peu différents, massifs et découpés, qu'étaient les montagnes, devaient plaire à

²³⁸ Yvonne Bellenger, « Les paysages de montagne : l'évolution des descriptions du début à la fin du XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 128.

²³⁹ Voir Jacques Peletier du Mans, *La Savoie*, *op. cit.*.

²⁴⁰ Voir Marc-Claude Buttet, *l'Apologie de la Savoie, contre les iniures & calumnies de Bartholomé Aneau*, Lyon, Angelin Benoist, 1554.

²⁴¹ Yvonne Bellenger, « Les paysages de montagne : l'évolution des descriptions du début à la fin du XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 126.

ce nouvel esprit passionné de déséquilibres, de dissymétries, de ruptures, de tout ce qui peut se résumer en une esthétique de la surprise²⁴².

Dans un même ordre d'idée, Claude Reichler constate qu'avant la période classique, « [l]es Alpes parfois se baroquent, offrant dans leurs contrastes l'occasion d'antithèses et de pointes, où l'effroi se mêle à des antinomies poétiques²⁴³ ». La notion de baroque semble donc capitale pour aborder le *Tableau de la Suisse*.

Cependant, cette esthétique n'a été définie que postérieurement à l'époque concernée, et de nombreux débats entourent la notion. S'agit-il d'une période précise, celle d'une effervescence profuse qui précède le classicisme, ou est-ce une sensibilité particulière partagée par des auteurs à différents moments de l'histoire littéraire ? Y a-t-il un mouvement qui se nomme « le baroque », ou est-ce seulement un adjectif, qui s'applique aux œuvres présentant des traits communs et récurrents ? Ces questions, toujours d'actualité, ne seront pas débattues extensivement dans le cadre de cette thèse, puisqu'elles en débordent les limites. Cependant, on retiendra quelques éléments qui semblent faire consensus : premièrement, la critique s'accorde à reconnaître, au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, une crise de la pensée et de la représentation. Marquées par l'étrangeté, la bigarrure et la profusion, certaines œuvres de l'époque témoignent d'un rapport violent au monde et d'une relation distendue au réel : l'illusion, la magie, le rêve envahissent l'imaginaire et marquent l'échec du projet humaniste voué à une connaissance totale et synthétique du monde. La découverte d'une altérité radicale en Amérique jouerait aussi un rôle dans l'émergence de l'esthétique baroque, puisqu'elle implique un renversement du regard, favorise les jeux de miroir et entame une crise de la conscience européenne. L'art qui en découle, dit baroque, tire ses influences de l'Espagne et de l'Italie, et dépasse largement les limites de la littérature. Cependant, il se traduit visiblement dans le théâtre français et marque

²⁴² *Ibid.*, p. 130.

²⁴³ Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 6.

de nombreuses œuvres littéraires²⁴⁴. Or, l'œuvre de Lescarbot paraît précisément dans la période transitoire qui sépare l'humanisme renaissant du siècle classique ; à ce titre, elle se situe dans les quelques décennies désignées comme baroques par la critique. Le fait que la représentation des montagnes dans le *Tableau de la Suisse* présente certains traits caractéristiques de cette esthétique est significatif, d'autant que ces thèmes, figures et traits stylistiques en vogue au moment de sa parution impliquent une certaine posture vis-à-vis du monde et de la manière de le décrire. Il existerait une certaine affinité entre la représentation des espaces montagnards et la volonté d'échapper au domaine de l'ordre et de la raison ; d'un côté le jardin de Versailles, de l'autre le chaos effroyable des sommets montagnards.

Mais ce qui fait débat parmi les théoriciens, c'est de savoir si le baroque se limite à cette période qui précède le classicisme ou s'il ne s'agit pas plutôt d'un phénomène plus vaste, transhistorique. Pour l'italien Benedetto Croce, le baroque ne s'étend que des dernières décennies du XVI^e siècle jusqu'à la fin du siècle suivant. Mais certains chercheurs, à la suite d'Eugenio d'Ors, ont tenté de mettre en lumière, depuis l'Antiquité, une alternance constante entre un classicisme caractérisé par la recherche de la norme et un baroque qui, en s'opposant aux règles établies, tente d'explorer le champ des possibles auparavant réduit par la norme. Ainsi, le classicisme français du siècle de Louis XIV se serait formé en réaction à l'effervescence débridée qui le précède, jusqu'à ce qu'advienne l'époque romantique et son rejet des formes figées et du règne de la raison. Mon but n'est pas de me prononcer sur cette question ; cependant, il est nécessaire de rappeler cette conception transhistorique du baroque, dans la mesure où – on l'a vu – le *Tableau de la Suisse* a souvent été rapproché de l'esthétique romantique, notamment en raison du traitement qu'il accorde au décor alpin. La représentation des montagnes est un des thèmes privilégiés de cette sensibilité

²⁴⁴ Cette conception du baroque tire ses origines des travaux de l'historien de l'art Allemand Heinrich Wölfflin, dont les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* sont ensuite traduits en français par Michel et Claire Raymond, et progressivement adaptés au domaine des études littéraires. Sur ce sujet, voir Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le Paon*, Paris, Corti, 2002, 316 p.

particulière au monde, que ce soit pendant le cours épisode d'intérêt qui émerge à la fin du XVI^e siècle ou, plus tard, dans les œuvres des poètes romantiques.

Notons enfin que la question du baroque dans le *Tableau de la Suisse* prolonge les travaux effectués sur l'œuvre américaine de Lescarbot :

[...] l'écriture de l'*Histoire de la Nouvelle-France* se situe à une époque liminale que les historiens de la littérature associent parfois à la fin de la Renaissance ou au début du classicisme. Époque de métamorphoses, de l'insaisissable Baroque, il ne faudrait pas oublier d'y noter la progression constante d'un maniérisme précieux, et le curieux mélange que pourra donner la superposition de clichés mythologiques – parfois usés – auprès d'idéologèmes de la pastorale des missions²⁴⁵.

Guy Poirier considère ainsi que « [l]e texte de Lescarbot ne se détache pas [...] de ces grands mouvements même si, en fait, l'auteur réagit consciemment contre eux²⁴⁶ ». La marginalité du voyageur serait donc double, puisqu'il tente à la fois de prendre une certaine distance vis-à-vis des normes littéraires de la Renaissance, mais aussi de se distinguer des mouvements baroques et maniéristes qui lui sont contemporains.

Tentons alors de mettre à l'épreuve cette hypothèse dans le cadre du *Tableau de la Suisse*, en analysant plus particulièrement la description des glaciers, qui s'étend des vers 1239 à 1285. Claude Reichler y voit un passage clef où « le jeu des éléments contraires, la variation dramatique, les thèmes macabres, les allusions mythologiques, le recours à l'alchimie composent une imagerie baroque²⁴⁷ ». Quittant momentanément le style assez neutre avec lequel il décrivait les villes et les Cantons, Lescarbot admet explicitement vouloir rendre compte des « merveilleux effets des profondes glaciers » (*TDLS*, p. 29, v. 1074). Cet aveu, qui précède la description elle-même,

²⁴⁵ Guy Poirier, « Marc Lescarbot au pays des Ithyphalles », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, vol. 17, n° 3, 1993, p. 74.

²⁴⁶ *Idem*.

²⁴⁷ Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 140.

génère un effet d'attente, en plus de mettre l'accent sur le caractère extraordinaire de ce phénomène naturel. Un glissement s'opère dans le régime descriptif, puisque l'image du monde passe désormais à travers le filtre subjectif du voyageur et de son admiration. On retrouve ainsi, dans la description des glaciers, ce glissement vers la mise en scène spectaculaire du monde, un spectacle qui dépasse l'entendement humain et confère aux Alpes un statut merveilleux²⁴⁸.

Le récit de voyage, soumis à l'époque à « [l']exigence de la nouveauté²⁴⁹ », s'avère ainsi propice au déploiement d'une esthétique baroque. Devant le spectacle de phénomènes étonnants, grandioses, effrayants, le voyageur mobilise des ressources poétiques typiques de cet univers artistique. Rappelons en effet que le terme viendrait de « barroco », qui désigne en portugais une perle irrégulière²⁵⁰. Par conséquent, s'il est vrai que la littérature viatique accorde une place saillante aux « singularités », l'élément fondamental du baroque est la *meraviglia*, dont l'exhibition ostentatoire témoigne d'une fascination pour ce que la nature a de plus singulier et d'étrange. À travers « une esthétique de la surprise²⁵¹ », il s'agit de représenter le monde dans sa démesure, afin de provoquer l'admiration du lecteur et de susciter en lui autant l'effroi que l'émerveillement²⁵².

²⁴⁸ Pour Adrian Marino notamment, le baroque se définit par « son orientation essentielle vers le magnifique, le sublime, le pathétique, l'exhibition, *il meraviglio, la stravaganza, la terribilità* [...]». Voir Adrian Marino, « Essai d'une définition de la notion de "baroque littéraire" », *Baroque*, vol. 6, 1973, p. 15, en ligne, <http://journals.openedition.org/baroque/414>, consulté le 01 mai 2020.

²⁴⁹ Marie-Christine Pioffet dans *Écrire des récits de voyage...*, *op. cit.*, p. 3. Voir aussi Sophie Linon-Chipon, *Gallia Orientalis*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2006, p. 304-305.

²⁵⁰ Pour une rétrospective sur l'évolution du terme « baroque », ses origines probables et son introduction en France, voir Diana Vlasie, « Invention du surréalisme et découverte critique du baroque » [thèse], présentée à l'Université du Québec à Montréal, 2003, chapitre 1 : « La naissance de la notion de baroque », p. 20-78.

²⁵¹ Jean Rousset, « Peut-on définir le baroque ? », *Baroque*, vol. 1, 1965, p. 2, §10, en ligne, <http://journals.openedition.org/baroque/88>, consulté le 30 avril 2020.

²⁵² Selon Paolo Carile, cet émerveillement est fondamental dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* de Marc Lescarbot, chaque description « vibrant encore de cette émotion de la découverte, de l'émerveillement premier, face à une nature presque vierge ». Paolo Carile, *Le regard entravé*, *op. cit.*, p. 196. À noter qu'il est impossible de statuer avec certitude sur l'authenticité des émotions

La montagne, en tant que « merveille », permet donc de conjuguer la poétique de la singularité propre au récit de voyage avec la sensibilité baroque. Dès lors, un croisement générique s'opère entre la volonté de rendre compte de l'espace topographique et sa sublimation esthétique., comme en témoigne cet extrait du *De Alpibus Commentarius* (1574) de l'érudit suisse Josias Simler :

Qui peut songer, sans être émerveillé, aux fondements qui soutiennent ce fardeau, aux fins que s'est proposées la Nature en élevant si haut les faîtes de ces monts ? Si l'on examine les détails, ici les escarpements taillés à pic, là les rochers gigantesques, les blocs en surplomb et, depuis des siècles, menaçant ruine tous les jours, les abîmes profonds et impénétrables, les cavernes vastes et sauvages, les amas de glaces durcies au cours de bien des siècles, inspirent la stupeur à ceux qui les visitent²⁵³ !

On observe ici une tension évidente entre l'examen et le songe, la considération de la montagne dans ses détails cédant progressivement à la contemplation stupéfaite. La ressemblance avec la description des glaciers dans le *Tableau de la Suisse* est frappante. Là aussi, le voyageur condense les principaux traits de l'univers baroque : inégalité des formes, mouvement, apparences changeantes, grandeur, déséquilibre, dissymétrie, rupture et effets de surprise.

Il me plaît seulement retourner aux glaciers,
 Et dire les effets de leurs basses fondrières,
 Car il y a dequoy grandement s'étonner
 A quiconque en voudra les causes ruminer,
 Et, curieux, songer comment il se peut faire
 Que de ce faux cristal l'eau soit si pure & claire
 Qu'il n'y ait au-dedans terre, pierre, ne bois,
 Nuage, n'autre ordure, ainsi que maintefois
 Dans noz glaces se void : comment (ô chose étrange)
 Peut une eau se glaçant imiter la vendange
 Qui chasse du tonneau toute ordure au dehors

éprouvées par le voyageur, puisque son récit pourrait aussi bien n'être qu'une construction littéraire. Cependant, la mise en scène de cet émerveillement est manifeste, et la lecture qu'en fait Paolo Carile en témoigne.

²⁵³ Josias Simler, « Préface », *De Alpibus Commentarius*, 1574, dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, op. cit., p. 26.

Par le bouillonnement de son chaleureux corps :
 Comment sept ans durant s'augmente cette glace,
 Et sept ans diminuë en la terre plus basse :
 Et comment és hautz lieux elle se va poussant
 Par-dessus tous les monts en poinctes se haussant.

Mais ce ne sont icy les plus rares merveilles
 Dignes qu'on les raconte aux plus doctes aureilles,
 Car és grandes chaleurs de la chaude saison
 Ces glaces quelquefois rompans leur liaison
 Font un tel muglement qu'il semble que la terre,
 Et chacun element qui de ses bras l'enserre
 S'en voient retournans à la confusion
 De l'ancien chaos, & de la fraction
 Se fait une ouverture horriblement profonde
 Capable de tenir tous les hommes du monde
 (Au moins en apparence), & lors fait dangereux
 Se trouver és endroits de ces gouffres si creux,
 Comme aussi quand en est estroite l'ouverture,
 Et la nege au dessus luy sert de couverture. (*TDLS*, p. 34, v. 1239-1268)

Remarquons d'abord les premiers vers, qui retardent la description des glaciers par une mise en scène des limites de la pensée humaine : les verbes de méditation intellectuelle sont à la fois associés à l'étonnement et au songe, et l'appel à la réflexion du lecteur accentue d'autant plus le caractère mystérieux d'une question encore sans réponse. Plus encore, le poète interrompt le fil de son discours par une exclamation emphatique qui témoigne de son propre émerveillement et ajoute une dimension subjective à la description. Il rend ainsi compte de la particularité de ce phénomène naturel, comme il l'avait d'ailleurs annoncé quelques pages plus tôt en prévoyant de parler des « merveilleux effets des profondes glacières » (*TDLS*, p. 29, v. 1074).

Mais au-delà de cette « rhétorique de la singularité²⁵⁴ », comme la nomme Sophie Linon-Chipon, Lescarbot emprunte au baroque son dynamisme caractéristique, en tâchant de reproduire dans la description une sensation de mouvement, celui d'un balancement régulier, comparable à celui de la marée. Bien qu'il soit imperceptible à

²⁵⁴ Sophie Linon-Chipon, *Gallia Orientalis*, *op. cit.*, p. 304-305, cité par Marie-Christine Pioffet dans *Écrire des récits de voyage...*, *op. cit.*, p. 3.

celui qui l'observe, puisqu'il s'étale sur deux fois sept ans, ce va-et-vient associe au glacier une idée d'inconstance et d'instabilité. À cela s'ajoute un mouvement vertical, qui oppose d'un côté la croissance de la glace, capable d'engloutir les sommets, et sa chute fracassante vers le bas des vallées. Là encore, la description mobilise un imaginaire marin qui superpose la représentation du glacier et celle de l'océan, un océan agité, dont les vagues se creusent et se dressent dans une inversion constante du haut et du bas. Comme le rappelle Requemora-Gros, « [l']univers propre à la mer, en effet, est lié à l'esthétique baroque et à cette recherche de mouvements et d'apparences changeantes, de métamorphoses et d'instabilité [...] »²⁵⁵.

On voit comment le mouvement, qui modifie les formes, est soutenu par une esthétique des contrastes : le passage est construit sur une structure parallèle (avec un alinéa pour signaler la transition et le redoublement), qui permet au poète de réitérer l'appel à la méditation du lecteur, avant de surenchérir par l'exposition des « plus rares merveilles » que sont la chute des séracs et la béance des crevasses. Entre ces deux parties se joue la juxtaposition frappante d'une haute altitude et d'une grande profondeur, les syntagmes « hautz lieux », « se poussant », « monts », « poinctes » et « se haussant » préparant une chute brutale thématifiée par les mots « ouverture horriblement profonde », « creux » et « gouffres ». Cette tendance relève du principe antique de la *concordia discors*, « qui fait de l'opposition entre les éléments de la nature le moyen paradoxal d'établir l'harmonie du monde »²⁵⁶. Très en vogue dans l'esthétique de la Renaissance, cette doctrine se retrouve chez Jacques Peletier du Mans, qui l'exploite dans sa représentation des montagnes savoyardes :

Mais qui croiroit devoir estre egalees
Par trait de tems les Roches & vallees ?
Les comparant ensemble, lon diroit

²⁵⁵ Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 247.

²⁵⁶ Nicolas Kiès, « Le genre discordant des "contes et discours bigarrez", dans Frank Lestringant (dir.), *Contes et discours bigarrés*, Cahiers V.L. Saulnier, vol. 28, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 207-209.

Qu'aparavant le monde finiroit.
 On voit les Rocz neantmoins qui se rompent,
 Et par le tems se sechent & corrompent :
 Ce qu'en un lieu la Nature defait,
 De mesme suite ailleurs elle refait²⁵⁷.

Ici aussi, le temps humain s'efface derrière le temps universel, suscitant un émerveillement, non devant ce que l'on voit, mais au-delà des limites de la perception humaine. Plus encore, cette vision vient donner du sens au spectacle de la nature et de ses phénomènes, en interprétant ceux-ci comme les signes d'une irrésistible attraction entre les contraires. Le principe de la *concordia discors* se présente à la fois comme une loi naturelle et comme un procédé stylistique, impliquant d'opérer des rapprochements au-delà des apparences. Dans le *Tableau de la Suisse* notamment, la transformation de l'eau en glace jouxte son évaporation par la chaleur,

[la congélation] imitant la vendange
 Qui chasse du tonneau toute ordure au dehors
 Par le bouillonnement de son chaleureux corps [...] (TDLS, p. 34, v. 1248-1250).

Plus encore, la chute dans le fond d'une crevasse s'accompagne immédiatement d'une élévation céleste. Pour l'homme qui serait tombé, Lescarbot écrit :

La mortelle vapeur du profond de l'abyme
 Le devore soudain & r'envoye à la cime,
 Chose qu'on ne croira, laquelle toutefois
 De croire suis forcé par la commune voix [...] (TDLS, p. 35, v. 1274-1277).

Tous ces éléments concourent à produire une image de la montagne qui étonne, qui effraie, mais qui suscite en même temps une certaine admiration. Dès lors, le récit de voyage de Lescarbot cède manifestement à une poétique de la *meraviglia* et déploie une tonalité baroque. Cela ne s'observe pas que dans le *Tableau de la Suisse*, mais aussi dans les descriptions d'autres voyageurs, tels que Jacques Peletier du Mans ou Daniel L'Ermite. On reconnaît dans leurs textes une même tendance à mettre l'accent sur les

²⁵⁷ Jacques Peletier du Mans, *La Savoye*, *op. cit.*, p. 18. Voir aussi à la page 56 : « O grand'concorde en contrariété, / Et si unie en sa variété ! »

contrastes qu'ils observent dans la topographie montagnarde : entre précipices et sommets escarpés, les Alpes incitent à rapprocher les contraires dans un équilibre précaire, constamment menacé de rupture, et donc constamment menaçant.

Il en découle un sentiment latent de danger. Par la puissance de leurs phénomènes, les Alpes mettent les Hommes devant l'image de leur propre mort et acquièrent une dimension macabre. Comme l'écrit Claude Reichler, « [c]ette violence primitive et ses effets sur l'imaginaire sont souvent évoqués par les voyageurs des Alpes : ils ont le sentiment de contempler l'origine du monde²⁵⁸ ». Parallèlement, le chaos originel laisse entrevoir la fin du monde, l'anéantissement de l'individu, et de toute la Création avec lui.

Cette dimension millénariste se retrouve régulièrement dans les récits de voyage des XVI^e et XVII^e siècles, dans la mesure où la « découverte » d'un nouveau continent semble confirmer les anciennes prophéties. Lescarbot lui-même en témoigne dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* :

[Les anciens chrétiens] ont estimé que comme Dieu a fait ce grand tout en six journées, aussi qu'au bout de dix mille ans viendrait le temps de repos, auquel sera le diable enchaîné et ne séduira plus les hommes. Ce qui se rapporte à l'opinion de la maison d'Elie, laquelle a tenu que le monde serait
 Deux mille ans Rien
 Deux mille ans Loy
 Deux mille ans Messie²⁵⁹ [...] (*HNF*, p. xiii).

Semblablement, la description des glaciers dans le *Tableau de la Suisse* se teinte d'une vision apocalyptique, où la chute des séracs renvoie les éléments « à la confusion / De l'ancien chaos » (*TDLS*, p. 34, v. 1261-1262), et où une simple crevasse devient « capable de tenir tous les hommes du monde » (*TDLS*, p. 34, v. 1264). Mais

²⁵⁸ Claude Reichler, « Science et sublime dans la découverte des Alpes », *op. cit.*, p. 18.

²⁵⁹ Sur le rapport de Lescarbot aux prophètes et aux historiens millénaristes du XVI^e siècle, voir Normand Doiron, *L'art de voyager...*, *op. cit.*, p. 39-40.

surtout, l'âge même de la glace fait écho aux prophéties eschatologiques en annonçant discrètement la fin des temps :

Car s'il advient qu'un homme, ou quelqu'autre animal
 Sans prendre garde à soy cheminant tombe à val,
 Et soit receu dedans cette roche glacée
 Que deux fois deux mille ans ont toujours amassée,
 C'en est fait pour iamais, nul ne se peut vanter
 De luy sauver la vie, ou secours apporter. (*TDLS*, p. 34-35, v. 1269-1274)

Deux fois deux mille ans, cela signifie que le terme du monde approche. On le voit, la description des montagnes entre en résonnance avec les obsessions d'une époque troublée et devient le lieu où s'exprime une esthétique macabre, anticipant l'apocalypse.

Notons par ailleurs que la description des glaciers dans le *Tableau de la Suisse*, loin d'être aussi originale que certains critiques l'ont affirmé, est inspirée d'un texte antérieur, comme l'a judicieusement remarqué Julien Bregeault. En effet, Lescarbot traduit et amplifie la description des glaciers du Père Jacques Fodéré (1585) :

Choses très remarquables, se trouvent en ces climats (et qui est prodigieux) des glaces depuis 2 et 3 mille ans, lesquelles ne fondent point et ne se résolvent jamais : voire au contraire elles croissent tous les ans, de sorte qu'en des endroits elles ont couvert la sommité des montagnes et sont d'une profondeur inestimable. Et cette glace est de telle nature qu'elle se purge de soy mesme si parfaitement qu'il n'y demeure ny pierre, ny bois, ny autre matière, ains est plus nette, plus claire et aussi solide que le cristal²⁶⁰.

Plus synthétique, cette description contient en germe l'essentiel des motifs exploités par Lescarbot, ce qui contribue à inscrire le *Tableau de la Suisse* dans l'esthétique de son temps. L'évocation des crevasses et de ses dangers, quant à elle,

²⁶⁰ Jacques Fodéré, *Narration historique et topographique des convents de l'ordre S.-François et monestères S.-Claire, érigés en la province anciennement appelée de Bourgogne, à présent de S.-Bonaventure*, Lyon, Pierre Rigaud, 1619 [1585], cité d'après William Auguste Brevoort Coolidge, *Josias Simler et les origines de l'alpinisme jusqu'en 1600*, Grenoble, Glénat, 1989, p. 111.

provient vraisemblablement d'une autre source, le voyageur imitant une description de Saint François de Sales (1606) :

J'ai vu ces jours passés des monts épouvantables tout couverts d'une glace épaisse de dix ou douze piques et les habitants des vallées voisines me dirent qu'un berger allant pour secourir une sienne vache tomba dans une fente de douze piques de haut, en laquelle il mourut glacé²⁶¹ !

L'évocation des glaciers, des avalanches et des crevasses constitue un véritable *topos* de la description alpine²⁶². Lescarbot ajoute donc à la description référentielle une part d'intertextualité, son poème résultant à la fois de ses propres observations et d'un travail de réécriture. Miroir du monde et miroir de textes, le *Tableau de la Suisse* exemplifie ici toute la complexité du genre viatique, où l'autopsie se mélange à une vocation poétique. Bien au-delà du compte rendu objectif, ce passage trahit la volonté de Lescarbot d'exploiter un motif baroque et de le transposer sous forme versifiée, tout en lui adjoignant une symbolique millénariste évoquant la fin du monde.

Le dernier élément à prendre en compte quand on parle d'esthétique baroque est la dimension visuelle de la représentation, qui joue sur les apparences et confère à l'image un caractère spectaculaire, dramatique²⁶³. Il s'agit en fait de frapper l'imagination du lecteur en lui mettant sous les yeux l'objet de la représentation. En littérature, la figure baroque par excellence est donc l'hypotypose. Pour rendre compte de la démesure de la montagne et de ses phénomènes, les voyageurs exploitent régulièrement les ressources de cette figure, transformant leurs descriptions en véritable spectacle. Ils donnent ainsi au lecteur l'illusion de contempler immédiatement les manifestations de la nature, qu'il s'agisse d'une tempête, d'une avalanche ou de la crue d'une rivière. « L'hypotypose est de l'ordre de la stupéfaction tant dans le discours

²⁶¹ Saint François de Sales, [?], 1606, extrait tiré de Gavin de Beer, *Travellers in Switzerland*, Londres et New York, Oxford University Press, 1949, p. 16.

²⁶² À ce sujet, voir William Auguste Brevoort Coolidge, *Josias Simler et les origines de l'alpinisme jusqu'en 1600*, *op. cit.*, p. 104-112.

²⁶³ Gisèle Mathieu-Castellani, « Vision baroque, vision maniériste », *Études Épistémè*, 2006, en ligne, <http://journals.openedition.org/episteme/2515>, consulté le 16 août 2021.

que dans l'action : elle étonne – au sens classique du terme – et laisse pétrifié²⁶⁴ ». C'est à ce titre qu'elle se présente comme une figure emblématique de l'univers baroque. Il ne s'agit pas seulement de décrire les déchainements de la nature, mais d'en reproduire le mouvement, le fracas, dans le prolongement d'une esthétique de l'inconstance et de l'instabilité.

Dans les récits de voyage en mer, l'hypotypose anime généralement la description d'une tempête sur l'océan, véritable *topos* du genre, dont la tradition remonte aux plus anciens poèmes épiques²⁶⁵. Dans les Alpes en revanche, les plus vives représentations sont surtout celles des torrents, des rivières et de leurs crues destructrices, comme dans cet extrait de la *Savoie* de Peletier du Mans :

Ainsi s'en vint l'épouventable Rône
 A la Cité où conflue la Sône.
 Qui le repos des habitans surprint,
 Et si acoup tant de païs comprint,
 Que la fureur à la Cluse arrestee,
 Sembloit qu'expres eût été apprestee,
 Pour apporter le spectacle à Lyon
 Du grand debort que vit Deucalion²⁶⁶.
 Chacun fuyant des rues les rivières,
 Gagnoit le haut de la Côte où Fourviers :
 Pitié par tout : & vouloir secourir,
 N'estoit sinon se hâter de mourir.
 La fureur croit, les maisons se font pleines :
 Tout n'est qu'un Rône au large par les pleines [...] ²⁶⁷.

²⁶⁴ Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'information Grammaticale*, n° 92, 2002, p. 5.

²⁶⁵ On pense surtout à Homère et Virgile. Dans la rhétorique antique, le *topos* de la tempête sur l'océan figurait d'ailleurs parmi les exercices habituels pour acquérir une maîtrise stylistique. Sur le sujet, voir Éva Riveline, *Tempêtes en mer : permanence et évolution d'un topos littéraire (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 535 p.

²⁶⁶ Dans la mythologie grecque, Deucalion et sa femme sont les seuls survivants d'un déluge provoqué par Zeus.

²⁶⁷ Jacques Peletier du Mans, *La Savoie*, *op. cit.*, p. 59. Pour une analyse plus complète des procédés stylistiques visant à donner l'illusion d'une vision directe dans *La Savoie*, voir, Louis Terreaux, « Jacques Peletier et la montagne dans *La Savoie* », *op. cit.*, p. 118-119 ; « Jacques Peletier et la

Signalé par le passage brusque de la narration au présent, le recours à l'hypotypose saisit l'imagination du lecteur pour lui mettre sous les yeux la vision de l'inondation meurtrière. La crue accentue la poétique de l'instabilité, puisqu'elle donne à voir la transformation du monde sous l'action de l'eau, son engloutissement, image qui évoque inévitablement le Déluge (ce que confirme la référence au mythe de Deucalion). Dans le *Tableau de la Suisse*, Lescarbot exploite à son tour ce motif dans sa description du Rhône, tout en développant le gonflement progressif du fleuve :

Au bout de cinq cens pas on commence à descendre,
Et du Rhone petit le gazouillis entendre,
Rhone que tu verrois és chaleurs de l'Esté
Quand Phœbus dans les vaux a la nege écarté
Sortir non de la terre, ou d'une froide roche,
Ny de quelque autre corps qui de ces deux approche,
Ainsi de dessous un mont en glaces amassé
Que l'humide & le froid a si haut entassé
Depuis que le Deluge au monde a donné tréve,
Que iusques à deux fois mille pas il s'eleve.
De là par mille sauts conduit iusques en bas,
Après avoir admis d'eau vive un autre bras,
Se pourmene en un val par demie iournée
Sans monstret, comme après, sa course forcenée
Forcenée vrayment, car venant au dessous
Il tombe au païs bas d'un furieux courroux,
Et passant bien souvent parmi les ardoisieres
Il acquiert la couleur de ces aspres perrieres [...] (TDLS, p. 26-27, v. 959-976).

Outre la mention explicite du Déluge (qui renvoie cette fois-ci à la Bible), la description reproduit le mouvement d'accumulation des eaux, transformant un « petit [...] gazouillis » en « furieux courroux ». Plus encore, à l'amplification s'ajoute une métamorphose, puisque le Rhône change de couleur en érodant la pierre d'ardoise de son lit. Or, Jean Rousset a bien démontré combien l'esthétique baroque valorise la

Savoie », dans Yves Giraud, *Le Paysage à la Renaissance*, op. cit., p. 217 ; et *Revue Savoisienne*, Annecy, 1986, p. 107-108.

transformation et l'inconstance des formes²⁶⁸. Comme la mer, le fleuve est en perpétuelle mutation du fait de sa nature aqueuse²⁶⁹. En outre, la description fait appel aux différents sens, comme le montre la co-présence des verbes de vision et d'ouïe : il ne s'agit pas seulement d'avoir le Rhône sous les yeux, mais aussi de l'entendre. Pour finir, notons l'appel explicite à l'activité imaginative du lecteur à travers le verbe « voir » au conditionnel ; ce procédé renvoie précisément à la définition antique de l'hypotypose. Dans son *Institution oratoire*, Quintilien remarque en effet que cette figure est souvent précédée de formules comme : « Imaginez que vous voyez », ou encore : « Ce que vous n'avez pas vu avec les yeux, vous pouvez vous le représenter en imagination.²⁷⁰ »

Tous ces effets stylistiques donnent au décor alpin une dimension dramatique, dans la mesure où les poètes mettent en scène le spectacle de la Création et de la Destruction du monde. Chez Peletier, notamment, la puissance des montagnes est un signe qui doit être interprété, à l'exemple des augures antiques. Les crues, les avalanches, les éboulements et même les tempêtes foudroyantes sont lues comme les avertissements divins d'une punition prochaine. De ce fait, le poète associe explicitement les montagnes à un théâtre dont l'Homme serait le spectateur :

En nul Empire, ou Regne, on ne vit onques,
Ni en pleins lieux d'Hemispheres quelconques,
Tant d'accidens & signes monstrueux,
Qu'ilz s'en sont vuz es destroy Montueus :
Comme si telz en ces hauz lieux se fissent,
Afin que mieus & de plus loin se vissent :
Et que des Mons les eschafaus hauteins
Fussent Theatre aux spectateurs lointeins²⁷¹.

²⁶⁸ Voir Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, op. cit..

²⁶⁹ Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, op. cit., p. 247.

²⁷⁰ Voir Quintilien, *Institution oratoire*, IX, 2, en ligne, <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/quintilien/instorat9.htm>, consulté le 08 août 2021.

²⁷¹ Jacques Peletier du Mans, *La Savoie*, op. cit., p. 57.

Sur le plan herméneutique, l'interprétation des phénomènes alpins passe par l'exhibition de l'artifice théâtral. Dévoilant le caractère factice du décor en comparant les sommets à des « eschafaus hauteins », Peletier incite à dédoubler le regard pour pénétrer derrière les apparences et chercher dans la structure profonde du monde la clef de sa lecture. L'élévation même du massif est réduite à une seule qualité : la visibilité. Tout ce qui a trait aux montagnes devient spectaculaire, de leur forme jusqu'à la puissance de leurs manifestations, et chacune des catastrophes qui s'y produisent participe d'une représentation où se joue, pour l'Homme, le drame de la Création²⁷².

Ce n'est évidemment pas sans lien avec le *topos* du *theatrum mundi*²⁷³, qui se déploie dans un vaste corpus littéraire aux XVI^e et XVII^e siècles. Selon Sylvie Requemora-Gros :

La théâtralisation des récits de voyage est un cas plus rare que leur transformation romanesque, et on peut difficilement parler de la dramatisation comme un passage obligé, une règle viatique, au même titre que l'insertion d'anecdotes romanesques ou l'usage du « mentir vrai ». Néanmoins, certains signes sont plus ou moins fréquents²⁷⁴.

Parmi ces signes, le plus évident est l'usage d'un vocabulaire propre au théâtre, l'anecdote prenant des allures de « scène », l'espace se transformant en décor, *etc.* S'ajoutent des éléments relatifs au style, de sorte que « [l]e récit de voyage devient [...]

²⁷² On en trouve un autre exemple dans une épître de Marguerite de Navarre datée du 31 mai 1549, où la contemplation des montagnes révèle l'action sous-jacente d'un Dieu dramaturge et machiniste :

Ses monts treshaultz haulsent nostre desir
De vous y veoir pour avoir le plaisir
De contempler ceste grande machine,
Où l'on cognoist la puissance fivine,
Voyre et l'ouvrier par l'ouvrage admirable.

Marguerite de Navarre, « épître », BnF, *ms. fr.* 883, f^o 30-31v^o, reproduit d'après Richard Cooper, « Le pèlerin et la montagne : Rabelais, Montaigne et trois jeunes lyonnais », *op. cit.*, p. 266.

²⁷³ Voir Lynda Gregorian Christian, *Theatrum mundi : the history of an idea*, New York/London/Garland, 1987 ; Anne Larue, « Le théâtre du monde et l'incertitude baroque », *Bulletin de la SFLGC*, 11, 1991, p. 51-64, « Le "Théâtre du monde", variations sur un thème », *L'Information littéraire*, 1992, n^o2, p. 11-18.

²⁷⁴ Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 248.

pièce de théâtre, non dans la forme, mais dans le réemploi d'une tonalité majestueuse ou comique et d'une rhétorique dramatisée²⁷⁵ ». Enfin, avec la présence de forces incarnant le *fatum*, on retrouve des ressorts propres à l'action dramatique, le récit de voyage laissant entrevoir des issues fatidiques dont l'accomplissement dépasse la volonté des protagonistes²⁷⁶. À la lumière de ces quelques éléments, la dimension dramatique des anecdotes contenues dans le *Tableau de la Suisse* devient manifeste : lorsque Lescarbot narre une excursion entreprise pour franchir le col de la Furka, il mobilise un certain nombre de procédés qui dramatisent le récit et le rapprochent du théâtre baroque :

Mais cil qui, courageux, a l'ame assez hardie
 Pour passer en Vallais, & la Fourche franchir
 Souz laquelle cent fois je me suis veu flechir
 Il faut qu'il se resoude à de facheuses peines
 Tant qu'il ayt r'encontré les premieres fontaines
 D'où le Rhone a son nom. Or cette region
 Doit estre à tous humains en admiration
 Par son austerité du tout incomparable.
 Car dés le pied du mont une nege effroyable
 Occupe tout cela que l'œil peut contempler.
 Et si par accident on se laisse couler
 Dans quelque precipice, il faut là de la vie
 Rendre à Dieu le depest. Mais j'ay l'ame ravie
 Quand par-fois à part-moy me vay representant
 Qu'estant à mi-chemin soufflant & haletant,
 Un rayon de Soleil dans les nuës sombreuses
 Me fit voir de ce mont les croupes orgueilleuses.
 Ja j'estois bien avant dans le cercle de l'air,
 Et voyois dessous moy la nege en bas voler,

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 249.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 250. Les analyses de Sylvie Requemora-Gros se concentrent essentiellement sur le récit de voyage maritime, mettant en relief la dramatisation du passage de l'océan ; elle conclut ainsi que « [l]es lecteurs des relations de voyage sont donc en présence d'un véritable théâtre maritime où le *Fatum* est à la fois incarné par les éléments naturels, le temps qui passe, et le destin ». *Idem*. Dans les voyages en Orient, la théâtralisation du récit passe davantage par le jeu des costumes et l'art du déguisement, favorisés par la culture orientale. À travers le motif du sérail et du Divan, l'espace architectural est d'ailleurs aménagé pour permettre le spectacle (voir sans être vu). Le *Tableau de la Suisse*, quant à lui, semble ainsi se rapprocher davantage du théâtre maritime que du théâtre oriental.

Quand de quelques passans apperceumes la trace,
 En quoy je recognus une celeste grace.
 A l'ayde de leurs pas nous parvimmes en fin
 Au bout de la carrière & plus facheux chemin [...] (*TDLS*, p. 25, v. 900-922).

Lescarbot puise ici dans la longue tradition de représentations péjoratives de la montagne que j'ai déjà évoquée. Par hyperbole, il laisse voir une « austérité du tout incomparable », où la neige forme un désert propice à la perte de repères et à la chute fatale. Je reviendrai dans la troisième partie de cette thèse sur les procédés qui contribuent à l'héroïsation du protagoniste, car il est ici manifeste que la mise en scène tente d'accentuer le danger de l'aventure pour faire ressortir les qualités du voyageur. Ce qui m'intéresse pour l'instant, c'est la dimension dramatique de l'écriture, qui s'inscrit d'abord dans l'oralité du poème. Ouvrant la description de l'anecdote, une double allitération en [r] et [ʃ], par la juxtaposition des mots « Fourche » et « franchir », rappelle le caractère poétique de la description et plaide pour une lecture orale²⁷⁷. Mais outre ce détail, on remarque le caractère providentiel de la péripétie, qui place le héros dans une situation désespérée que seule une intervention divine saurait résoudre. Le rayon de soleil déchirant les nuages et les traces dans la neige sont des images fortement symboliques : elles trahissent « une celeste grace » dont la présence conclusive rappelle l'artifice éminemment baroque du *Deus ex machina*, le Dieu descendant sur scène et mettant fin au péril. Certes, d'autres critiques ont déjà soulevé le « providentialisme à toute épreuve²⁷⁸ » de Lescarbot, mais l'originalité de ce passage consiste justement dans le fait que ce providentialisme se théâtralise. En effet, c'est à travers la description du décor, plus que des péripéties, que se prépare l'intervention divine salvatrice. Le poète, pourtant protagoniste de l'action, se place lui-même en position de spectateur, en posant sur l'épisode un regard rétrospectif : « Mais i'ay l'ame ravie / Quand par-fois

²⁷⁷ On pourrait aussi soutenir que l'utilisation de ces consonnes sourdes fricatives et vibrantes dures imite phonétiquement la friction du vent et des roches sur le col alpin.

²⁷⁸ Marc Lescarbot, Marie-Christine Pioffet, Isabelle Lachance, *Poésies et opuscules sur la Nouvelle-France*, op. cit., p. 26.

à part moy me vay representant [...] » (*TDLS*, p. 25, v. 912-913). L'action devient une scène qui se rejoue dans sa mémoire de façon obsédante, renouvelant la hantise du moment passé. Dès lors, toute la description passe à travers un foyer perceptif, celui de son œil, qui renvoie à celui du lecteur par l'usage du pronom « on » :

Car dès le pied du mont une nege effroyable
 Occupe tout cela que l'œil peut contempler
 Et si par accident on se laisse couler
 Dans quelque précipice, il faut là de la vie
 Rendre à Dieu le depost. [...] (*TDLS*, p. 25, v. 908-912).

Lescarbot thématise la réaction du spectateur et tente de susciter, dans le texte, ce ravissement de l'âme que provoque la vue du danger. Mais si la description possède une telle capacité à saisir le lecteur, c'est parce qu'elle mobilise le procédé antique de l'*enargeia*, qui « consiste à narrer un fait de telle manière que l'action semble se dérouler et l'événement se passer sous nos yeux²⁷⁹ ». Or, s'il est vrai que cette notion est généralement le propre de l'hypotypose, c'est plutôt à travers les ressources théâtrales que Lescarbot cherche à produire cet effet²⁸⁰. Autrement dit, pour donner à la description une dimension visuelle capable de susciter l'admiration et l'effroi du lecteur (on remarque d'ailleurs la proximité entre les mots « admiration » et « effroyable »), le voyageur exploite le topos du *theatrum mundi* et transforme l'anecdote en spectacle.

Ultime preuve de cette tonalité dramatique, le *Tableau de la Suisse* se termine littéralement par un tomber de rideau :

Peintre, il nous faut icy la journée achever
 Si meshuy nous voulons à Soleurre arriver,

²⁷⁹ Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *op. cit.*, p. 4-5.

²⁸⁰ L'hypotypose en effet n'est qu'un des multiples procédés capables de produire du visuel, comme le rappelle d'ailleurs Olivia Rosenthal : « Du point de vue du producteur du discours, l'hypotypose, définie par sa capacité à "faire image", à mettre sous les yeux, est la première concernée par l'élaboration de l'illusion visuelle. Mais, de façon plus générale, toutes les figures de style servent ce but de représentation, en particulier la figure-matrice, la métaphore [...]. » Dans Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 91.

Car ie voy Phœbus aller au nouveau monde
 Faire voir les beaux plis de sa perruque blonde,
 Et devant que soyons de ce mont descendus
 La nuit aura là-bas ses rideaux estendus. (*TDLS*, p. 47, v. 1747-1752)

Nombreux sont les critiques qui y ont reconnu une allusion aux vers de Virgile dans la première églogue des *Bucoliques* : « Et voici qu’au loin la fumée monte au toit des fermes, et que du haut des monts l’ombre tombe et s’allonge²⁸¹ ». Or, si la qualité de cette réécriture n’a pas toujours convaincu les amateurs de poésie latine, il semble qu’il y ait chez Lescarbot autre chose qu’une « réminiscence lointaine (et combien pâle !) des beaux vers de Virgile²⁸² ». Le terme de « rideaux » ajoute en effet une dimension théâtrale qui concorde avec le projet poétique du *Tableau de la Suisse*. La nuit vient couvrir le paysage comme l’étoffe recouvre le décor d’une pièce²⁸³.

Ce rapprochement entre le tableau pictural et la pièce de théâtre est d’ailleurs autorisé par la polysémie du mot « tableau ». Dans le *Dictionnaire des termes littéraires*, la première acception demeure celle du « tableau (vivant) », qui désigne la « [f]iguration statique, par des personnes réelles, d’un événement historique ou biblique, de situations allégoriques, de maximes, ou encore de peintures ou de sculptures connues²⁸⁴ ». Sans aller jusqu’à dire que le poème de Lescarbot se présente comme un tableau vivant, il n’en reste pas moins que le terme générique est étroitement associé à l’univers théâtral, en raison de sa dimension visuelle. Il s’agit d’un rapport réciproque : d’un côté, le tableau de peinture prend les traits d’un spectacle

²⁸¹ Traduction de Maurice Rat. Texte original : « Et jam summa procud villarum culmina fumant, / Majoresque cadunt altis de mantibus umbræ ! ». Virgile, *Les bucoliques*, Paris, GF Flammarion, 1967, p. 36.

²⁸² Julien Bregeault, « Un poème sur la Suisse au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 322.

²⁸³ À noter aussi que le rideau pouvait aussi servir à couvrir des tableaux de peinture pour mieux les conserver. Voir « Rideau » dans le *Dictionnaire de l’Académie française*, vol. 2, Paris, Firmin Didot Frères, 1835, p. 663.

²⁸⁴ Hendrik Van Gorp (dir.), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 467.

dramatique ; de l'autre, le théâtre s'ouvre à toute forme de représentation imagée. Frank Lestringant rappelle ainsi que

[l]e théâtre, au sens général de dispositif scopique, désigne à la fin du XVI^e siècle toute espèce d'ouvrage manuscrit ou imprimé où l'image tient le premier rang, ou bien dans lequel l'élément spectaculaire est privilégié²⁸⁵.

Il semble ainsi que le poème de Lescarbot exploite, de diverses manières, cette proximité entre les arts qui dépasse le seul rapprochement entre littérature et peinture. Et si l'indice du rideau final peut sembler discret, il devient plus saillant lorsqu'on compare cet excipit avec celui de *La Saulsaye* de Maurice Scève :

Car la nuit vient, qui desjà nous encombre.
Voy tout autour le Daulphiné à l'ombre
Pour le Soleil qui, delà la rivière,
S'en va coucher outre le mont Forviere²⁸⁶.

Dans cette pastorale lyonnaise, un peu antérieure au poème de Lescarbot, on retrouve l'intertexte virgilien du soleil qui disparaît derrière les montagnes, mais sans la métaphore du rideau qui, dans les derniers vers du *Tableau de la Suisse*, ajoute une dimension théâtrale.

Par conséquent, s'il est vrai que le poème de Lescarbot présente à son tour les traits caractéristiques de l'esthétique baroque, et qu'il mobilise de nombreux *topoi* de la représentation alpine, il se distingue par le fait qu'il exploite davantage la dimension théâtrale de l'image, dans la mesure où celle-ci s'intègre au projet pictural de l'œuvre. En d'autres termes, si le poème donne à voir un monde en mouvement, stupéfiant, plein de contrastes et lié par une harmonie secrète des contraires, c'est avant dans le but de

²⁸⁵ Frank Lestringant, « Des récits, des cartes, quelle relation ? », dans Marie-Christine Pioffet (dir.), *Écrire des récits de voyage...*, *op. cit.*, p. 315. Selon Sylvie Requemora-Gros, « [l]e terme "Théâtre" est déjà une convention à cette époque, aussi bien pour désigner les atlas (le nom d'"Atlas", lancé par le géographe flamand Gérard Mercator en 1585, ne s'est pas imposé avant le début du XVIII^e siècle par rapport à *Theatrum mundi* ou *Theatrum orbis terrarum* [...]) que pour désigner un site de bataille maritime ». Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 250.

²⁸⁶ Maurice Scève, *La Saulsaye, églogue de la vie solitaire*, Lyon, Jean de Tournes, 1547, p. 32.

transformer les Alpes en spectacle et de condenser, dans une même figure, le spectateur d'une pièce de théâtre et le spectateur d'un tableau de peinture.

2.3. Maniérisme : l'*ekphrasis* et la matérialité artistique de la représentation

C'est pourquoi il est insuffisant de réduire la représentation des montagnes dans le *Tableau de la Suisse* à la seule présence de thèmes et de procédés baroques. Pour raffiner la lecture, il importe de s'interroger sur l'exhibition constante d'une matérialité artistique, qui gravite certes autour de la question du visuel, mais qui interpose entre le regard du lecteur et le monde un filtre poétique, pictural, ou dramatique. Sous cet angle, le *Tableau de la Suisse* renvoie davantage à l'esthétique maniériste, qui se définit selon Robert Klein par « l'art et l'attention au technique²⁸⁷ ». Contrairement au baroque, qui tente de stupéfier par une image fulgurante et immédiate (au sens étymologique), l'image composée par Lescarbot se donne à voir comme représentation et trahit d'elle-même sa nature artificielle.

Dès les premiers vers du *Tableau de la Suisse*, la matérialité de l'image se superpose à la vision directe du territoire. Le poète ne se contente pas de déléguer au peintre l'exécution du tableau : il explicite les gestes du pinceau, guide le tracé des lignes et l'application de la couleur.

Ayant donc ton sujet borné de cette sorte,
 Appreste ton pinceau, & d'une main accorte,
 Pein moy premierement toutes ces vives eaux,
 Ces rivieres, ces lacs, & murmurans ruisseaux
 Qui coulent de ces rocs qu'une glace eternelle
 Couvre de son manteau, & d'une course inelle,
 Viennent rapidement dans ce fleuve profond
 Qui cotoye là-bas les rives de ce mont
 Pour s'aller joindre au Rhin & luy rendre l'hommage
 Tel qu'il reçoit des eaux de tout ce paysage.
 Cela fait, tu peindras de diverses couleurs
 Tant de prés emaillés de cent sortes de fleurs

²⁸⁷ Robert Klein, (1964), *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, NRF, 1970 [1964], p. 393.

Que tu vois ça & là, soit parmy la campagne,
 Soit au val arrousé des eaux d'une montagne,
 N'omettant en cecy d'enrichir ton tableau
 De bois frequens, qui font ce paisage beau. (*TDLS*, p. 1-2, v. 17-32)

Le lecteur découvre le paysage en même temps qu'il voit se composer une œuvre picturale, les deux représentations étant solidaires au point d'être presque indiscernables. La dimension maniériste du *Tableau de la Suisse* découle ainsi de son rapport avec la question de l'*Ut pictura poesis* : la représentation du territoire exhibe la matérialité des deux arts à la fois. Ainsi, les « diverses couleurs » des « prés emailés de cent sortes de fleurs » ne sont pas sans rappeler la référence végétale en vogue à la Renaissance qui associe les figures de style aux « fleurs poétiques²⁸⁸ » de Ronsard ou aux « fleurs du discours²⁸⁹ » de Jacques Peletier. Comme l'écrit Olivia Rosenthal, « [l']utilisation du terme de couleur fait exister la matière de la langue ainsi que la main de l'artiste qui la modèle²⁹⁰ ». Par conséquent, les couleurs du style, analogues aux pigments de peinture, rendent manifeste la matérialité de la représentation. Quant à la dimension dramatique, elle transparaît ici dans la personnification des rivières qui vont « rendre l'hommage » au Rhin, et qui participent d'une certaine théâtralisation de l'espace (dans le même ordre d'idée, René Bray considère que la représentation du peuple, avec notamment ses danses et ses pratiques courtoises, est un élément qui « anime le spectacle²⁹¹ »). Ainsi, poésie, peinture et théâtre conjuguent leurs techniques pour composer une image explicitement artistique.

²⁸⁸ Pierre de Ronsard, « Préface sur la Franciade touchant le Poëme Heroïque », *Œuvres complètes*, t. III, Paris, P. Jannet, 1858[1572], p. 16.

²⁸⁹ Jacques Peletier du Mans, *Art poétique*, Chapitre IX. « Des ornements du Discours », dans Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 64.

²⁹⁰ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 79.

²⁹¹ René Bray, « Un touriste français en Suisse en 1612 : Marc Lescarbot », *op. cit.*, p. 74.

Plus encore, Lescarbot valorise ici la *varietas*, principe qui veut que la diversité de styles et d'objets donne de l'agrément à une description²⁹². Le paysage, figuré par le tableau pictural et poétique, plait en vertu de sa variété : aussi Lescarbot fait-il figurer « diverses couleurs », « cent sortes de fleurs », ainsi que des « bois frequens » qui permettent d'« enrichir » ce tableau. Cet éloge de la variété permet de rapprocher le récit de voyage d'un certain nombre de recueils composites, inclassables, réunis *a posteriori* sous le titre de « bigarrures²⁹³ », et qui reflètent la tendance de l'époque à l'éclatement du texte, le discours demeurant ouvert à la diversité du monde et à la pluralité des sens. Semblablement, le *Tableau de la Suisse* traite de multiples sujets, allant de la description paysagère à l'exposé des alliances diplomatiques, en passant par le récit d'anecdotes personnelles ou par des considérations sur les vertus médicinales des plantes. À cette diversité de sujets correspond une diversité stylistique : le récit des actions diplomatiques permet le déploiement d'un style grave et épique ; le détail des ressources humaines, animales et végétales mobilise quant à lui une écriture didactique en style tempéré ; et le paysage enfin, avec ses accents pastoraux, rappelle le style simple des *Bucoliques* de Virgile.

Mais au-delà de cette poétique de la *varietas* héritée des Anciens et de l'époque médiévale, l'hétérogénéité formelle du *Tableau de la Suisse* tire sa valeur esthétique de la nature elle-même, comme en témoigne Lescarbot dans son épître au roi, où il associe explicitement la diversité du sujet au plaisir de la vue : « SIRE, [...] i'ay mieux aymé prendre un sujet tout nouveau, & repaistre vos yeux des bigarrures de la Suisse » (*TDLS*, p. i-ii). Par la métaphore alimentaire impliquée par le verbe « repaître », le

²⁹² Sylvie Requemora-Gros, « Voyager ou l'art de voguer à travers les genres au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 229.

²⁹³ Il s'agit en général de recueils de pièces diverses, qui paraissent au moment où se développe une culture de la conversation mondaine. À l'exemple des *Neufs matinées* du sieur de Cholières, les ouvrages qu'on inscrit aujourd'hui dans le genre des bigarrures traitent de sujets divers, mêlant la culture érudite avec les sujets les plus triviaux, et jonglant entre différents styles. Entre la figure bariolée du fou et l'extrême sophistication des compilations érudites, la bigarrure est un art du mélange, du métissage, de la rayure. Sur le sujet, voir Frank Lestringant (dir.), *Contes et discours bigarrés*, *op. cit.*, 240 p.

voyageur prépare un désir de satiété auquel répond la variété de son tableau poétique et pictural ; et s'il est vrai que le terme « bigarrure » peut avoir une connotation péjorative à la fin du XVI^e siècle, il a dans ce contexte précis un sens mélioratif :

Rapporté à la nature, le substantif bigarrure est fondamentalement laudatif, il dit la richesse et la diversité bariolée de la création, et se voit associé, sinon à la contemplation de l'œuvre divine, du moins à un principe de délectation²⁹⁴.

Ce rapport étroit entre le plaisir de la vue et la diversité de la nature est particulièrement manifeste dans le récit de l'humaniste suisse Conrad Gesner, lorsque celui-ci parvient au sommet du mont Pilate, au-dessus de Lucerne, en 1555 :

La *vue* trouve un charme extraordinaire au merveilleux spectacle des monts, des crêtes, des rochers, des forêts, des vallées, des ruisseaux, des sources, des prairies ; à la coloration de la plupart des plantes qui verdoient et fleurissent ; aux lignes et aux contours, dans ces formes surprenantes et rares des escarpements, des rochers, des anfractuosités et des autres objets dont le dessin, comme la grandeur et la hauteur, nous déconcerte. Veut-on étendre le champ de ses regards, jeter les yeux de toutes parts, regarder au loin dans tous les sens et contempler à la ronde le panorama ? Rien ne manque, ni observatoire, ni rocs aigus du haut desquels on croirait dresser la tête jusqu'au milieu des nuages. Préfère-t-on, au contraire, concentrer ses regards ? Voici des prairies et des forêts verdoyantes, où l'on peut même pénétrer. Enfin, si l'on restreint davantage son observation, voici des vallons ombragés, des rochers sombres, des cavernes obscures. Et si l'on jouit, en général, de la diversité et de la variété, on en jouit surtout à propos des objets sensibles. Or, nulle part ailleurs, autant que dans la montagne, on ne découvre, en un si petit espace, une aussi grande variété [...] ²⁹⁵.

Dans cette description, on retrouve les éléments baroques qui figurent dans le *Tableau de la Suisse*, ainsi qu'une même tendance à rendre compte de la dimension plastique de l'image, à travers une attention aux « lignes », aux « contours » et aux « formes ». Ce qui diffère cependant, c'est l'absence de filtre pictural. Malgré certaines ressources empruntées métaphoriquement à la peinture, Gesner donne l'illusion d'un

²⁹⁴ Nicolas Kiès, « Le genre discordant des "contes et discours bigarrez" », *op. cit.*, p. 206.

²⁹⁵ Conrad Gesner, « Ascension de Gesner au Fracmont (ou Pilate, 1920 m) en 1555 », dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 83.

regard posé sur le territoire sans médiation. Dès lors, la représentation n'opère pas un retour sur elle-même comme dans le *Tableau de la Suisse*.

Chez Lescarbot, il s'agit à la fois de décrire le monde et de décrire un tableau de peinture, ce qui donne à l'ensemble du poème la forme d'une *ekphrasis*²⁹⁶. Or, l'*ekphrasis* peut être considérée à juste titre comme un procédé représentatif de l'esthétique maniériste, dans la mesure où elle opère un va-et-vient constant entre l'objet figuré et l'art qui le représente :

Le maniérisme se définirait comme l'art qui place au premier plan la subjectivité et les déformations qu'elle entraîne. Dans ce système esthétique, c'est la conscience autoréflexive maintenue en éveil qui est source du plus haut plaisir [...]. L'*ekphrasis* fait partie de ce dispositif, en intercalant entre le signe et le sens un écran et un cadre délibérément artificiels, pour manifester le caractère tout à la fois arbitraire et limité, mais par là-même véridique, de la fenêtre ainsi découpée sur le monde²⁹⁷.

Qu'on me permette ici une rapide expérience de pensée. Admettons que l'on veuille, à la lecture du poème de Lescarbot, peindre une toile qui représente le *Tableau de la Suisse* : qu'y verrait-on ? De toute évidence, il serait faux de n'y faire figurer que le paysage helvétique perçu depuis le mont Weissenstein. Au premier plan se trouve la figure du poète et du peintre, ainsi que la toile effectuée par ce dernier. Se crée alors un effet de mise en abyme, dans lequel le *Tableau de la Suisse* donne à voir un autre tableau, représentant lui-même la Suisse. À la fois effet de profondeur et juxtaposition de deux images, ce dispositif permet la circulation du regard entre l'artefact pictural et le monde²⁹⁸.

Il s'agit là d'une caractéristique fondamentale de l'*ekphrasis*, qui ne se contente pas de décrire littéralement et fidèlement une peinture, mais qui joue au contraire sur

²⁹⁶ L'*ekphrasis* se définit aujourd'hui comme la « représentation verbale d'une peinture ou gravure ». Voir « Image », dans Paul Aron (coll.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 286.

²⁹⁷ Frank Lestringant (dir.), *Littérature française du XVI^e siècle, op. cit.*, p. 280.

²⁹⁸ Voir annexe C.

les frontières entre la réalité et l'art qui la représente²⁹⁹. Dès l'Antiquité, ce dynamisme est exploité par les poètes épiques (on se souvient du célèbre bouclier d'Achille dans l'*Illiade*), mais l'ouvrage le plus fondamental est sans doute celui de Philostrate : dans ses *Eikones* (ou *Images*), un rhéteur se promène dans une galerie de tableaux et s'arrête sur chacun d'eux pour les décrire à l'enfant qui le suit. À côté des grandes scènes tirées de la mythologie, il fait aussi l'*ekphrasis* de plusieurs paysages, comme dans « Le Marécage », où le regard oscille toujours entre illusion poétique et illusion picturale. En voici les premières lignes :

Le terrain est humide ; il est couvert de roseaux et de brindilles qui croissent naturellement, sans semis ni labour, dans les lieux marécageux. On distingue aussi dans le tableau le tamaris et le souchet, qui sont des plantes aquatiques³⁰⁰.

L'absence de préliminaires à la description donne l'impression de contempler sans médiation le marécage et ses plantes. Mais dès la deuxième phrase, la nature artificielle du tableau se révèle. Ce jeu se poursuit dans le reste de l'*ekphrasis*, et notamment dans la description des montagnes, où art et nature se confondent :

Des sources jaillissent en bouillonnant de ces hauteurs, elles suivent des pentes et confondant leurs eaux font de la plaine un marécage ; il n'y a d'ailleurs ni désordre ni confusion. L'art a dirigé le cours des ruisseaux comme l'aurait fait la nature, avec sa souveraine habileté³⁰¹.

On le voit, les principes esthétiques de l'art épousent l'ordre naturel, dans une parfaite équivalence. On se demande même si ce n'est pas, à l'inverse, la nature qui serait régie par une conscience artistique. Loin d'être immobile, la peinture reproduit le mouvement des ruisseaux en le confondant avec le geste de l'artiste.

²⁹⁹ Voir Anne-Élisabeth Spica, « Philostrate : L'invention de la fiction ekphrastique », dans *Savoir peindre en littérature : la description dans le roman au XVII^e siècle, Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 2002, p. 74-88. Voir aussi Charlotte Maurisson, Agnès Verlet, *Écrire sur la peinture*, Paris, Gallimard, 2006, p. 179.

³⁰⁰ Philostrate, *La galerie de tableaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 23.

³⁰¹ *Idem*.

Les *Images* de Philostrate n'étaient pas inconnues des auteurs de la Renaissance. En 1614, quatre ans avant la parution du *Tableau de la Suisse*, Blaise de Vigenère en publie une traduction française. Il est donc probable que Lescarbot ait été inspiré par cet ouvrage dans lequel la frontière entre la représentation poétique et picturale est poreuse.

À l'époque, on suppose d'ailleurs que les tableaux décrits par Philostrate ont véritablement existé³⁰². La traduction de Blaise de Vigenère est ainsi accompagnée des dessins d'Antoine Caron, qui tente de reproduire les tableaux à partir de leur description. Cependant, cette entreprise d'illustration ne rend pas compte du dynamisme qui s'instaure, dans le texte, entre poésie et peinture. L'*ekphrasis* n'est pas la description d'un tableau : elle est un tableau en soi, qui dépasse les limites de l'objet artistique qui lui sert de support. Pensons par exemple à la description du bouclier d'Achille dans l'*Illiade* : au-delà des indices se rapportant à la matérialité du bouclier, le poème représente des scènes animées d'où s'élèvent des voix, des disputes, et autres éléments inférés de l'image, mais dépassant celle-ci³⁰³. De ce fait, l'*ekphrasis* est irréductible à l'objet d'art qu'elle décrit³⁰⁴.

Dans le *Tableau de la Suisse*, la description dépasse de beaucoup les limites de ce qu'une peinture pourrait représenter. Tandis que le peintre reproduit une vision unique – celle qui s'étend depuis le sommet du mont Weissenstein –, le poète semble plutôt passer en revue les éléments du territoire, comme s'il agrandissait successivement les détails du panorama. Nommant par exemple le village de Tavetsch,

³⁰² Goethe, notamment, suivait avec espoir les fouilles archéologiques de Pompéi et d'Herculanum, supposant que les peintures décrites par Philostrate auraient pu être ensevelies et conservées. Voir Pierre Hadot, « Préface » à Philostrate, *La galerie de tableaux, op. cit.*, p. xix.

³⁰³ Sur le sujet, voir Jackie Pigeaud, « Le bouclier d'Achille (Homère, *Illiade*, XVIII, 478-608) », dans *Revue des Études Grecques*, vol. 101, 1988, p. 54-63.

³⁰⁴ Voir le dossier consacré à l'*ekphrasis* du point de vue de la déconstruction rassemblé par Ginette Michaud (coll.), *Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'ekphrasis, Études françaises*, vol. 51, n°2, 2015, 232 p.

à peine perceptible au loin, au-dessus du bourg de Disentis, le poète en fait un tableau rapproché :

Ce bourg³⁰⁵ à nostre égard (pour t'en donner l'adresse)
 Est sis droit où mon œil par Lucerne s'adresse.
 Au dessus est Tauech' village divisé,
 Et de divers hameaux sur le Rhin composé,
 Dont le dernier estant sur une haute croupe
 Se peut dire vray-ment le plus haut de l'Europe.
 Aussi souvent est-il de nege assiegé
 Si hautes, que le peuple en ce hameau logé
 Ne voit durant l'hyver la celeste clarté
 Qu'estant au plus haut lieu de son logis monté. (*TDLS*, p. 22, v. 793-802)

Par l'évocation de la neige et de la hauteur, que redouble encore la scène hivernale où les habitants se dressent au sommet de leur demeure, Lescarbot inscrit ce tableau poétique sous le signe d'une correspondance entre l'Homme et la nature, entre le village et son environnement. Mais par le jeu de contraste qu'il forme entre ombre et lumière, il y ajoute une dimension picturale, un clair-obscur qui frappe l'imagination du lecteur/spectateur. C'est pourquoi Henriette Noailles qualifie ce passage de « charmant croquis³⁰⁶ ». Cette vue rapprochée, représentant un point minuscule dans le tableau principal, acquiert une visibilité qui trompe l'échelle et joue sur la perspective. Sur le plan esthétique, cela coïncide avec les caractéristiques du maniérisme dont le regard, « comme le regard scientifique, est myope³⁰⁷ ». Ainsi, le poète passe d'un détail à un autre, et ce qui semblait initialement être un tableau panoramique se transforme progressivement en un tableau mosaïque. Chaque représentation, logée dans le détail de la toile, laisse voir avec un pas de recul une image composite, mais fidèle au territoire helvétique : de proche, on voit le dessin des villes, des rivières, des montagnes, de la faune, de la flore ; de loin, on voit le *Tableau de la Suisse*.

³⁰⁵ Il s'agit de Disentis.

³⁰⁶ Henriette Noailles, « Un humaniste vervinois aux Glacières, Marc Lescarbot (1575-1641) », *Fédération des Sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne, Mémoires*, n° xxi, p. 141.

³⁰⁷ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 43.

À un niveau plus profond encore, ce jeu d'illusion se poursuit par quelques mises en abyme. En effet, le tableau donne aussi à voir des éléments qui sont eux-mêmes de nature artistique, qu'il s'agisse d'une peinture, d'un mythe ou d'un monument. Dès les premiers vers du poème, Lescarbot évoque la beauté des « hauts bastimens / Quel le peintre revest de divers paremens » (*TDLS*, p. 2, v. 43-44). L'activité picturale est ainsi dédoublée, et le tableau devient serti de peintures miniatures. Mais l'exemple le plus intéressant est sans doute le traitement accordé à l'histoire de Guillaume Tell, symbole de la résistance suisse et mythe fondateur de la Confédération³⁰⁸. Plutôt que d'en rapporter la légende, le poète pointe du doigt son tombeau :

A la rive du Lac nous pourrions voir encor
 Un lieu saint enrichi de peintures & d'or
 En memoire de cil qui d'un trait de sagette
 Une pome enleva du sommet de la teste
 De son fils plus aimé, pour complaire au tyran :
 D'où vint que dans ces monts en moins de demi an
 Trois Cantons ne pouvant supporter davantage
 Des mauvais Gouverneurs le coutumier outrage,
 Prindrent la liberté pour la sujetion,

³⁰⁸ Selon le mythe, Guillaume Tell aurait ouvertement défié l'autorité des Habsbourgs, en refusant de saluer le chapeau laissé par le bailli sur la place publique en son absence. Condamné à tirer un carreau d'arbalète dans une pomme posée sur la tête de son fils, Tell réussit l'exploit et tue par après le bailli. Figure typique du tireur d'excellence, Guillaume Tell devient surtout un symbole de l'insoumission suisse. Sur le sujet, voir Georges Andrey, « Guillaume Tell, héros républicain ou les métamorphoses d'un mythe (XVIe-XVIIe siècle) », dans Michel Vovelle (dir.), *Révolution et République : l'exception française*, Paris, Kimé, 1994, p. 67-81. Voir aussi l'article « mythes fondateurs » du *Dictionnaire historique de la Suisse*, en ligne, version du 03 août 2009, <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/017474/2009-08-03/>, consulté le 16 août 2021.

À l'époque de la parution du *Tableau de la Suisse*, certains érudits, dont l'humaniste suisse Vadian et l'historien fribourgeois François Guillimann, en avaient déjà soulevé le caractère légendaire, inspiré des mythes scandinaves (Voir William Matthey-Claudet, « Le "Tableau de la Suisse" de Marc Lescarbot », *op. cit.*, p. 311). Mais en marge de cette réflexion critique encore timide, de nombreux artistes participent à l'effort national en donnant une place croissante à Guillaume Tell dans l'imaginaire helvétique : Glaréan, Myconius, Lemnius et Montanus écrivent ainsi des textes à son sujet, en latin, tandis que l'on voit apparaître en 1507 les premières représentations iconographiques, suivies de gravures dès 1523 (voir notamment la gravure sur bois publiée en 1507 à Bâle chez Michael Furter dans la *Kronica von der loblichen Eydgnoschaft* de Petermann Etterlin). La mention de ce mythe dans le *Tableau de la Suisse* s'inscrit donc dans une logique de réécriture et d'intertextualité qui place en amont du poème un assez large corpus de représentations poétiques et picturales.

Faisans contre l’Autriche une rebellion
 Sujet de maint combat, & de mainte victoire
 Dont sera la louange écrite en la memoire
 Des siecles à venir. (*TDLS*, p. 12, v. 419-431)

Lescarbot insère dans le paysage un objet d’art, caractérisé par ses matériaux et par les peintures qui l’ornent, et cet objet devient la trace visible du mythe, une manière de lire le territoire et d’en rappeler la mémoire. L’intertextualité, explicitement signalée par la mention des écrits commémoratifs, se manifeste derrière le monument architectural. Conformément aux mécanismes propres à l’*ekphrasis*³⁰⁹, mais aussi à la poétique de la trace³¹⁰, le monument devient un seuil, le prétexte à la narration de l’histoire légendaire. Par ailleurs, Lescarbot reprend ici un *topos* bien connu de la littérature antique, celui du tombeau héroïque, qui célèbre sous forme architecturale les défunts et permet de revenir sur leur histoire³¹¹.

Enfin, l’*ekphrasis* se décline aussi dans le *Tableau de la Suisse* sous une forme plus subtile et implicite, à travers des jeux d’intertextualité. On trouve en effet, dans la description des bains de Bade, une allusion discrète à une œuvre picturale : le tableau de Jupiter qui féconde Danaé en répandant sur elle une pluie dorée. Inspiré de la mythologie antique, ce motif a été exploité à de nombreuses reprises par les peintres, mais c’est à un voyageur italien, Le Pogge, que revient en premier l’évocation de ce tableau lors de son séjour dans l’établissement thermal de Bade. Humaniste à la fleur

³⁰⁹ Voir Anne-Élisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature : la description dans le roman au XVII^e siècle*, *Georges et Madeleine de Scudéry*, *op. cit.*, p. 45-48.

³¹⁰ Christine Montalbetti, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque, conflits de la référence et de l’intertextualité dans le récit de voyage au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 16.

³¹¹ Pensons par exemple au livre I de l’*Énéide*, lorsque Énée arrive à Carthage, et qu’il découvre un temple magnifique dans la forêt : « Tandis qu’il examine tout ce que le vaste édifice offre à ses regards étonnés, et qu’en attendant la reine il admire la fortune de Carthage, la puissance des arts et leurs œuvres superbes, il voit représentés, dans l’ordre des temps, les combats d’Ilion, et le souvenir de ces guerres, déjà porté par la renommée dans tout l’univers. » Virgile, *Énéide*, Livre I, dans *Œuvres complètes de Virgile*, vol. 2, Paris, Panckoucke, 1831, p. 39.

de l'âge, Le Pogge se plaît à cacher sous des références érudites un certain désir érotique, comme en témoigne la lettre qu'il écrit en 1416 à son ami Nicolo :

Rappelle-toi le tableau de Jupiter fécondant Danaé avec une pluie d'or et les accessoires ; mes deux compagnons étaient pourtant couverts d'un peignoir de toile, ainsi que les autres hommes admis au bain³¹².

Si la référence semblait initialement poétique, elle acquiert une dimension grivoise lorsque le poète évoque les sous-vêtements de ses amis. Mais outre l'allusion sexuelle, ce motif sert de clef de lecture : en effet, la mention d'un tableau de peinture invite à comprendre l'ensemble du texte comme une *ekphrasis*. La lettre, qui propose d'ailleurs de faire « la peinture de ces curieux bains³¹³ », rejouerait dans son entier la scène mythique de la fécondation, dans laquelle l'eau, sous forme de pluie, représente l'intermédiaire entre le corps désirant et le corps désiré. On comprend alors par quelle vertu les bains ont acquis la réputation de guérir les femmes de la stérilité.

Dans le *Tableau de la Suisse*, la description des bains de Bade emprunte au Pogge les ressources implicites de cette *ekphrasis*. En effet, Lescarbot fait un portrait des femmes qui glisse insensiblement vers la référence mythique et picturale :

Si quelque femme aussi souffre debilité
De matrice, ces bains luy rendent la santé,
Voire à celles encor provoquent la grossesse
Qui de l'art d'enfanter n'ont sceu trouver l'adresse.
Or soit pour ce sujet, ou quelque autre incogneu,
Si-tot qu'apres l'hyver le beau temps est venu
C'est un plaisir de voir cent beautés non pareilles
Etaler en cent bains chacune ses merveilles,
Merveilles qui pourraient du ciel ravir encore
Ce Dieu qui descendit ça bas en pluie d'or
Ardemment affolé de l'amoureuse flamme
Qu'allumait en son cœur la beauté d'une dame. (*TDLS*, p. 17-18, v. 623-634)

³¹² Le Pogge, « Les Bains de Bade vus par Le Pogge », dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 44.

³¹³ *Ibid.*, p. 42.

La réécriture du Pogge est manifeste. Le glissement qui s'opère entre la description médicale et l'*ekphrasis* érotique repose principalement sur le verbe de perception « voir », qui focalise le regard au cœur de l'espace décrit, tout en maintenant une distance propre à celle de l'observateur. La répétition stratégique du terme « merveilles » en fin et en début de vers correspond au passage d'un plan référentiel (les femmes que l'on voit) à un plan mythologique et intertextuel. Par ailleurs, la première occurrence désigne certaines parties du corps féminin, tandis que la deuxième renvoie aux femmes elles-mêmes, associées à la figure de Danaé : cette structure est conforme à la tradition poétique de la Renaissance qui veut que, dans l'*ekphrasis*, la description des parties précède la description du tout, afin d'aboutir à une représentation plus complète que ce qu'une vision générale aurait pu suggérer³¹⁴.

Ces multiples formes de l'*ekphrasis* accentuent la réciprocité du rapport entre description et peinture. S'il est vrai que le poète dicte au peintre ce qui doit figurer sur sa toile, il n'en reste pas moins que le tableau sert aussi d'amorce au discours, devenant le support sur lequel se développe l'histoire de la Suisse, avec ses mythes et ses monuments. Inversement, le poème, en décrivant le territoire sous forme d'*ekphrasis* ou en faisant référence à d'autres peintures, acquiert une dimension fondamentalement picturale. Par conséquent, au-delà de l'esthétique baroque qui marque la représentation des montagnes, le *Tableau de la Suisse* repose avant tout sur une exhibition constante de l'art et de sa technique.

Il importe donc de nuancer l'interprétation que propose Claude Reichler : certes, l'esthétique de Lescarbot « rapproche les paysages alpestres d'une vision maniériste³¹⁵ », mais ce n'est pas, comme il a été dit, parce qu'on observe dans la description des glaciers « le jeu des éléments contraires », des « thèmes macabres » ou

³¹⁴ Sur le sujet, voir Anne-Élisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature : la description dans le roman au XVII^e siècle, Georges et Madeleine de Scudéry, op. cit.*, p. 42.

³¹⁵ Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 140.

des « allusions mythologiques³¹⁶ » ; c'est plutôt parce que cette « imagerie baroque³¹⁷ » est mise à distance. Lescarbot intercale, entre l'image effroyable et pleine de contraste des gouffres et des pics acérés, le filtre de la poésie et de la peinture, ce qui nuit à la stupéfaction d'un lecteur oubliant le médium littéraire et trahit au contraire la dimension proprement artistique de la représentation. C'est peut-être en ce sens que Guy Poirier croit percevoir, dans l'œuvre poétique de Lescarbot, un attachement aux grands mouvements baroque et maniériste, tout en considérant que « l'auteur réagit consciemment contre eux³¹⁸ ».

2.4. Paysage et picturalité du monde

Ces analyses, qui révèlent l'ampleur du travail poétique effectué par Lescarbot, en plus de situer son ouvrage au sein des principaux mouvements esthétiques de l'époque, démontrent que la topographie helvétique n'est pas seulement décrite de manière objective et factuelle : elle se compose et se manifeste comme représentation. À travers l'action conjointe du peintre et du poète, le monde devient image. Se pourrait-il alors que le *Tableau de la Suisse* participe à l'émergence de la notion de paysage en littérature ?

À ce sujet, la critique admet que le poème de Lescarbot occupe une place à part. François Walter, dans un article sur l'invention du paysage de montagne, cite notamment le *Tableau de la Suisse* en exergue et le commente ainsi :

L'association entre un paysage, celui de la montagne alpine, et un pays, celui des Suisses, est ancienne. L'exorde emprunté à un voyageur, qui fut un temps attaché au service du résident de France à Genève, peut

³¹⁶ *Idem.*

³¹⁷ *Idem.*

³¹⁸ Guy Poirier, « Marc Lescarbot au pays des Ithyphalles », *op. cit.*, p. 74.

surprendre par sa précocité. Le XVII^e siècle ne nous a en effet guère habitués à l'émotion paysagère³¹⁹.

Lescarbot se situerait en avance sur son temps, entretenant un rapport original à la notion de paysage. Faisant figure de pionnier, il semble devancer de nombreux courants esthétiques, témoignant, aux yeux de la critique, d'un rapport au monde qui anticiperait sur le siècle des Lumières, voire sur le romantisme du XIX^e siècle. C'est ainsi que Robert Netz, dans le *Dictionnaire historique de la Suisse*, brosse un portrait de Lescarbot principalement fondé sur des notions postérieures à son époque :

De 1612 à 1614, il accompagna en Suisse l'ambassadeur de France, Pierre de Castille. À la suite de ce voyage, il publia en 1618 un *Tableau de la Suisse*, en prose et en vers alexandrins. On a vu dans ce précurseur des philosophes des Lumières le type du « voyageur à l'âme sensible³²⁰».

Pour rapprocher Lescarbot des philosophes des Lumières, Netz s'appuie sans doute sur le rapport nuancé que Lescarbot semble entretenir avec les populations autochtones dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, laissant présumer une certaine bienveillance à leur égard³²¹. La notion d'« âme sensible », en revanche, renvoie davantage au *Tableau de la Suisse*, dans un rapprochement anachronique entre l'attitude de Lescarbot face au territoire helvétique et l'esthétique de la promenade ou de la rêverie que l'on trouve chez Rousseau et, après lui, chez les auteurs romantiques. Déjà dans l'article de Julien Bregeault, la lecture du poème était orientée dans cette direction :

[J]'y ai trouvé, ce qui est bien quelque chose, les impressions d'un « honnête homme » d'alors, d'esprit cultivé et d'intelligence ouverte, l'état d'âme d'un touriste d'avant le tourisme, en présence de ces spectacles

³¹⁹ François Walter, « La montagne des Suisses, Invention et usage d'une représentation paysagère (XVIII^e-XX^e siècle) », *Études rurales, de l'agricole au paysage*, n° 121/124, 1991, p. 91. Désormais sous la forme abrégée : « La montagne des Suisses... ».

³²⁰ Robert Netz, « Lescarbot, Marc », *Dictionnaire historique de la Suisse*, 2006, en ligne, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F32411.php?topdf=1>, consulté le 29 mai 2020.

³²¹ Certains critiques ont notamment relevé dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* les rudiments d'un mythe du « bon sauvage ». Cette lecture cependant est grandement contestable, ou du moins doit-elle être nuancée. J'y reviendrai dans la troisième partie de cette thèse.

grandioses dont personne aujourd'hui ne nie la sublimité, mais qui étaient de son temps ignorés ou méprisés par la plupart³²².

La notion de « sublime » est caractéristique du rapport que les auteurs et les voyageurs romantiques entretiennent avec la nature. Aux XVI^e et XVII^e siècles cependant, le terme est loin de s'appliquer à la contemplation d'un paysage³²³. La lecture de Bregeault applique donc au texte des concepts qui lui sont étrangers, comme le prouve le fait d'y voir « l'état d'âme d'un touriste d'avant le tourisme³²⁴ ». Dans le même ordre d'idée, un article de René Bray présente Lescarbot comme « [u]n touriste français en Suisse en 1614 », réitérant cette tendance à sortir le *Tableau de la Suisse* de son siècle :

Nous pourrions citer encore la description des glaciers : on chercherait en vain chez Rousseau une image aussi précise et aussi exacte de la montagne. C'est ce qui fait l'originalité de Lescarbot. On ne parlera pas ici de sentiment de la nature : mais ce voyageur a au suprême degré le talent de l'observateur et il sait honnêtement dire ce qu'il voit. En son temps, ce n'est pas un mérite commun et la littérature ne connaîtra pas de sitôt des descriptions aussi véridiques que celles du *Tableau de la Suisse*³²⁵.

On a vu que la description des glaciers était en partie la réécriture d'un texte du Père Jacques Fodéré, lequel visait d'ailleurs les glaciers de Savoie, et non ceux de la Suisse. Par conséquent, il est faux de voir dans le poème de Lescarbot un compte rendu original dans lequel paraîtrait l'objectivité minutieuse d'un touriste ou l'inspiration sublime d'un voyageur romantique. Ce type de lecture pose sur le *Tableau de la Suisse*

³²² Julien Bregeault, « Un poème sur la Suisse au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 311.

³²³ Voir l'article « Sublime » dans Paul Aron (coll.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 572-574 : « En littérature, le sublime est d'abord au XVII^e siècle une réflexion sur le style héroïque. Il devient ensuite, plus largement, le cœur d'un débat sur l'esthétique et ses valeurs de référence suprêmes. » Voir aussi Sophie Hache, *La langue du ciel : le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 2000, 528 p.

³²⁴ Le tourisme ne se développe véritablement qu'au milieu du XIX^e siècle, avec l'avènement d'une économie spécifiquement dédiée au voyage de loisir. À ce sujet, voir Didier de Montmollin, Gilles de Montmollin, *Quand les voyageurs découvraient la Suisse : scènes de la vie touristique entre 1840 et 1914*, Gollion, Infolio, 2019, 60 p. Voir aussi Pierre Rajotte (coll.), *Le récit de voyage au XIX^e siècle : aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque, 1997, 282 p.

³²⁵ René Bray, « Un touriste français en Suisse en 1612 : Marc Lescarbot », *op. cit.*, p. 79.

un regard anachronique qui tend à occulter les relations que l'ouvrage entretient avec la littérature et la peinture de son époque.

Ce problème méthodologique est dû à la notion même de paysage, dans la mesure où les théoriciens ont longtemps situé son émergence à une époque spécifique. En ce qui concerne la montagne en particulier, Anne Cauquelin remarque ainsi que « [l]a sensibilité sociale à ces “paysages” est attestée historiquement à des époques déterminées et assez récentes³²⁶ ». Loin d'être un concept universel et intemporel, le paysage alpin aurait donc été inventé, quelque part entre le XVIII^e siècle et le XIX^e siècle, avec l'avènement d'un nouveau rapport à l'espace, axé sur la méditation, la rêverie et l'introspection³²⁷. Par conséquent, sa définition reflète la pensée et la sensibilité propre au temps de sa genèse. Si la critique accorde une importance fondamentale à la subjectivité de l'observateur dans l'élaboration d'un paysage, c'est parce que le romantisme a mis au premier plan le « je » lyrique, qui détourne le référent de la description : au lieu de décrire le monde pour lui-même, le texte donne à voir l'intériorité de celui qui le contemple. C'est ce que Charles Avocat nomme l'acte de paysage, et qu'il définit comme

[...] le point de rencontre entre deux réalités totalement différentes, d'un côté, une (ou plusieurs) image(s) sensorielle(s) correspondant à notre « vision » du monde, c'est-à-dire filtrées par notre imaginaire, notre psychologie, nos expériences antérieures, notre esthétique, de l'autre une réalité physique, objective, tridimensionnelle [...] ³²⁸.

Cependant, dans le *Tableau de la Suisse*, le lecteur n'a aucunement accès à la subjectivité du voyageur, car le poète se contente de décrire ce qu'il voit. Jamais la description n'opère de retour réflexif sur les pensées de Lescarbot, hormis ce qu'en laissent deviner les adjectifs axiologiques comme « beau », « noble », *etc.* Le texte ne

³²⁶ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, *op. cit.*, p. 80-81

³²⁷ À ce sujet, voir Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 14.

³²⁸ Charles Avocat, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », dans *Lire le paysage, lire les paysages*, sous la direction de Charles Avocat, Paris, CIEREC, 1984, p. 14.

donne donc pas accès à cette « émotion paysagère³²⁹ » que feront sentir les auteurs du siècle des Lumières et les romantiques après eux.

Plus encore, les travaux sur la littérature de voyage moderne considèrent que l'émergence du paysage se produirait au moment où cesse la soumission de la description aux principes de la vérité référentielle, ce qui signifie qu'un ouvrage qui se contente de reproduire le réel ne parviendrait pas à composer un véritable paysage³³⁰. Cette idée pousse certains critiques à lire le *Tableau de la Suisse* à la lumière d'un déterminisme conceptuel. Pour François Walter, notamment, le dispositif figuratif qui sous-tend l'ouvrage reflèterait simplement les limites poétiques de son époque :

C'est donc tout naturellement qu'un Marc Lescarbot, avocat attaché au service du résident de France à Genève, lorsqu'il traverse le Jura au début du XVII^e siècle, n'a encore d'autre ressource que de s'adresser à un peintre pour exprimer son enthousiasme³³¹.

Très réductrice, cette lecture tend à situer le *Tableau de la Suisse* en amont de l'invention du paysage, représentatif d'une époque où la description demeure attachée à la reproduction du réel. En parallèle, le détour par les ressources picturales est perçu comme la marque d'une déficience, ce qui tend à définir le paysage uniquement dans le cadre de « son émancipation progressive du domaine pictural où il est apparu³³² ». D'abord associé à la peinture, il serait devenu au fil des siècles un objet proprement littéraire, à condition seulement de s'extraire de la traditionnelle analogie entre les arts. Dans son article, François Walter admet ainsi qu'il

[...] laisse [...] expressément de côté la longue phase de découverte proprement dite des Alpes, laquelle culmine au XVI^e siècle, le

³²⁹ François Walter, « La montagne des Suisses... », *op. cit.*, p. 91.

³³⁰ On retrouve ici la distinction aristotélicienne qui n'accorde de valeur poétique qu'aux ouvrages mimétiques, ce qui a longtemps exclu la littérature de voyage du domaine littéraire. J'ai traité cette question dans le premier chapitre de cette thèse.

³³¹ François Walter, « La montagne alpine: un dispositif esthétique et idéologique à l'échelle de l'Europe », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, vol. 52-2, 2005/2, p. 66.

³³² *Ibid.*, p. 65.

XVII^e fonctionnant comme une sorte de parenthèse dans l'intérêt des élites occidentales pour le milieu montagnard). Le processus est complexe [...]. Il faudrait évoquer la promotion de la culture visuelle et le rôle des modèles paysagers picturaux, dès le XVI^e siècle, dans la perception de la nature³³³.

Il y a quelque chose de paradoxal dans le fait de soutenir que le paysage littéraire implique d'abandonner le paradigme de l'*Ut pictura poesis*, tout en reconnaissant que cette rencontre entre poésie et peinture permet précisément la découverte de l'espace montagnard. Si la notion de paysage découle de la « culture visuelle », pourquoi évacuer le processus par lequel la poésie tente de devenir vision ? Sous cet angle, le *Tableau de la Suisse* occupe une place importante dans ce mouvement allant du paysage pictural au paysage littéraire, puisque la représentation du territoire helvétique par un peintre et un poète thématise précisément cette rencontre. Mettant en scène un double regard, l'ouvrage opère la transition entre l'observation factuelle de l'espace et son esthétisation artistique. Ainsi, bien qu'il n'en développe pas l'analyse, François Walter reconnaît une certaine exemplarité du *Tableau de la Suisse* dans l'histoire des représentations au début du XVII^e siècle :

Un paysage, c'est d'abord un tableau, comme le pense, par exemple, Marc Lescarbot. Pour faire un tableau, il faut esthétiser la nature. [...] Les composantes en sont fixées par les peintres et les écrivains³³⁴.

Et pourtant, François Walter refuse de voir dans ce texte un paysage au sens propre. Rudimentaire, le rapport analogique entre poésie et peinture priverait le *Tableau de la Suisse* d'une certaine valeur littéraire, dans la mesure où il se limite à la reproduction du réel sans chercher à le sublimer. La poésie de Lescarbot manquerait d'indépendance et, pour faire paysage, il aurait fallu que le voyageur fasse l'économie de la figure du peintre.

On le voit, les lectures anachroniques ou déterministes du *Tableau de la Suisse* permettent de pointer des caractéristiques fondamentales du texte, mais en les

³³³ François Walter, « La montagne des Suisses... », *op. cit.*, note 8, p. 94-95.

³³⁴ *Idem.*

comparant à une définition de la notion de paysage qui lui est étrangère ou postérieure. Le regard critique subit ainsi de nombreuses distorsions : si l'on prend pour balise temporelle la conception que le XVIII^e siècle a du paysage, alors le poème de Lescarbot peut sembler précoce, en avance sur son temps, voire visionnaire. Cependant, comme l'annonce immédiatement Anne Cauquelin en préambule de son ouvrage sur l'invention du paysage, il est

[i]mpossible de mettre le doigt sur ce « commencement ». Chaque fois qu'on essaie de le dater, la rencontre inopinée de quelque événement vous nargue, dément de manière cruelle votre affirmation, vous montre l'inanité de ce prétendu commencement³³⁵.

Il semble donc plus juste d'adopter un certain relativisme qui prendrait en considération le fait que les perceptions paysagères sont multiples et varient avec le temps : « Toute époque façonne les concepts nécessaires à la compréhension de la réalité qu'elle perçoit³³⁶. » L'analyse du *Tableau de la Suisse*, longtemps biaisée par l'évolution des sensibilités, doit donc désormais se poursuivre à la lumière des théories esthétiques des XVI^e et XVII^e siècles. Plutôt que d'adopter une définition du paysage qui écarte le rapport à la peinture, ou qui le considère comme une limite conceptuelle, je propose pour conclure d'étudier le rôle que joue la relation entre le poète et le peintre dans l'esthétisation du territoire.

Pour ce faire, revenons sur les circonstances dans lesquelles le terme « paysage » est apparu en français. S'il semble aujourd'hui solidement ancré dans notre vocabulaire, son usage est encore récent à la Renaissance, et ce n'est que vers le milieu du XVI^e siècle qu'il apparaît dans la littérature³³⁷. C'est pourquoi les formes de paysage dans les ouvrages descriptifs et poétiques demeurent rares. Dans le *Thresor de la*

³³⁵ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, *op. cit.*, p. 27.

³³⁶ François Walter, « La montagne des Suisses... », *op. cit.*, p. 91.

³³⁷ Paolo Carile, *Le regard entravé*, *op. cit.*, p. 31.

langue française de Nicot (1606), ce terme est défini comme un « mot commun entre les peintres³³⁸ ». Plus exactement, il renverrait à l'art hollandais :

Le paysage (mot et notion) nous viendrait de Hollande, transiterait par l'Italie, s'installerait définitivement dans nos esprits avec la longue élaboration des lois de la perspective, et triompherait de tout obstacle quand, existant pour lui-même, il échappe à son rôle décoratif et occupe le devant de la scène³³⁹.

Ce long processus implique donc un double déplacement : national d'abord, puisque la notion passe d'un pays à un autre, et artistique ensuite, puisque le paysage provient du domaine pictural et migre vers la littérature. Dans cette rencontre entre plusieurs traditions, le discours critique se polarise à la Renaissance :

La peinture flamande, à l'opposé de la peinture italienne, s'est en effet spécialisée dans le paysage et cette distribution nationale des sujets de peinture donne lieu, tout au long du XVI^e siècle, à des polémiques et tentatives de hiérarchisation³⁴⁰.

On retrouve la même opposition qui se joue dans le domaine littéraire : d'un côté, la valorisation de l'action et des sujets nobles, au détriment de la description ou de la représentation de l'espace ; de l'autre, une conscience du potentiel esthétique de la nature et de son image artistique. Lescarbot, avec son *Tableau de la Suisse*, prend donc position dans un débat sur la valeur de l'imitation du réel et sur la fonction du paysage dans les arts. À l'époque, en effet, la peinture de paysage est

[...] conçue d'abord comme un moyen de recréer l'esprit. Le paysage est donc une forme de divertissement pictural. Comme le dit Pline, il représente « tout ce qu'on peut désirer³⁴¹ » sans être véritablement

³³⁸ Jean Nicot, *Thresor de la langue française*, Paris, David Douceur, 1606, en ligne, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/navigate/2/3234/>, consulté le 02 juin 2020.

³³⁹ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage, op. cit.*, p. 27.

³⁴⁰ Olivia Rosenthal, *Donner à voir..., op. cit.*, p. 295.

³⁴¹ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Émile Littré, Paris, Dubochet, 1848-1850, XXXV, 37, en ligne. <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/index.htm>, consulté le 10 novembre 2021.

ordonné. Les paysages – *parerga* – proposent des vues – *vedute* – panoramiques, très ouvertes, composées de scènes souvent variées³⁴².

Comme le *Tableau de la Suisse* donne à voir un espace vaste dont l'agrément réside dans la variété, il serait, en quelque sorte, le pendant littéraire des représentations paysagères des peintres flamands. À noter par ailleurs que le premier paysage « réaliste » dans l'art occidental est attribué à la célèbre peinture de Conrad Witz, *La Pêche miraculeuse* (1444), qui représente à l'arrière-plan la ville de Genève et les Alpes³⁴³. Sous cet angle, la peinture ne constitue pas une simple limite conceptuelle, appelée à être raffinée : elle représente au contraire les conditions d'émergence d'un nouveau rapport au territoire :

Car si la description poétique, romanesque, est souvent première dans l'ordre des faits, l'image peinte ou le dessin savant sont, eux, premiers dans l'ordre de l'affirmation d'une réalité. On passe insensiblement de l'un à l'autre pour en arriver à poser une existence jusque-là ignorée³⁴⁴.

À la lumière de ce rapprochement, on pourrait percevoir dans le texte de Lescarbot une esthétique proprement *pittoresque*. En effet, ce terme dérivé de l'italien « pittore » est attesté depuis le XVI^e siècle et signifie « à la manière des peintres³⁴⁵ ». Il repose précisément sur l'analogie entre les arts qui est au cœur du *Tableau de la Suisse*. Cet aspect, loin d'échapper à la critique, est au contraire soulevé de façon récurrente, par exemple chez Lucien Lathion, qui voit dans le poème « une description aussi variée que pittoresque³⁴⁶ ». Or, comme la notion de paysage, ce terme évolue au cours du XVII^e siècle, s'éloignant progressivement de son sens étymologique. Selon

³⁴² Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 296.

³⁴³ Voir Francis Higman, « Calvin et la montagne », dans Rosanna Gorris Camos (dir.), *Les montagnes de l'esprit...*, *op. cit.*, note 5 p. 81. Voir annexe D

³⁴⁴ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, *op. cit.*, p. 82.

³⁴⁵ Sylvie Arlettaz-Jori, « La Vigne dans les récits des voyageurs traversant le Valais de la Renaissance à la fin du XIX^e siècle », *Vallesia : bulletin annuel de la Bibliothèque et des Archives cantonales du Valais, des Musées de Valère et de la Majorie*, 2006, p. 315.

³⁴⁶ Lucien Lathion, « Un poème français de 1618 sur le Valais », *Annales Valaisannes*, 1940, p. 1.

Sylvie Arlettaz-Jori, « il devient “expressif, original”, pour finalement échapper au domaine pictural³⁴⁷ ».

Au sujet de l'œuvre de Lescarbot, une certaine confusion s'est alors installée dans le discours critique. Le terme est parfois utilisé pour qualifier les descriptions contenues dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, à l'exemple d'Henriette Noailles, qui considère que ses observations au Canada sont « pleines de bon sens et de pittoresque³⁴⁸ ». Mais on l'utilise aussi pour désigner le voyageur lui-même, que René Baudry présente comme une « [f]igure très pittoresque³⁴⁹ ». Dans les deux cas, la critique renvoie surtout à l'expressivité stylistique de Lescarbot ainsi qu'à son originalité, mais en ce qui concerne le *Tableau de la Suisse*, il semble que le terme doive être pris dans son sens le plus fort et le plus restreint, puisque le rapport à la peinture est explicitement thématique. Outre son originalité et son expressivité, le mode de représentation élaboré par Lescarbot découle précisément de la rencontre esthétique entre art pictural et art poétique.

Cette tentative d'importer le paysage pictural dans la littérature constitue la véritable originalité du *Tableau de la Suisse*. Dans les récits de voyage des siècles suivants, on recense un nombre important d'ouvrages incluant l'adjectif « pittoresque » dans leur titre, comme le *Voyage pittoresque aux Alpes Pennines*, par Albanis Beaumont (1788), le *Tableau pittoresque de la Suisse*, par le marquis de Langles (1790), le *Voyage pittoresque dans la Suisse italienne*, par Meyer (1793), le *Voyage pittoresque de Bâle à Bienne*, par Birmann et Bridel, ou encore le *Voyage pittoresque en Suisse romande, en Savoie et sur les Alpes* d'Émile Bégin (1852). Dans la majorité

³⁴⁷ Sylvie Arlettaz-Jori, « La vigne dans les récits des voyageurs traversant le Valais de la Renaissance à la fin du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 315.

³⁴⁸ Henriette Noailles, « Un humaniste vervinois aux Glacières, Marc Lescarbot (1575-1641) », *op. cit.*, p. 134.

³⁴⁹ René Baudry, « Lescarbot, Marc », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 1, Université Laval/University of Toronto, 2003, http://www.biographi.ca/fr/bio/lescarbot_marc1F.html, consulté le 27 mai 2020.

de ces œuvres, le texte est accompagné de dessins ou de gravures, témoignant encore d'une association étroite entre la description du territoire suisse et sa représentation picturale. L'ouvrage de Lescarbot, quoiqu'uniquement textuel, se situerait alors aux origines d'une tradition littéraire qui exploite la complémentarité entre poésie et peinture pour produire une image pittoresque.

Cette affinité du *Tableau de la Suisse* avec les formes postérieures de tableau géographique rend d'autant plus frappant le contraste avec la littérature viatique de son époque. Comme l'écrit Paolo Carile, le paysage semble tout bonnement absent des premières relations de voyage jusqu'à Champlain³⁵⁰, puisque le rapport à l'espace repose essentiellement sur une vision stratégique. Chez Jacques Cartier, par exemple, la description est binaire : si le lieu est un obstacle, il prendra les traits d'un espace horrible, impropre à la vie, selon le *topos* médiéval du *locus horribilis* ; si, au contraire, le lieu est aménageable, la description évoquera plutôt les caractéristiques du *locus amœnus*, l'espace accueillant qui rappelle le jardin d'Éden ou le paradis terrestre³⁵¹. Dans les textes de Samuel de Champlain, le territoire semble moins mythique et pourtant, lorsque le voyageur décrit les côtes de la Nouvelle-France, il « n'essaie pas [...] d'évoquer un paysage, mais se limite à accumuler des données qui ne permettent pas au lecteur de reconstruire par la pensée l'espace peu à peu embrassé par le regard de l'explorateur³⁵² ». Ainsi, loin de chercher à produire une représentation figurée, on ne rapporte que ce qui est utile à la colonisation. À ces relevés factuels s'ajoute, il est vrai, une attention particulière à ce qui est singulier, les *singularitez* ou *curiositates*³⁵³ visant à émerveiller le lecteur, dans le prolongement de la tradition médiévale. Mais ces détails saillants ne suffisent pas à composer une représentation esthétisée du territoire. Ainsi, malgré l'éventuelle déformation mythique de la topographie ou la mise

³⁵⁰ Paolo Carile, *Le regard entravé*, op. cit., p. 31.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 28-29.

³⁵² *Ibid.*, p. 35.

³⁵³ *Ibid.*, p. 31-32.

en lumière des « singularités », la littérature géographique de la Renaissance peine dans l'ensemble à faire image.

Si ce constat peut sembler vrai pour le corpus des récits d'exploration en Amérique, il en va autrement dans la littérature viatique sur le vieux continent. En effet, les voyageurs français qui se rendent dans les pays orientaux, dans des lieux de pèlerinage ou sur les traces de l'Antiquité romaine cherchent à reconstituer à travers le paysage la grande épaisseur du temps. En quête de ce qu'Anne Cauquelin nomme le « site³⁵⁴ », ils accordent une importance accrue à ce qui témoigne du passé : les ruines, les bâtiments anciens, la topographie attestée dans les textes antiques. « Monuments et paysages sont les fruits de l'Histoire et de ses bouleversements ; un objet, un lieu n'existent que par leur potentiel "légendaire³⁵⁵" ». D'une certaine manière, cela semble expliquer l'absence de paysage dans les descriptions de l'Amérique : terre inconnue par les Européens, elle ne peut être lue à la lumière de textes antérieurs. L'œil du voyageur demeure incapable de lire dans l'espace l'épaisseur du passé, appelant « Terre Neuve » un continent aussi ancien que l'Europe et peuplé depuis des millénaires.

La Suisse, en revanche, n'est pas aussi exotique que l'Amérique, ce qui, selon cette logique, la rendrait plus susceptible d'être convertie en paysage. Bien qu'elle ne soit pas autant chargée d'histoire que Rome, elle porte les traces d'une occupation romaine, ce dont témoignent certaines villes et leurs noms. Lescarbot ne manque pas d'en rappeler le souvenir, lorsqu'il décrit par exemple la ville de Martigny en Valais :

Au dessous de Sion à demie journée

Octodurum, dict

³⁵⁴ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, *op. cit.*, p. 32.

³⁵⁵ Sophie Tonolo, « Voyage en Languedoc de chapelle et Bachaumont et relation d'un voyage en Limousin de la Fontaine, deux modèles de récit de voyage », dans Marie-Christine Pioffet (dir.), *Écrire des récits de voyage...*, *op. cit.*, p. 127. Sur le sujet, voir aussi Roland Mortier, *La poésie des ruines en France : ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, 237 p.

l'occupation romaine, avait déjà été décrite par l'humaniste suisse Glaréan, dans un poème en latin dont voici les premiers vers :

Regarde ces vastes remparts, non ceux qui composent l'enceinte de cette
Petite ville, mais ceux qui en forment le cercle extérieur.
La puissance suprême du peuple d'Avenche est tombée,
Elle qui fut dans les temps anciens la capitale de l'Helvétie³⁵⁸.

Comparons avec l'extrait du *Tableau de la Suisse* :

Vois-tu delà Morac un peu loin du rivage De ce lac un cotau réduit en labourage, Une ville au dessus de huit cens pas de tour, Et tout à l'environ un circuit de blocailles, Et des pans renversez d'anciennes murailles ? C'est le lieu qui jadis fut la grande cité D'Avanche, dont le nom estoit loin redouté. Car de toute la Suisse elle estoit la première, Et depuis sa ruine elle fut la lumière Du païs un long-temps, le nom de l'Evêché Que Lausanne retient luy estant attaché. Que si tu veux avoir plus ample cognoissance De sa grande splendeur & antique puissance, Regarde seulement l'espace de l'enclos Qui tenoit autrefois ses batimens enclos, Tu dirois voir le tour de l'ancienne Troye. Et dit-on que celui qu'aux dimes on employe D'un si large circuit retire tous les ans Deux cens charges de grains en decimaux presens. (<i>TDLS</i> , p. 42, v. 1553-1572)	Avenche, jadis <i>Aventicum</i> , premier Canton de Suisse avant les Césars.
---	---

³⁵⁸ Texte original :

Mœnia lata vide, non quæ præsentat is orbis
Oppiduli, sed quæ circulus exter habet.
Gentis Aventinæ cecidit suprema potestas,
Quæ caput Helvetiæ tempore prisco fuit.

Glaréan, « Ad spectatorem antiquitatis Aventicæ Metropoleos quondam Helvetiæ, ut est apud Cornel. Tacitum libr. 17 Glareani hexastichon »/« Poème de six vers par Glaréan pour celui qui observe les ruines d'Avenches, l'ancienne métropole de l'Helvétie ; d'après le livre XVII de Tacite », Bayerische Staatsbibliothek, Clm 283225, fol. 72r^o.

Lescarbot semble traduire et amplifier la description de son prédécesseur. La mise en scène est quasiment identique : le poète fait appel au regard du spectateur, mais lui demande de dépasser les limites de ce qu'il perçoit. La ville contemporaine forme ainsi un premier rempart derrière lequel se cache le passé, dont témoignent des ruines à peine visibles. La description pointe un vide, une absence, dont la valeur est supérieure à ce qui est immédiatement perceptible : plus grande, plus noble, la ville antique rejaillit à l'aide des ressources du discours. Toutefois, Lescarbot ajoute au texte de Glaréan des unités de mesure, désignant à la fois la circonférence de l'ancienne muraille, mais aussi la valeur économique d'un tel domaine. Plus encore, il dédouble la représentation en y greffant un intertexte antique, la comparaison avec la ville de Troie renvoyant à un passé plus reculé encore. Les ruines d'Avenche évoquent alors, dans l'imagination du lecteur, la défaite épique des Troyens narrée dans l'*Iliade* d'Homère. En somme, cet extrait du *Tableau de la Suisse* témoigne d'une conjonction entre un travail de réécriture et une poétique des ruines, ce qui le situe dans le prolongement d'un rapport humaniste au monde. Parce que le paysage se compose de monuments et de lieux chargés d'histoire, on trouve chez les voyageurs de la Renaissance un même rapport à l'espace, qui consiste à créer par la représentation une tension entre le passé et le présent, en accordant une place prépondérante aux sites historiques.

Mais qu'en est-il de la nature elle-même ? S'il est vrai que le paysage implique nécessairement un aménagement de l'espace, dans lequel se lisent les traces de l'activité humaine, est-il possible d'esthétiser la réalité topographique brute ? Dans le domaine pictural, on a vu que l'art hollandais initie à la Renaissance une valorisation du paysage naturel, alors considéré comme un genre mineur, mais dans le domaine poétique, il est rare que le territoire soit représenté pour lui-même. Observons par exemple la description scénographique que l'on retrouve dans le *Discours à Loys des Masures* de Ronsard :

Comme celui qui voit du haut d'une fenestre

Alentour de ses yeux un paysage champêtre,
 D'assiette different, de forme & de façon,
 Icy une riviere, un rocher, un buisson
 Se presente à ses yeux, & là s'y represente
 Un tertre, une prerie, un taillis, une sente,
 Un verger, une vigne, un jardin bien dressé,
 Une ronce, une espine, un chardon herissé,
 Et la part que son œil vagabond se transporte,
 Il descouvre un país de differente sorte
 De bon & de mauvais : Des Masures, ainsi
 Celuy qui lit les vers que j'ay portraits icy
 Regarde d'un traict d'œil meinte diverse chose,
 Qui bonne & mauvaise entre en mon papier enclose³⁵⁹.

Comme dans le *Tableau de la Suisse*, la description trahit sa nature artificielle en donnant à voir, au spectateur, une représentation. En effet, « les choses de la nature ne se présentent pas seulement à sa vue, elles s'y représentent³⁶⁰ ». Dès lors, le poème thématise l'acte même de perception, en précisant le point de vue et en détaillant le parcours de l'œil, conformément à une définition ancienne du *Trésor de la langue française*, datée de 1573, qui comprend le paysage comme « étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble³⁶¹ ». Ainsi, bien que le mot renvoie à l'espace lui-même, il implique la présence d'un sujet observant. On reconnaît ici la base sur laquelle se développera plus tard la conception romantique du paysage. Au XVI^e siècle, cependant, il ne s'agit pas encore d'exprimer cette subjectivité, mais de la prendre pour cadre. Plus exactement,

Ces définitions font du paysage un morceau d'espace ou de nature que le regard délimite. Le paysage n'est pas en ce sens un panorama ou une carte (déterminée scientifiquement sans considération d'un point de vue particulier), il est le découpage par un regard singulier d'un espace naturel réduit, il relève, selon l'expression de Frank Lestringant, d'un regard

³⁵⁹ Pierre de Ronsard, « Discours à Loys Des Masures », *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, Paris, Klincksieck, 1992, p. 362, v. 1-14.

³⁶⁰ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 60.

³⁶¹ Anonyme, « Paysage », *Trésor de la langue française*, en ligne, <https://cnrtl.fr/definition/paysage>, consulté le 02 juin 2020.

topographique³⁶². En ce sens, le paysage suppose un regard destiné à le constituer dans sa singularité. [...] Objet de nature ou d'art, il est cadré en fonction d'un point de vue. Le paysage est donc un lieu à voir, appréhendé visuellement et procurant un plaisir visuel³⁶³.

C'est ce qui permet le rapprochement entre la description de l'espace et la peinture, puisque l'*ekphrasis* permet justement l'exhibition du cadre artificiel placé sur le monde et la mise en scène du regard de l'observateur. Dans le poème de Ronsard, le découpage de l'espace dans le cadre d'une « fenestre » en hauteur est similaire à l'action qu'opère le peintre dans le *Tableau de la Suisse*, lorsqu'il reproduit le territoire sur une toile. L'intérêt pour Lescarbot de recourir à la figure du peintre réside donc moins dans le fait d'esthétiser la nature que dans le fait qu'il appose sur le monde une dimension visuelle, « avec ses limites (le cadre), ses éléments nécessaires (formes d'objets colorés) et sa syntaxe (symétries et associations d'éléments)³⁶⁴ ». Selon Anne Cauquelin, c'est précisément sur cette base qu'émerge la notion de paysage.

Cependant, chez Ronsard, la structure analogique du poème subordonne l'entièreté de la description à l'objet de la comparaison. Le paysage symbolise un parcours et une expérience de lecture qui se caractérisent par la variété, le désordre, et des qualités inégales. Par conséquent, Ronsard cherche avant tout à parler des différents types de réception qui peuvent être faites de ses œuvres³⁶⁵. Le paysage, qui n'est pas décrit pour lui-même, devient porteur d'une dimension métadiscursive et s'intègre dans un discours plus large sur la pratique descriptive. Il s'agit en fait de mettre en valeur la diversité foisonnante du style lyrique en le comparant à la variété naturelle du monde :

Ronsard, à plusieurs reprises dans ses poèmes, construit ainsi cet espace « littéraire », c'est-à-dire ce lieu de liberté qui échappe à la règle mais qui

³⁶² Sur la distinction entre regard topographique et regard cosmographique, voir Frank Lestringant, *Écrire le monde à la Renaissance*, Paradigme, Orléans, 1993.

³⁶³ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 299.

³⁶⁴ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, *op. cit.*, p. 17.

³⁶⁵ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 293.

se distingue pourtant d'un espace de pur désordre. Or, ce lieu est associé, de façon récurrente, à la promenade ou à la contemplation d'un paysage³⁶⁶.

Un nouveau rapprochement peut alors être tenté entre la poésie de Ronsard et le *Tableau de la Suisse* : en effet, la liberté poétique que réclame Lescarbot découle elle aussi de la notion de paysage. Dans le discours préliminaire de son *Tableau de la Suisse*, c'est précisément en nommant la nature désordonnée du territoire représenté qu'il revendique le privilège de tout oser :

LE Lecteur ne s'estonnera de voir en ce Tableau les Cantons depeints pelemele, & sans ordre. C'est une humeur de Peintre plus que de Poete. Et neanmoins de tous deux il est dit

— Pictoribus atque Poetis

Quilibet audendi semper fuit æqua potestas. (*TDLS*, p. xiii)

Comme chez Ronsard, la liberté poétique est étroitement associée à celle d'une nature qu'aucun ordre artificiel ne régirait. Et s'il est vrai que cet espace n'est jamais un pur désordre³⁶⁷, il n'en reste pas moins que le plaisir que procure la contemplation d'un paysage, où s'accumulent pêle-mêle les éléments topographiques, sert à légitimer la variété que Ronsard et Lescarbot proposent dans leurs ouvrages.

De ce fait, la valorisation du paysage poétique constitue une prise de position forte dans le débat de l'époque sur la valeur littéraire de la description. Comme on l'a vu, de nombreux théoriciens des XVI^e et XVII^e siècles reprochent à l'écriture descriptive sa gratuité, son manque d'ordre et son absence potentielle de limites. Dans cette logique, le paysage représente un repoussoir sur lequel s'appuie et se consolide la norme classique. Inversement, des poètes comme Ronsard ou Lescarbot revendiquent une liberté qui s'exprime à travers la valorisation du paysage et de ses agréments :

Ce que [Ronsard] recherche, et ce qu'un siècle plus tard critiquera Boileau, ce sont précisément les formes du hasard, la présence, à l'intérieur d'un genre défini par des règles et des contraintes, de ce qui ne peut être contenu

³⁶⁶ *Idem.*

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 292. Je reviendrai à la question de l'ordre dans la deuxième partie de cette thèse.

dans un cadre, une expression libre qui ne suive aucun ordre préétabli mais soit précisément l'expression même d'un ordre en train de se construire, ordre des vers, ordre des pièces [...], cohérence d'une trajectoire poétique. La force poétique de Ronsard réside sans aucun doute dans la liberté d'un art qui construit et qui invente son ordre à mesure qu'il s'écrit³⁶⁸.

Chez Ronsard, donc, le paysage est une métaphore qui sert à exprimer le travail poétique. Lescarbot, quant à lui, reprend à son compte la liberté et la variété qui lui sont associées, mais dans le but de légitimer la représentation elle-même du territoire. Il cherche ainsi à transformer l'espace perçu en image poétique et picturale, opérant « le passage, si problématique pour les poètes du XVI^e siècle, de la nature à l'art³⁶⁹ ».

Par conséquent, il semble effectivement que Lescarbot se distingue des auteurs de son époque et qu'il participe à l'émergence de la notion de paysage : contrairement aux voyageurs en Amérique, il ne décrit pas seulement le territoire d'un point de vue stratégique ou mythique, et il ne se limite pas non plus, comme les voyageurs humanistes de la Renaissance, à chercher dans l'espace ce qui renvoie à un passé antique, ou du moins ce qui résonne avec les connaissances livresques. Enfin, s'il revendique la même liberté poétique que Ronsard à travers sa description de paysage, ce n'est pas uniquement dans un rapport analogique qui fait de l'espace naturel une métaphore de l'activité poétique. Pour Lescarbot, le paysage, c'est un objet d'art : un tableau poétique et pictural.

Cette conclusion permet de mieux situer la place qu'occupe le *Tableau de la Suisse* dans l'histoire des représentations, et d'éviter d'imposer au texte des lectures anachroniques. Un détail cependant m'oblige à y apporter une petite nuance. En effet, si l'on regarde attentivement la manière dont Lescarbot emploie le terme « paysage » dans le *Tableau de la Suisse*, on remarque qu'il ne fait pas nécessairement allusion à la sphère artistique. Au contraire, il désigne le territoire lui-même, comme le montre le

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 293.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 295.

cinquième vers du poème : « Tire moy le pourtrait de ce grand paisage / Que le Ciel a donné aux Suisses en partage » (*TDLs*, p. 1, v. 5-6). Le terme, qui se distingue du « pourtrait », renvoie ici à l'espace réel habité par la population helvétique, et non à un artefact pictural ou poétique. De même, Montaigne exprime très clairement la différence entre l'un et l'autre, en soulevant l'impossibilité de reproduire picturalement le paysage alpin : « Il ne me semble pas que nulle peinture puisse représenter un si riche paysage³⁷⁰ », écrit-il. On trouve enfin un usage similaire du terme dans un texte poétique du cosmographe François de Belleforest, *La Pastorale amoureuse, contenant plusieurs discours non moins proufitables que recreatifs. Avec des descriptions de Paisages*³⁷¹. Dans ce titre, le paysage est l'objet des « descriptions », ce qui distingue clairement le monde représenté de la représentation elle-même. Ce n'est donc pas en recourant aux services du peintre que Lescarbot parvient à esthétiser la nature (comme l'affirmait François Walter) ; le peintre, comme le poète, sont au contraire des figures qui révèlent la « picturalité latente qui sommeille dans le réel³⁷² ».

Dès lors, ce n'est pas l'artiste qui embellit le territoire, mais la nature elle-même qui, dans sa diversité et dans la disposition de ses formes, compose une sorte de paysage naturel :

On ne cherche pas à décrire le monde, mais à rendre compte de la nature artistique du monde. Soit l'auteur sélectionne ce qui fait tableau, soit il se contente de reconnaître la nature picturale de ce qu'il voit [...]. Dans tous les cas, il s'agit de faire surgir le tableau à faire³⁷³.

C'est pourquoi Anne Cauquelin considère que « le paysage n'est pas une métaphore pour la nature, une manière de l'évoquer, mais il est réellement la

³⁷⁰ Michel de Montaigne, *Journal de voyage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 137.

³⁷¹ François de Belleforest, *La Pastorale amoureuse, contenant plusieurs discours non moins proufitables que recreatifs. Avec des descriptions de Paisages*, Paris, J. Hulpeau, 1569. Édition moderne : M. Gaume, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 1980.

³⁷² Bernard Vouilloux, « Le tableau : description et peinture », *op. cit.*, p. 9.

³⁷³ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 56.

nature³⁷⁴ ». Cette conception du paysage marque durablement la littérature et se retrouve de façon récurrente dans l'esthétique romantique. Ainsi, la capacité du poète à produire un paysage provient du fait que le monde possède sa propre valeur esthétique. Sous cet angle en revanche, la nature peut aussi se présenter comme irréductible à l'art, ce qui expose, au cœur même de la représentation, la déficience du langage et de la peinture :

Qui pourroit exprimer la beauté de ce val
Où du Rus est assis le limoneux canal ?
Bregarte (que i'ay dit) en rendra tesmoignage
De qui ne se peut trop louer le paysage,
Paysage embelli d'un double cotau bas,
Et de tout ce qui peut à l'œil donner soulas. (*TDLS*, p. 14, v. 475-480)

Parce que la beauté du val est inexprimable, et parce qu'elle ne peut être assez louée, le paysage est un modèle que tente d'égaliser l'artiste sans jamais parfaitement y parvenir. Le rôle de ce dernier consiste à modeler les ressources artistiques, voire à tenter d'en dépasser les limites, afin de les rendre aptes à saisir la beauté du monde.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, cette conception est d'autant plus forte qu'elle s'articule sur une vision religieuse du monde. Ce dernier n'est pas surgi du hasard : il est créé, ce qui rapproche, quoiqu'à deux échelles différentes, la figure de l'artiste et la figure de Dieu. Dans le *Tableau de la Suisse*, on retrouve cette mise en abyme qui fait du poème la représentation d'un espace lui-même composé par un auteur divin :

Un peu plus loin de là tu peux voir deux vallées
Que l'auteur de ce Tout a en une assemblées [...] (*TDLS*, p. 18, v. 653-654).

La notion de paysage repose sur cette capacité de l'Homme à reconnaître, dans le monde, la marque d'une organisation esthétique. En lui attribuant une origine divine, les auteurs de la Renaissance tentent de lire cette picturalité latente comme un signe

³⁷⁴ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, op. cit., p. 30.

qui peut être reproduit (ou plus exactement imité). C'est ainsi que le paysage naturel se transpose sur la toile du peintre ou dans l'expressivité du poème.

Il en résulte un certain brouillage entre la réalité, l'art et ses ressources. Déjà chez Philostrate, on a vu que la frontière entre l'art et la nature était poreuse et qu'un jeu d'imitation réciproque s'instaurait, notamment dans l'*ekphrasis* du « Marécage³⁷⁵ ». Comme le remarque Olivia Rosenthal :

Une confusion s'installe d'emblée entre les qualités du style et la spécificité des sujets représentés, ce qui signifie que le terme même de « paysage » (comme celui de « topographie ») désigne à la fois l'art du discours, la représentation picturale qui constitue le modèle implicite des *Images* de Philostrate et le paysage naturel³⁷⁶.

C'est en vertu de ce brouillage que les qualités esthétiques du monde rejaillissent sur l'objet artistique qui le représente. Dans l'exemple cité précédemment, où Lescarbot décrit les environs de Brengarte, les questions rhétoriques du poète camouflent mal son ambition : en effet, il se présente lui-même comme celui qui peut « exprimer la beauté de ce val » (*TDLS*, p. 14, v. 475) et, en nommant l'impossibilité de « trop louer le paysage » (*TDLS*, p. 14, v. 478), il parvient à suggérer au lecteur l'impression d'ampleur de ce qu'il observe. Ainsi, avouer les limites de son art, c'est aussi un moyen de mettre en lumière le talent de celui qui décrit ou peint.

Par conséquent, le terme de paysage renvoie à la fois à la picturalité naturelle du monde et au produit de l'artiste, dont la valeur et l'indépendance procèdent précisément de sa capacité à surmonter l'irréductibilité de la nature à l'art. Lescarbot ne se contente pas d'imiter le paysage naturel : il cherche à le dépasser en le transformant en objet d'art, en s'appuyant sur le rapport analogique entre poésie et peinture formulé par Horace. Contrairement aux voyageurs qui rapportent uniquement des informations topographiques dans un but stratégique, il élabore une représentation

³⁷⁵ « L'art a dirigé le cours des ruisseaux comme l'aurait fait la nature, avec sa souveraine habileté ». Philostrate, *La galerie de tableaux*, *op. cit.*, p. 23.

³⁷⁶ Oliva Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 297.

qui transforme le monde en image. Pour ce faire, les stratégies sont nombreuses : Lescarbot mobilise notamment les effets visuels de l'hypotypose, qui stupéfient le lecteur, théâtralise la description et donnent à voir une image fulgurante des montagnes ; les différents tableaux qui en résultent sont alors intégrés dans une représentation plus large, celle d'un tableau poétique et pictural dont la matérialité est constamment exhibée. Le but n'est pas seulement, comme chez Ronsard, d'opérer un retour réflexif sur l'activité poétique elle-même. Cadrée, rapportée au regard d'un observateur surplombant, cette image sous forme d'*ekphrasis* vise essentiellement à esthétiser le territoire et à convertir le « paysage » naturel en paysage artistique. Le *Tableau de la Suisse* se place de la sorte au cœur d'une phase de découverte des Alpes ainsi qu'aux origines de la notion de paysage, laquelle procède de la rencontre entre la picturalité latente du monde et la picturalité de l'expression poétique.

DEUXIÈME PARTIE

LE TABLEAU GÉOGRAPHIQUE : VALEURS ÉPISTÉMOLOGIQUES ET
FONCTION DIDACTIQUE D'UN MODE DE PRÉSENTATION DU RÉEL

CHAPITRE III

TABLEAU ET ORDONNANCEMENT DU SAVOIR

Aristagoras, tyran de Milet, arriva donc à Sparte sous le règne de Cléomène. Les Lacédémoniens disent que dans ses entrevues avec le roi il apportait avec lui un tableau en airain, sur lequel étaient entaillés le contour entier de la terre, celui de la mer, et le cours de tous les fleuves³⁷⁷.

Hérodote

Dans la première partie de la thèse, on a considéré essentiellement la dimension poétique du *Tableau de la Suisse*, en montrant comment l'œuvre cherchait à plaire (qualités esthétiques) et comment le territoire était représenté (dimension mimétique). Mais qu'en est-il du rapport au savoir ? En quoi le texte est-il utile, et comment cherche-t-il à instruire son lecteur ? La vocation la plus fondamentale d'un texte descriptif est de transmettre des connaissances : « Ostentation et démonstration d'une compétence, la description, texte de savoir, savoir sur les mots et sur les choses, est donc souvent un texte à finalités toujours plus ou moins didactiques³⁷⁸. » Comme dans ce « tableau en airain³⁷⁹ » mentionné par Hérodote, l'ouvrage de Lescarbot présente un certain nombre de connaissances géographiques, diplomatiques et historiques, en les inscrivant dans un dispositif formel particulier. Pour en étudier l'ensemble des caractéristiques, il est indispensable d'interroger les relations que le « tableau » entretient avec les modes de présentation du savoir, en considérant notamment les différentes manières d'organiser les connaissances : systèmes de classement, listes,

³⁷⁷ Hérodote, *Histoire d'Hérodote suivie de la vie d'Homère*, F. Didot, 1822, Livre V, XLIX, p. 221.

³⁷⁸ Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 50.

³⁷⁹ Hérodote, *Histoire d'Hérodote suivie de la vie d'Homère*, *op. cit.*, p. 221

index, découpages en chapitres, *etc.* L'utilité, notion clef dans l'étude de la littérature de la Renaissance et de l'Ancien Régime, sera donc ici comprise dans un sens didactique, l'instruction du lecteur étant vue comme une forme d'accroissement intellectuel³⁸⁰. Dans cette deuxième partie de la thèse, j'étudierai le *Tableau de la Suisse* en relation avec les conceptions anciennes de l'érudition et de la transmission des connaissances, tâchant de faire émerger les principes didactiques qui structurent le texte et permettent, au-delà du plaisir de lecture, l'acquisition d'un savoir géographique, historique et culturel sur les treize Cantons.

Jusqu'ici, on a démontré que Lescarbot était l'un des premiers voyageurs à avoir exploité les ressources esthétiques du « tableau » comme récit de voyage. Mais si l'on écarte momentanément les acceptions picturales ou poétiques du terme, on constate que le « tableau » possède aussi un sens mathématique, désignant un dispositif formel qui permet l'inscription de données. Employé dans les domaines scientifiques, cet outil graphique permet au chercheur de présenter les valeurs obtenues par observation, calcul ou déduction. Plus qu'un simple support, le tableau organise : les données sont mises en rapport selon les axes latéraux et verticaux que dessine la juxtaposition des cases, ce qui permet à la fois la saisie rapide des valeurs individuelles et l'observation de relations arithmétiques ou logiques régissant l'ensemble du dispositif. Loin d'être l'apanage des sciences dures, le tableau est aussi un modèle qui sous-tend la macrostructure des livres : certes, la lecture semble un processus linéaire, mais le texte est souvent construit selon un plan qui articule les parties entre elles et dont l'organisation se révèle généralement dans une table des matières³⁸¹.

³⁸⁰ Dans la troisième partie de la thèse, je renouerai avec le sens moral de la notion d'utilité, conformément à la pensée de l'Ancien Régime selon laquelle une œuvre doit avant tout viser l'édification du lecteur.

³⁸¹ Rappelons en passant que « table » et « tableau » partagent une étymologie commune, au point que les notions sont confondues dans le *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* de Edmond Huguet. La première est ainsi une notion plus restreinte que la seconde, désignant selon le Furetière « un Indice ou Repertoire qu'on met à la fin, ou au commencement d'un Livre, pour le soulagement du

En mathématiques comme en littérature, le « tableau » désigne donc un mode de présentation du savoir. À ce titre, il a été analysé par Michel Foucault dans ses travaux sur l'*épistémè* des XVI^e et XVII^e siècles :

Le tableau [...] permet à la pensée d'opérer sur les êtres une mise en ordre, un partage en classes, un groupement nominal par quoi sont désignées leurs similitudes et leurs différences, – là où, depuis le fond des temps, le langage s'entrecroise avec l'espace³⁸².

Cette question de la disposition spatiale du discours fournit un nouveau point de départ pour étudier le *Tableau de la Suisse*. Selon Foucault, la définition la plus large du tableau consiste à « articuler l'ensemble de la représentation en plages distinctes, séparées les unes des autres par des traits assignables³⁸³ ».

[Les signes] autorisent l'établissement d'un système simultané selon lequel les représentations énoncent leur proximité et leur éloignement, leur voisinage et leurs écarts, – donc le réseau qui, hors chronologie, manifeste leurs relations d'ordre. Sur ce mode peut se dessiner le tableau des identités et des différences³⁸⁴.

On sait quelle fortune ce dispositif a eu auprès des naturalistes des XVII^e et XVIII^e siècles³⁸⁵. La pensée des Lumières et son vaste projet encyclopédique ont beaucoup contribué à en développer les principes³⁸⁶. Les romanciers aussi s'en sont emparés, à l'exemple des très célèbres *Tableaux de Paris* de Mercier (1772). Par conséquent, c'est à partir des textes de cette époque que la plupart des théories du

Lecteur, afin qu'il y trouve facilement les endroits dont il aura besoin³⁸¹ ». Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye/Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, t. III, p. 630.

³⁸² Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 9.

³⁸³ *Ibid.*, p. 87-88.

³⁸⁴ *Idem.*

³⁸⁵ Voir notamment le système de classification de Carl Von Linné, développé dans ses trois principaux ouvrages, *Systema naturæ* (1735), *Genera plantarum* (1737) et *Species plantarum* (1753). À ce sujet, voir Thierry Hoquet, Giulio Barsanti, *Les fondements de la botanique : Linné et la classification des plantes*, Paris, Vuibert, 2005, 290 p.

³⁸⁶ Voir notamment l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des Arts et des métiers* de Diderot et d'Alembert, 1772-1781.

tableau ont été formulées. Toutefois, le *Tableau de la Suisse* de Lescarbot nous engage à considérer cette notion dans un paradigme différent et plus ancien : celui des récits de voyage et des descriptions topographiques à la fin de la Renaissance. L'observation empirique de l'espace, jumelée ou non avec un travail de compilation savante, soulève des problématiques similaires quant à la présentation et à l'ordonnement du savoir. Quel dispositif textuel permet l'inscription des données ? Quels critères définissent l'unité des valeurs individuelles ? Quels rapports s'établissent entre les valeurs ? Et enfin, quels sont les modes de lecture d'un tableau topographique ? L'ouvrage de Lescarbot, proche des compilations cosmographiques, des poèmes descriptifs et des récits de voyage de la Renaissance, offre ainsi l'opportunité d'analyser les principes didactiques d'un « tableau » qui précède l'avènement des traités naturalistes de l'époque classique et les systèmes rationnels des Lumières. Le *Tableau de la Suisse* et les textes dont il s'inspire se situent donc en amont des théories du tableau. Dans l'impossibilité de repérer leur conformité avec une éventuelle norme, il s'agira plutôt de mettre en lumière les éléments d'une certaine tradition descriptive, à travers la récurrence de traits textuels au sein du corpus, mais aussi à l'aide des discours métatextuels formulés par les auteurs eux-mêmes dans la préface de leurs œuvres. On pourra ainsi remonter aux sources d'une pratique définie, plus tard, par les théoriciens du classicisme et qui, parce qu'elle demeure à un stade antérieur aux normes, témoigne d'un certain tâtonnement formel et créatif.

Dans ce troisième chapitre, on tâchera de voir comment les principes de la présentation tabulaire peuvent s'inscrire sous une forme textuelle afin de faire émerger, sous l'apparente linéarité du discours, les colonnes, les lignes et les cases qui organisent le savoir. En comparant le *Tableau de la Suisse* à d'autres textes remplissant un même mandat descriptif, je chercherai moins à étudier la matière du discours que la manière dont celle-ci est ordonnée. Cette démarche implique de se pencher sur la structure du texte, incluant sa dimension matérielle et sa mise en page, afin de déterminer comment le savoir est transmis au lecteur et quels sont les modes de circulation dans le

texte. Il s'agira alors de prendre en considération l'hétérogénéité du *Tableau de la Suisse*, composé de multiples pièces liminaires, de listes, d'un tableau versifié, d'un poème sur les bains de Pfäfers, de documents historiques et d'ajouts en prose. Dans la première partie de la thèse, on s'est surtout concentré sur la partie versifiée, ainsi que sur les clefs de lecture contenues dans le paratexte liminaire. Dans cette deuxième partie, cependant, on tentera autant que possible de considérer l'ouvrage dans son ensemble. En identifiant les pièces qui composent le livre et en analysant leur articulation, on verra que le texte, malgré son hétérogénéité, révèle des marques de composition qui assurent la cohésion (la couture, pourrait-on dire) entre les différents fragments de l'œuvre.

Ce point soulève cependant une difficulté : certains des aspects considérés, comme la mise en page par exemple, peuvent être attribués au processus éditorial. Comme le rappelle Roger Chartier, « les auteurs n'écrivent pas des livres : non, ils écrivent des textes que d'autres transforment en objet imprimé³⁸⁷ ». Dans ce troisième chapitre, il faudra se résoudre à ne pas pouvoir toujours trancher entre les éléments qui reflètent le projet de l'auteur et ceux qui reposent sur un travail de l'éditeur. Loin d'être un obstacle à l'analyse, cette question pousse à mettre le *Tableau de la Suisse* en rapport avec les pratiques d'édition de son époque.

À la suite de ce repérage, on pourra s'interroger sur la nature des unités sémantiques qui composent le tableau. Y a-t-il, au-dessus de la prolifération des données, une structure en rubriques qui distribuerait le matériau référentiel en ensembles identifiables³⁸⁸ ? Dans les récits de voyage et les ouvrages cosmographiques anciens, on remarque un même découpage en chapitres thématiques : la faune, la flore,

³⁸⁷ Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *op. cit.*, p. 1513.

³⁸⁸ Le terme « rubrique » renvoie à l'organisation de la matière dans les dictionnaires, les ouvrages encyclopédiques et les journaux. Ici, j'adopte un sens plus large, par lequel je fais référence à une « catégorie dans laquelle on classe quelque chose ». Anonyme, « Rubrique », dans le dictionnaire *Larousse*, en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rubrique/70182>, consulté le 14 juin 2021.

les plans d'eau, les montagnes, les ressources agricoles, la nourriture, les coutumes des populations locales, *etc.* Pour comprendre la structure didactique du *Tableau de la Suisse*, il importe de voir si ces rubriques déterminent la structure du texte ou si, au contraire, leur contenu est éclaté dans l'ensemble de l'ouvrage. Par ailleurs, cette recherche soulève la question des critères de sélection. Qu'est-ce qui retient l'attention du voyageur ? Que passe-t-il sous silence ? Plutôt que de simplement répertorier les objets contenus dans la description, je chercherai les traces de jugements axiologiques de la part de l'auteur, dans la mesure où ceux-ci démontrent une volonté de justifier la place et la présence d'un élément dans le tableau.

Enfin, la question de l'ordonnement du savoir implique une réflexion épistémologique complémentaire à l'analyse textuelle. À l'aide des travaux de Michel Foucault sur les notions d'ordre et de désordre³⁸⁹, j'étudierai la négociation complexe entre l'éclatement linéaire des données géographiques dans le poème descriptif et leur insertion, par différents types de correspondances horizontales, verticales et transversales, dans la macrostructure du *Tableau de la Suisse*.

3.1. Le tout et la partie

Commençons par circonscrire le tout. Dans sa forme mathématique, le tableau s'identifie par son contour extérieur, composé de quatre lignes qui forment un rectangle, à la manière d'un cadre. Ce modèle, réduit à son expression la plus simple, s'applique-t-il au *Tableau de la Suisse* ? En abordant la question du paysage, on a déjà montré que la toile du peintre découpait une image du panorama helvétique, et que cette opération délibérément artificielle était une condition nécessaire à la sublimation esthétique du réel. Or, d'un point de vue épistémologique, le cadre semble aussi avoir

³⁸⁹ Voir Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*. Pour une approche plus historique, voir aussi Benjamin Deruelle, Aurélien Blachère, Camille Tessier Pierre, *Sciences, techniques, pouvoirs et sociétés. 1500-1789*, Paris, Atlande, 2016, 671 p.

une fonction didactique, puisqu'il délimite un sujet, dont il est alors possible, virtuellement, de faire l'exhaustion. Comme l'avait jadis souligné Roland Barthes :

Toute description littéraire est une vue [...]. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus important que son chevalet), devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole sans cette opération maniaque³⁹⁰.

Avant de pouvoir appréhender le monde par la parole, il faut d'abord opérer un découpage artificiel de l'espace, isoler une image. L'impératif le plus fondamental du tableau serait donc celui de définir des frontières qui puissent à la fois contenir et définir l'objet de la représentation.

En cela, le nom propre d'un pays semble suffire à délimiter sémantiquement le champ descriptif, et le *Tableau de la Suisse* en est un exemple très représentatif : le toponyme figure immédiatement dans le titre, comme complément du nom « tableau », définissant d'emblée le sujet de la représentation et ses limites. Un certain mimétisme prend forme : d'un côté, le nom propre évoque à lui seul les frontières d'un espace géographique, de l'autre, le texte aménage un cadre capable de circonscrire le matériau descriptif à l'intérieur d'un espace fermé. Qu'elles soient géographiques ou textuelles, ces « bornes » constituent la forme la plus fondamentale de délimitation du tableau descriptif. Dans les textes, cette opération est à ce point nécessaire qu'elle se situe généralement au seuil du discours, comme une condition à l'entrée en matière. Daniel L'Ermite commence ainsi sa lettre :

Tout le pays des Suisses [...] est borné à l'orient par le Tirol, au nord par la Souabe, à l'occident par la Savoie, et au midi par l'Italie : de vastes montagnes le ceignent en tout sens comme d'un rempart ; [...] leurs différentes chaînes sont séparées par les bornes invariables que la nature prescrit et conserve à chacune³⁹¹.

³⁹⁰ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 61.

³⁹¹ Daniel L'Ermite, « Lettre sur la Suisse », *op. cit.*, p. 128.

De même, les premiers vers du *Tableau de la Suisse* définissent les frontières de la confédération helvétique, comme en atteste la première manchette : « Limites de la Suisse³⁹² » (*TDLS*, 1). Cette étape implique généralement de découper dans le réel une forme abstraite et géométrique la plus simple possible. C'est par cette opération, généralement articulée sur les quatre points cardinaux, que le sujet représenté en vient à épouser la forme rectangulaire d'un tableau, à moins que les auteurs n'optent pour une forme plus complexe, mais toujours assimilable à un cadre géométrique. Pour Vigenère (1589), par exemple, la Suisse est « presque en forme d'un écusson renversé, dont la pointe du bas va atteindre les sources du Rhône et du Rhin, peu distantes les unes des autres, et le chef s'étend tout au long de l'échine du mont Jura³⁹³ ». De leur côté, Lescarbot et L'Ermite tracent les limites de la Suisse en marquant les frontières nord, sud, est, ouest, dessinant la forme d'un rectangle – à noter que L'Ermite, en mentionnant les montagnes qui « ceignent en tout sens comme un rempart », y surimpose aussi une forme circulaire. Quoiqu'il en soit, si la forme géométrique peut varier en fonction du territoire représenté, elle en est toujours une abstraction, une simplification, qui démontre déjà une action posée sur le réel.

À ce propos, il est intéressant de soulever une différence notable entre le *Tableau de la Suisse* et l'*Histoire de la Nouvelle-France*. Dans ce dernier, Lescarbot prétend aussi définir les contours de la colonie américaine : « La delineaion³⁹⁴ de notre Nouvelle-France est fausse », écrit-il, avant de démontrer sa volonté de « tirer à la plume & représenter de vray [...] le sit de la premiere terre » (*HNF*, I, p. 6). Cependant, un territoire de conquête et d'exploration ne pourrait souffrir des limites trop rigides.

³⁹² L'indication est en manchette.

³⁹³ Blaise de Vigenère, *Commentaires*, 1589, dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 32.

³⁹⁴ Frank Lestringant remarque d'ailleurs que, « comme celui de delineaion [...] le terme de description désigne un dessin aussi bien qu'un texte », ce qui rapproche l'*Histoire de la Nouvelle-France* d'une forme de description tabulaire. Voir Frank Lestringant, « Des récits, des cartes, quelle relation ? », *op. cit.*, p. 307.

Aussi Lescarbot présente-t-il l'Acadie comme « de si grandes terres, qui (par manière de dire), n'ont point de bornes³⁹⁵ ». En tension avec une écriture géographique qui aspire à l'exhaustivité, le « discours conquérant³⁹⁶ » semble déborder le cadre posé au début de l'ouvrage. Dans le *Tableau de la Suisse* au contraire, les limites du territoire sont maintes fois réaffirmées, depuis les premiers vers du poème jusqu'aux derniers :

Or puis-que j'ay franchi les limites de Suisse,
Et ne vois au dela rien qui luy obeisse,
Peintre, il nous faut icy la journée achever [...] (*TDLS*, p. 47, v. 1745-1747).

L'exposition des contours de l'objet représenté se pose donc en principe de la description tabulaire. Le cadre, réduit aux propriétés abstraites d'une figure géométrique, exclut les éléments qui se situent à l'extérieur de ses bornes, et rend possible l'appréhension du sujet dans sa totalité, dans la mesure où la description n'aura plus qu'à parcourir l'espace délimité pour accomplir son vœu d'exhaustivité.

On peut alors soulever une différence subtile, mais importante, entre le tableau descriptif et la représentation picturale. Devant un tableau, « la saisie globale de l'ensemble peint³⁹⁷ » est immédiate, et précède même l'identification de l'objet figuré. Ensuite seulement, l'œil du spectateur est attiré par les éléments saillants, qui se présentent comme le sujet principal de l'image. Dans un troisième temps, le regard se promène, s'arrête sur des détails, prend conscience du décor, de l'arrière-plan et de tous les éléments périphériques³⁹⁸. De ce fait, le contour est uniquement perceptible par

³⁹⁵ Marc Lescarbot, *La conversion des sauvages*, dans Marc Lescarbot, Marie-Christine Pioffet, Isabelle Lachance, *Poésies et opuscules sur la Nouvelle-France*, *op. cit.*, p. 217.

³⁹⁶ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 23-25.

³⁹⁷ Bernard Vouilloux, « Le tableau : description et peinture », *op. cit.*, p. 14.

³⁹⁸ La question du temps, du mouvement et de l'ordre de la perception d'un tableau est une question épineuse, qui oscille entre un idéal d'immédiateté (tout est perçu d'emblée) et la reconnaissance des nombreuses étapes nécessaires à la saisie de l'objet peint, processus complexe dicté à la fois par l'œuvre elle-même et par les dispositions de l'observateur. Quoiqu'il en soit, les relations étroites que la peinture des XVI^e et XVII^e siècles entretient avec la poésie (impliquant notamment d'imiter des Hommes en action) légitiment l'idée selon laquelle une toile se lit, et qu'un certain ordre préside à cette activité

l'absence d'image, par son interruption. Le cadre décoratif, qui peut servir à l'exposer, n'est pas nécessaire et ne fait que s'ajouter au cadre intrinsèque de l'image. C'est la même différence qui oppose le cercle et le disque : le premier se définit par le trait extérieur, le deuxième par la région délimitée à l'intérieur. De son côté, le tableau descriptif expose d'emblée ses contours, et c'est par l'exposition d'un cadre explicite qu'il découpe son objet. Le rapport d'antériorité entre l'image et ses limites est alors inversé : dans le tableau de peinture, le cadre marque la fin de la représentation (il se trouve là où l'image s'arrête) ; dans le tableau descriptif, il en marque le début.

Il n'est donc pas anodin que le travail du peintre dans le *Tableau de la Suisse* soit mis en scène dans une phase préparatoire. En effet, après la description initiale des « Limites de la Suisse » (*TDLS*, 1), le poète dit à son interlocuteur :

Ayant donc ton sujet borné de cette sorte,
Appreste ton pinceau, & d'une main accorte,
Pein moy premierement toutes ces vives eaux [...] (*TDLS*, p. 1, v. 17-19).

La définition du cadre, qui relève d'une forme achevée du tableau descriptif, se situe en amont du travail pictural, et le lecteur du poème connaît les limites de l'objet représenté bien avant que l'observateur de la toile ne puisse rien percevoir.

Reste alors à épuiser le sujet, afin que le peintre le restitue sur sa toile. À la Renaissance, le principe d'exhaustivité implique la prise en compte de l'ensemble des informations historiques, littéraires ou scientifiques liées à l'objet représenté, poursuivant le rêve humaniste d'une connaissance totale du monde. Décrire les choses, « c'est recueillir toute l'épaisse couche de signes qui ont pu être déposés en elles ou sur elles³⁹⁹ ». Les *Images* de Philostrate en donnent une illustration claire, notamment à travers la description du Bosphore :

de lecture. Sur le sujet, voir Bernard Vouilloux, « Le tableau : description et peinture », *op. cit.*, p. 13-15.

³⁹⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 55.

[...] tout est dans cette peinture, ce qui est, ce qui a été, on y voit même comment certaines choses doivent se passer dans l'avenir, et la multitude des objets ne nuit en rien à l'exactitude de la représentation ; tout est aussi achevé que si l'artiste n'eût eu qu'un seul objet à peindre⁴⁰⁰.

Le tableau pictural et poétique ouvre sur l'épaisseur du passé ainsi que sur des projections futures. Mais cette volonté d'exhaustion ne menace-t-elle pas le principe de clôture imposé par le cadre visuel ? Dans la *Savoie* par exemple, Peletier du Mans prétend lui aussi contenir son discours dans les limites du territoire savoyard. Cependant, lorsqu'il évoque les fleuves qui traversent le duché, sa plume se trouve emportée par les flots et dérive jusqu'aux océans où les eaux débouchent⁴⁰¹ ; le cadre limité du territoire ne résiste pas à l'ouverture vers l'universel qu'offre le motif des fleuves. Lescarbot, quant à lui, ne dépasse que peu les frontières de la Suisse, au point de donner une impression de clôture bien plus rigide :

Et de ces environs commencent à rebours
 Quatre fleuves puissans contraires en leurs cours,
 L'un est cil que je dis, puis le Tesin, le Rhone,
 Et l'Ourse, qui dedans la Suisse se cantonne [...] (*TDLS*, p. 24, v. 869-872).

Et s'il s'intéresse au Rhin, ce n'est que pour en savoir « la source relevée » (*TDLS*, p. 24, v. 874), délaissant par conséquent l'embouchure lointaine. Dès lors, le cadre du tableau coïncide avec les limites géographiques du territoire, ce qui permet de superposer l'objet représenté avec la représentation elle-même. En ce sens, faire le tableau d'un pays, d'un objet ou d'un évènement – que le nom figure dans le titre du texte ou non – revient à imposer à l'objet décrit une forme qui en épouse les frontières. Cette forme, simplifiée, permet alors l'abstraction de l'objet et d'en exclure ce qui lui est étranger.

⁴⁰⁰ Philostrate, « Bosphore », dans *La galerie de tableaux, op. cit.*, p. 31.

⁴⁰¹ Voir Peletier du Mans, *La Savoie, op. cit.*, livre I.

Il est dès lors significatif que le poème se termine par un refus explicite de déborder les limites du cadre géographique et pictural :

Ja je ne puis mon œil plus outre pourmener,
 Il faut d'orenavant la retraite sonner.
 Sinon que je voulusse en me tournant en arriere
 Te monstret les païs qui sont icy derriere,
 [...]
 Mais ce n'est mon sujet [...] (*TDLS*, p. 45, v. 1651-1654 et 1659).

Le peintre qui représente un paysage s'avère incapable de figurer, sans déformer l'image, ce qui se présente dans les marges du champ perceptif, et notamment ce qui se trouve dans son dos. Son cadre est nécessairement tourné vers une direction unique, possédant nécessairement un large angle mort⁴⁰². Au contraire, l'écrivain pose sur le monde un cadre mobile⁴⁰³. Dans le *Tableau de la Suisse*, le refus de se tourner et de montrer ce qui est en arrière repose donc sur l'identité du sujet discursif et pictural. Parfaitement superposés, ces deux cadres deviennent complémentaires, tout en laissant entrevoir deux visions distinctes dont les valeurs poétiques épistémologiques se complètent.

Toutefois, la délimitation d'un cadre extérieur n'est qu'une première étape : le matériau descriptif doit ensuite être subdivisé en unités plus petites, dont l'agencement repose sur des principes stables permettant l'ordonnement du savoir. Autrement dit, le tableau n'est pas un cadre vide pouvant être rempli par un matériau désordonné. Il importe de repérer des unités textuelles et d'identifier la manière dont celles-ci sont articulées entre elles afin d'en reconstituer la syntaxe, dans le sens étymologique de

⁴⁰² L'usage d'un miroir comme dans *Les Ménines* de Velasquez semblerait pouvoir inclure dans la toile cet espace irreprésentable, mais Michel Foucault a bien montré combien cette transgression ouvrait un lieu paradoxal à l'avant du tableau, espace fictif habité à la fois par le spectateur et par les figures réfléchies. À ce sujet, voir l'analyse de Michel Foucault dans *Les mots et les choses*, *op. cit.*, chapitre 1 : « Les Ménines ».

⁴⁰³ On pense par exemple à la formule de Stendhal selon laquelle « un roman est un miroir qui se promène sur une grande route ». Voir Stendhal, *Le Rouge et le Noir, chronique du XIX^e siècle*, Paris, Michel Lévy frères, 1870, p. 107.

« mise en ordre ». Dans un tableau mathématique, cela revient à définir les « cases » ; dans un texte, il s'agit de s'intéresser aux zones de transition, qu'elles soient typographiques – un espace entre deux paragraphes, un changement de page, un titre – ou discursives.

Dans le *Tableau de la Suisse*, on observe remarquablement bien le phénomène de morcellement qui caractérise la Renaissance. Selon Michel Jeanneret, le livre d'alors « se présente rarement comme une construction organique, une architecture homogène dont chacune des parties occuperait une place nécessaire dans l'ensemble⁴⁰⁴ ». Le développement de l'imprimerie au XVI^e siècle aurait permis l'essor d'un esprit d'érudition favorisant la publication de florilèges, de sommes cosmographiques ou de traités encyclopédiques. Accumulant des matériaux hétérogènes dans le but de susciter la curiosité du lecteur ou de lui fournir un répertoire de références érudites, le livre serait un espace de désordre. La Renaissance, marquée par une pratique intensive de la compilation, s'opposerait ainsi au siècle de Louis XIV, qui se définit au contraire par la recherche d'une géométrie parfaite, toute structure étant le reflet d'une logique rationnelle. Cette conception dichotomique de l'histoire du livre et des idées distingue ainsi deux équivalences : d'un côté, l'association d'une idée d'ordre à une structure organique ; de l'autre, la conception de toute structure fragmentaire comme étant le signe d'un désordre. Cependant, il convient de remarquer que l'entreprise de classement et de mise en ordre du savoir débute bien avant l'avènement de la rationalité classique. Pensons par exemple au catalogue raisonné élaboré par François Grudé dans son *Premier volume de la bibliothèque du sieur de La Croix du Maine* (1584), au recueil d'*Emblèmes* d'Alciat (1615), dont les parties suivent une progression du sujet le plus élevé au plus bas⁴⁰⁵, ou encore à l'*Essay des merveilles de nature* (1622) du père Étienne Binet, qui offre un répertoire de lieux communs sous forme de tableau

⁴⁰⁴ Michel Jeanneret, *Le défi des signes : Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 57-58. Désormais sous la forme abrégée : *Le défi des signes...*

⁴⁰⁵ Voir André Alciat, *Les Emblemes*, Cognoy, Jean de Tournes, 1615, 256 p.

lexical⁴⁰⁶. L'opposition entre le désordre renaissant et l'ordre classique semble trop idéale pour être juste, ce qui invite plutôt à explorer les nuances entre ces deux pôles, et à situer la structure modulaire du *Tableau de la Suisse* au sein d'un spectre continu où l'ordre négocie avec le morcellement de la matière.

Commençons par identifier les unités textuelles qui constituent l'ouvrage. Une vue macroscopique du texte de Lescarbot démontre immédiatement sa nature composite : trois épîtres, une table ordonnée des Cantons suisses, un avertissement au lecteur, une épître en vers, deux poèmes de longueur variable, plusieurs extraits compilés de sources intertextuelles, suivis d'un exposé historique des différentes alliances entre la France et la Suisse, contenant des extraits de traités traduits, pour finir avec les particularités du Valais et la reproduction du traité de la Caroline avec ses réponses et sa renonciation. L'identification des unités textuelles est immédiate et facile, du fait de la dimension morcelée du livre, et semble corroborer les affirmations de Michel Jeanneret. On pourrait alors soutenir que « la floraison de collections et de compilations, loin d'être un accident, correspond au meilleur usage possible de la spécificité du livre imprimé⁴⁰⁷ ». Le livre offre « un système synoptique où le lecteur se déplace librement en avant ou en arrière, sur de longues séquences ou par prélèvements rapides⁴⁰⁸ ».

Si l'on se concentre à présent sur la partie versifiée, où le territoire est décrit à un peintre, on remarque aussi une mise en page qui semble morceler le poème en unités discursives : il s'agit de ces notes marginales placées vis-à-vis des alexandrins, qui fournissent de courtes indications. Comme je l'ai déjà mentionné, ce dispositif est commun dans les récits de voyage et les descriptions géographiques de l'époque⁴⁰⁹ :

⁴⁰⁶ Étienne Binet, *Essay des merveilles de nature*, Marc Fumaroli, Évreux, Association du Théâtre de la Ville d'Évreux, 1987 [1622], 605 p.

⁴⁰⁷ Michel Jeanneret, *Le défi des signes...*, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁰⁸ *Idem.*

⁴⁰⁹ Voir à ce sujet les remarques de Sylvie Requemora-Gros dans *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 41.

Lescarbot lui-même en avait déjà eu l'usage, puisqu'on retrouve ces notes marginales dans les pièces versifiées de l'*Histoire de la Nouvelle-France*. Plus encore, elles apparaissent dans l'une des sources probables de Lescarbot en Suisse, à savoir la *Helvetiae descriptio* de Glaréan⁴¹⁰ : Bien qu'elle soit en latin, la description du territoire y est versifiée, et des indications identiques à celles du poème de Lescarbot sont placées dans les marges⁴¹¹. Ces manchettes, curieusement absentes de la *Savoie* de Peletier, jouent un rôle important dans le découpage du texte en unités distinctes. Du fait de leur juxtaposition, elles ne sont pas sans rappeler la structure quadrillée d'un tableau de données, dans la mesure où l'œil se déplace à la fois sur l'axe horizontal de la juxtaposition et sur l'axe vertical des colonnes ainsi formées. Comme le remarque Sylvie Requemora-Gros, « [c]es *marginalia* disparaîtront au XVII^e siècle mais pas la Table qui en fait office⁴¹² » (j'insiste, une fois de plus, sur le mot « Table »). Les manchettes ont donc pour fonction première de découper le poème en mots-clefs et d'isoler des segments du discours.

En portant une attention plus fine à la structure du poème, on peut ainsi déceler des unités au sein même du discours continu, selon un critère non plus typographique, mais thématique. Cela revient à mettre en lumière un éventuel système de rubrique, où le matériau descriptif serait regroupé en fonction des objets qu'ils concernent. Comme l'écrit Réal Ouellet, « toute relation repose sur la tension entre un ordre thématique et une chronologie événementielle⁴¹³ ». Les modalités d'organisation varient, mais

⁴¹⁰ Bien que Lescarbot nie avoir eu connaissance de ce texte lors de la rédaction du poème, il en cite quelques passages à la fin de son ouvrage (TDLS, p. 51-52). Par ailleurs, le seul fait qu'il se défende de s'en être inspiré démontre qu'il en a eu connaissance avant la publication du *Tableau de la Suisse*.

⁴¹¹ À noter toutefois que les manchettes ne découpent pas le poème à proprement parler, mais plutôt l'abondant commentaire qu'en a fait l'érudit Myconius, placé dans le bas de chaque page. Voir Henricus Glareanus, *Descriptio de situ Helvetiae, cum commentariis Osvaldi Myconius Lucernani*, Bâle, J. Parcus, 1554, 80 p.

⁴¹² Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 41.

⁴¹³ Réal Ouellet, « Le discours fragmenté de la relation de voyage en Nouvelle-France », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. XV, Roma, Bulzoni Editore, 1986, p. 183.

peuvent généralement se réduire à deux choix : soit ancrer la rubrique « dans la narration, en l'intégrant au reste des remarques, soit la détacher du corps général du texte, en lui consacrant une place particulière, sorte de domaine séparé, non assimilable à l'ensemble⁴¹⁴ ». On pourrait alors supposer que, dans le *Tableau de la Suisse*, faune, flore, plans d'eau et ressources naturelles forment des rubriques descriptives qui se détacheraient de la narration continue. Ce découpage favoriserait le rapprochement entre la relation viatique et l'organisation tabulaire, dans la mesure où ces rubriques peuvent agir comme les cases d'un tableau.

Les manchettes marginales constituent la marque la plus sûre pour en faire le repérage : chaque ville énoncée dans le poème fait en effet l'objet d'une note en marge. De même, « Le Rhin », « Le Rhône », et « Le Danube » se présentent comme autant de fragments extractibles. Et quand Lescarbot se penche sur « Le Chamois », « La Marmotte », « L'Aigle », il serait aisé d'y voir « une série de tableaux [où] il énumère la faune des montagnes⁴¹⁵ », pour reprendre les termes de René Bray. Ce morcellement thématique, qui juxtapose tout au long du poème des descriptions d'objets topographiques, hydrographiques, fauniques ou botaniques, rejoint la définition proposée par Bernard Vouilloux du tableau comme « intensification sémantique [...] des attributs⁴¹⁶ ». Chaque description permet l'inscription de données relatives à un élément particulier, comme chaque case d'un tableau permet l'inscription de valeurs. Les principes de la description tabulaire peuvent alors être formulés sous un angle fondamentalement quantitatif : au-delà du cadre qui le circonscrit, le tableau est avant tout la somme de ses parties.

⁴¹⁴ Myriam Marrache-Gouraud, « Enjeux idéologiques du discours sur les plantes dans le récit de voyage. Exemples de la banane et de l'ananas », dans Marie-Christine Pioffet (dir.), *Écrire des récits de voyage...*, *op. cit.*, p. 205.

⁴¹⁵ René Bray, « Un touriste français en Suisse en 1612 : Marc Lescarbot », *op. cit.*, p. 77.

⁴¹⁶ Bernard Vouilloux, « Le tableau : description et peinture », *op. cit.*, p. 6.

3.2. Les cases du tableau

Deux questions demandent cependant à être approfondies au sujet du découpage en unités thématiques : qu'est-ce qui détermine la sélection de ces rubriques, et comment s'organisent-elles dans l'œuvre ? Désormais, il convient non plus d'identifier les cases du tableau, mais de s'interroger sur ce qui peut y figurer, en se demandant si les rubriques retenues par Lescarbot correspondent aux pratiques de son époque. La description d'un élément thématique au détriment d'un autre procède nécessairement d'un jugement sur la réalité décrite. Comme l'écrit Foucault, « il n'y a, même pour l'expérience la plus naïve, aucune similitude, aucune distinction qui ne résulte d'une opération précise et de l'application d'un critère préalable⁴¹⁷ ». Ces critères dépendent essentiellement de la visée rhétorique du discours, mais aussi du contexte historique dans lequel il s'inscrit. Au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, on observe la récurrence de plusieurs thèmes, au point qu'ils semblent constituer des rubriques incontournables et stables, bien qu'aucune règle n'en régit la pratique. S'y intéresser revient à se placer dans la zone grise qui sépare les lieux communs littéraires des normes de l'écriture géographique ou naturaliste.

Revenons aux textes ayant pu servir de modèle au *Tableau de la Suisse*. Dans la lettre de Daniel L'Ermite, qui se présente (je le rappelle) comme « le véritable et sincère tableau de la Suisse⁴¹⁸ », la description est organisée en plusieurs paragraphes. Chacun d'entre eux est introduit par un syntagme ou une phrase permettant d'identifier le thème abordé : « Voyons maintenant quelle nation habite ce pays et quelles sont ses lois et ses mœurs⁴¹⁹ », peut-on lire par exemple. Plus loin, les paragraphes commencent ainsi :

⁴¹⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 11.

⁴¹⁸ Daniel L'Ermite, « Lettre sur la Suisse », *op. cit.*, p. 131.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 132.

« La réputation des armes [...] », « La langue du pays [...] », « Le culte [...] », « Les vêtements des Suisses⁴²⁰ [...] ». Selon Claude Reichler,

[...] la description parcourt les principales rubriques du tableau et du voyage : situation géo-climatique, hydrographie, cultures, faune et flore, villes, cantons et baillages, mœurs, religions, systèmes politiques⁴²¹.

La lettre de L'Ermite serait ainsi représentative d'une tradition littéraire propre non seulement au récit de voyage, mais aussi au « tableau ». Cela se confirme par le fait que l'ouvrage de Lescarbot aborde lui aussi la plupart de ces thèmes, à l'exception peut-être des mœurs helvétiques. Contrairement à l'*Histoire de la Nouvelle-France*, dont le troisième livre est entièrement consacré aux « mœurs, façons et coutumes des peuples [autochtones] » (*HNF*⁴²², p. 25), le *Tableau de la Suisse* demeure très discret sur le peuple suisse. Quelques traditions apparaissent ponctuellement, agrémentées de certaines remarques sur la religion ou la politique helvétique, mais en aucun cas on ne trouve de portrait du Suisse de la naissance à la mort comme dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*⁴²³. Malgré cela, le *Tableau de la Suisse* reprend dans l'ensemble les thèmes incontournables de la description géographique tels qu'énumérés par Claude Reichler. D'ailleurs, un examen similaire des ouvrages cosmographiques d'Ægedius von Tschudi (1538), de Sébastien Münster (1544), de David Seltzin (1572), ou de Gérard Mercator (1585) conduit aux mêmes conclusions. De même, le poème sur la *Savoie* de Peletier du Mans présente ces principales rubriques. On peut alors en déduire les critères de sélection qui déterminent ce qui est représenté de ce qui est passé sous silence.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 135-139.

⁴²¹ Claude Reichler, « Daniel L'Ermite », dans *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 127.

⁴²² Il s'agit de l'édition de 1609, à Paris, chez Jean Millot, 888 p.

⁴²³ Cela s'explique sans doute par le fait que les treize Cantons ne présentent pas à un lecteur français une altérité aussi radicale que les Autochtones d'Amérique, d'autant que l'ouvrage est en partie adressé aux seigneurs suisses. Je reviendrai, dans la troisième partie de cette thèse, sur les questions de prise en charge de l'altérité helvétique.

Dans le *Tableau de la Suisse*, l'attention est avant tout portée sur les cités suisses. Il s'agit là du sujet principal du tableau, ce qui le rapproche des *Itinéraires* et autres *Guides* dont l'essor commence à la Renaissance⁴²⁴. Toutefois, cette tendance à placer l'urbanisme au premier plan ne semble pas due chez Lescarbot à une volonté d'orienter un éventuel voyageur de passage en Suisse, car même si le texte rend compte de certaines routes, il demeure à ce sujet très évasif et lacunaire⁴²⁵. Si les villes forment la rubrique principale, c'est plutôt en raison de la vocation diplomatique du *Tableau de la Suisse*, qui vise à faire état du développement des treize Cantons et de leurs dispositions politiques, économiques et religieuses. C'est alors que se devinent les critères de sélection de l'information : dans le cas des villes, notamment, on remarque un intérêt particulier envers les systèmes de conduction de l'eau – fontaines, bains – ainsi que pour les principales infrastructures militaires, religieuses ou institutionnelles. Par ailleurs, Lescarbot met sans cesse en lumière les rapports diplomatiques qui unissent les villes et les Cantons à la France, obéissant ainsi au programme annoncé par le titre de son ouvrage. Il détaille encore les principales productions agricoles qui proviennent de leurs terroirs respectifs, à l'exemple du Valais :

Le bas Vallais produit tout ce que nostre vie
Requiert pour n'estre point de pauvreté suivie.
Il a le blé, le vin, & les arbres fruitiers
En France plus communs, & mesmes des figuiers,
Grenadiers, amandiers : le saffran tout de mesme
Y croist, & le melon, d'une bonté supreme.
Heureuse est cecy la ville de Sion,
Laquelle en tous ces fruitcs prend delectation [...] (*TDLS*, p. 28, v. 1021-1028).

On pourrait multiplier à l'envie ce découpage en rubriques thématiques, suivant la lecture que fait Claude Reichler de la lettre de Daniel L'Ermite, mais cela risquerait de

⁴²⁴ Voir notamment Charles Estienne, *La guide des chemins de France*, Paris, Champion, 1936 [1553], 256 p. Sur le sujet, voir Pierre Herrmann, « Genèse de “La guide des chemins de France”, *Journal des Savants*, 2011, vol. 2, p. 195-219.

⁴²⁵ J'y reviendrai.

réduire l'analyse à une énumération sans fin. Toutefois, un tel relevé permet d'identifier un principe d'organisation de l'espace – découpage urbain, hydrographique et topographique – ainsi que de faire émerger les éléments thématiques qui retiennent l'attention de Lescarbot, à savoir les alliances diplomatiques, les ressources militaires, la qualité des sols, sans oublier les agréments pouvant attendre le voyageur (beauté des femmes, qualité du vin, vertus médicinales des eaux, *etc.*). Sous cet angle, le *Tableau de la Suisse* révèle la finalité stratégique qui le détermine : outre les quelques remarques témoignant d'une forme de tourisme avant l'heure, il s'agit surtout de prendre connaissance des ressources du territoire afin de guider le roi dans sa politique extérieure. Rappelons que le but premier du *Tableau de la Suisse* est de militer en faveur d'une campagne militaire au nord de l'Italie, et de resserrer les alliances avec les Cantons helvétiques. De la sorte, l'ouvrage obéit à des impératifs similaires à ceux des récits de voyage en Amérique, où les projets d'expansion coloniale conditionnent la sélection des éléments rapportés. Semblable aux pionniers qui répertorient le gibier et les produits comestibles en vue d'établir des colonies, Lescarbot prolonge en Suisse le rapport au territoire qu'il entretenait dans son *Histoire de la Nouvelle-France* et qui revient généralement à organiser le matériau descriptif en deux catégories contraires : les éléments profitables à la colonisation et les obstacles⁴²⁶.

Cette proximité du *Tableau de la Suisse* avec les enjeux de la littérature viatique m'amène à considérer un troisième et dernier critère de sélection : la singularité. On a déjà montré que les récits de voyage de l'époque accordaient une place prééminente à tout ce qui est susceptible d'étonner le lecteur, la singularité se présentant comme une véritable norme implicite du genre⁴²⁷. Vouée essentiellement à plaire, elle est souvent le prétexte à certains développements poétiques, lesquels n'excluent pas l'intervention

⁴²⁶ Cette dichotomie est caractéristique des récits de voyage anciens. Elle est particulièrement manifeste chez Cartier, mais se retrouve encore dans les œuvres de Champlain et Lescarbot. Voir Paolo Carile, *Le regard entravé*, *op. cit.*, p. 36-40. J'y reviendrai dans la troisième partie de cette thèse.

⁴²⁷ Voir *supra*, p. 107-108.

du merveilleux⁴²⁸. Mais loin d'être un élément isolé, venant ponctuellement « agrémenter un récit jugé fade⁴²⁹ », la singularité constitue un aspect incontournable de l'altérité décrite : « Le récit de voyage, s'il se veut rapport fidèle, doit comporter une rubrique “*thôma*” (merveilles, curiosités⁴³⁰) ». Le sérieux de l'ouvrage en dépend, « car le narrateur ne peut pas ne pas faire cette rubrique que le public attend ; s'il venait à l'omettre, il ruinerait son crédit du coup⁴³¹ ». De ce fait, le *thôma* occupe une place relativement régulière dans l'économie générale du récit : selon François Hartog, la mention des singularités serait le plus souvent située entre la description générale du territoire et l'histoire politique du pays⁴³².

Dans le *Tableau de la Suisse* cependant, le découpage n'est pas aussi clair et méthodique que dans l'*Histoire* d'Hérodote, et les singularités sont essentiellement égrénées au fil du discours. En revanche, il ne fait aucun doute qu'elles bénéficient d'une place particulière et constituent, dans l'ensemble, une rubrique à part entière. Dans sa description versifiée du Valais, Lescarbot fait ainsi figurer de nombreux éléments singuliers, relatifs autant à la topographie qu'à la faune ou à la flore. Alors qu'il décrit brièvement le chamois (quatre vers), il consacre vingt-sept alexandrins à la marmotte, dont il rapporte des comportements fabuleux empruntés à l'*Histoire naturelle* de Pline⁴³³. La singularité s'inscrit ainsi dans le fil du discours, menaçant son

⁴²⁸ Marie-Christine Pioffet remarque en effet que, dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, « l'avocat ne ferme pas tout à fait la porte au merveilleux géographique ». Marie-Christine Pioffet, « Marc Lescarbot et la littérature géographique de la Renaissance », *XVII^e siècle*, 2004/1, n° 222, p. 94.

⁴²⁹ Marie-Christine Pioffet, « Marc Lescarbot sur les traces de Pline l'Ancien », *Renaissance et Réforme*, vol. 24, n° 35-15, p. 10.

⁴³⁰ François Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, op. cit., p. 356. Voir aussi Marie Renier, « Le récit au service du vécu ou de l'imaginaire ? Premiers voyageurs en Nouvelle France », *Ethnologies*, vol. 29, n° 1-2, p. 246.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 357.

⁴³² *Ibid.*, p. 356.

⁴³³ Après avoir traité du nom de la marmotte, de son apparence, de son habitat et de ses mœurs, il entre dans la fable en rapportant une coutume selon laquelle

Ilz se coupent du foin & le portent dedans,
Mais l'un d'entre eux encor gisant à la renverse

équilibre en l'alourdissant d'une longue digression. Mais, dans la partie en prose qui termine l'ouvrage, Lescarbot consacre aussi une section entière à la description des « Particularités du païs de Valais » (*TDLS*, p. 71-79). Il y rapporte notamment l'histoire de la cloche de l'église de Sion dont le métal, vieux de plus de huit cents ans, serait hautement sacré, au point que les valaisans

[...] n'en donnent que des petits morceaux par grande singularité, aux Princes, Ambassadeurs, & grands Seigneurs, ou grands amis (comme fit de nostre temps l'Evesque qui estoit lors à Sion, audit sieur de Castille Ambassadeur) pour garantir du tonnerre, de la peste, des fievres, & beaucoup d'autres maux. (*TDLS*, p. 72)

En plus de participer à l'éloge de l'ambassadeur dont il était le secrétaire, Lescarbot met ici l'accent sur le caractère merveilleux du métal, présenté comme une sorte de talisman.

Cependant, le voyageur n'accorde pas toujours de crédit aux merveilles qu'il rapporte ; aussi la rubrique de la singularité apparaît-elle quelques fois sur le mode de la dénégation. Selon François Hartog, il convient alors de parler de *mûthos*, l'auteur rapportant dans son propre discours les récits mensongers d'autrui dans le but explicite

Le chargent de ce foin, & (sans qu'il bouleverse)
Ainsi qu'un chariot le meinent au sejour
Où ilz vont du Printemps attendre le retour. (*TDLS*, p. 31-1126-1130)

Cette description se retrouve aussi dans *La Savoye* de Peletier du Mans :

Est-ce par tour, que cette pecorette
Se fait trainer, en guise de charrette,
A la renverse, es bras portant le foin
Dans le terrier, pour le commun besoin ?

Jaques Peletier du Mans, *La Savoye*, *op. cit.*, p. 35.

Le motif est tiré initialement de l'*Histoire naturelle* de Pline (livre VII, 55) : « Les rats des Alpes (marmottes), qui sont de la taille des blaireaux, se cachent aussi ; mais ils portent préalablement de foin dans leurs cachettes. Quelques-uns racontent que le mâle et la femelle, tenant tour à tour un tas d'herbes entre leurs pattes, et étendus sur le dos, se tirent alternativement jusqu'à leur retraite par la queue, qu'ils saisissent avec les dents ; et que pour cela ils ont le dos pelé dans cette saison. » On remarque que la rumeur rapportée par Pline, qui est une sorte de conte téléologique, est devenue véritable certitude chez Peletier et Lescarbot. Sur le sujet, voir W.A.B. Coolidge, *Josias Simler et les origines de l'Alpinisme*, *op. cit.*, p. 237 et 274.

de les démentir⁴³⁴. Lescarbot, dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, s'attache notamment à récuser les histoires fabuleuses rapportées par ses prédécesseurs. On pense bien sûr à la querelle qui l'oppose à Champlain sur la question du Gougou⁴³⁵, un monstre américain dévoreur d'hommes auquel le futur fondateur de Québec aurait cru. Comme le remarque Pioffet, dénoncer la crédulité de Champlain permet tout de même l'inscription de la merveille dans le récit : « par la dénégation, le voyageur réussit à renouer avec le mythe⁴³⁶ ». Or, dans le *Tableau de la Suisse*, on remarque un traitement semblable réservé aux fables helvétiques :

On fait à croire au peuple de Lucerne que tous les ans au jour du grand Vendredy, Pilate apparoit dans un lac qui est sur ce mont toujours couvert de neges en ce temps. (*TDLS*, p. 8)

Le mythe ne figure pas dans le corps du poème, mais dans une note marginale. En face, on lit seulement : « C'est le mont de Pilate au vulgaire ignorant⁴³⁷ ». Lescarbot parvient ainsi à séparer typographiquement la rubrique topographique et le *mûthos*, profitant du potentiel que lui offre la structure du tableau. Dans les *Muses de la Nouvelle-France*, c'est l'exact contraire. La fable du Gougou est accompagnée en marge de l'indication suivante : « Ceci est une feinte poétique⁴³⁸. »

Enfin, on ne pourrait clore cette réflexion sans rappeler le titre même du *Tableau de la Suisse*, qui promet que dans l'œuvre « sont descrites les singularités des Alpes ». Comme dans le paysage d'où elles saillent, les montagnes se distinguent du reste de l'ouvrage en faisant l'objet d'un traitement à part. L'épître au roi redouble d'ailleurs

⁴³⁴ Voir François Hartog, « *Mûthos et plaisir ou philomuthia* », dans *Le miroir d'Hérodote*, *op. cit.*, p. 440-455.

⁴³⁵ Sur ce sujet, voir l'analyse poussée qu'en donne Bernard Émont dans *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 192. Voir aussi Marie-Christine Pioffet, « Marc Lescarbot et la littérature géographique de la Renaissance », *op. cit.*, p. 94.

⁴³⁶ Marie-Christine Pioffet, « Marc Lescarbot sur les traces de Pline l'Ancien », *op. cit.*, p. 11.

⁴³⁷ *Ibid.*, v. 275.

⁴³⁸ Voir Marc Lescarbot, *La défaite des sauvages Armouchiquois*, dans Marc Lescarbot, Marie-Christine Pioffet, Isabelle Lachance, *Poésies et opuscules sur la Nouvelle-France*, *op. cit.*, p. 148, v. 318.

cette mise en exergue : « Parmi cette diversité j'ay voulu faire voir encore à vostre Majesté les plus hautes montagnes du monde, & ce qui est en icelles » (*TDLS*, p. i). Par le superlatif, Lescarbot accentue la singularité de son objet, ce qui fait de l'hyperbole la figure la plus sûre pour signaler cette rubrique au sein des autres. Mais en quoi s'agit-il d'un élément insolite, ou rare ? On pourrait s'étonner que les montagnes apparaissent ainsi sous les traits exagérés des singularités, au même titre que les miracles, les histoires de fantômes et les mœurs insolites des marmottes. Or, on se souvient qu'avant la fin du XVII^e siècle, on ne possède que très peu de descriptions des Alpes. De ce fait, la montagne « ne constitue pas une catégorie topographique reconnue⁴³⁹ » à cette époque. Pour plusieurs lecteurs, Lescarbot figure parmi les premiers poètes à accorder une place importante au paysage alpin. Il prétend même pouvoir en dénommer les sommets : « Car autant que tu vois de montagnes cornues / Elles sont par leurs noms entre elles reconnues » (*TDLS*, p. 5, v. 141-142). Mais qu'on ne s'y trompe pas : seuls quelques monts de hauteur moyenne et jouxtant les villes font l'objet d'une dénomination particulière dans le *Tableau de la Suisse*, alors qu'il existait déjà des cartes alpines recensant les sommets, cols et autres lieux de passage⁴⁴⁰. Comme l'écrit Julien Bregeault, force est de constater que Lescarbot « semble avoir ignoré ces noms ou ne s'en être guère soulié⁴⁴¹ ». Par conséquent, c'est en vertu de leur singularité, et non d'une éventuelle rubrique topographique, que les montagnes figurent dans le *Tableau de la Suisse*.

⁴³⁹ Yvonne Bellenger, « Les paysages de montagne : l'évolution des descriptions du début à la fin du XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 123.

⁴⁴⁰ Sur les cartes anciennes, la dénomination des sommets apparaît comme un processus lent qui se déroule entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Dans les premières cartes publiées dans la *Géographie* de Ptolémée, on dénombre seulement une dizaine de sommets, tandis qu'à la fin du XVII^e siècle, on compte près de soixante fois plus de toponymes, incluant les sommets, les cols, les gués, et le réseau hydrographique. Voir Étienne Bourdon, « Une proto-découverte des Alpes aux XVI^e et XVII^e siècles ? L'évolution de la perception de l'espace alpin au travers de la cartographie », dans Rosanna Gorris Camos (dir.), *Les montagnes de l'esprit...*, *op. cit.*, p. 229-231. Désormais sous la forme abrégée : « Une proto-découverte des Alpes... »

⁴⁴¹ Julien Bregeault, « Un poème sur la Suisse au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 326.

Notons enfin la récurrence frappante du motif des bains dans le corpus des descriptions géographiques aux XVI^e et XVII^e siècles. Que ce soit chez Du Bartas, Le Pogge, Münster, Montaigne, Lescarbot ou d'autres, les institutions balnéaires font l'objet d'une description qui mêle le récit d'un séjour personnel à une description topographique, ce qui anticipe sur le discours touristique des siècles suivants⁴⁴². Étant généralement rattachés à des villes, ces lieux appartiennent aussi à l'hydrographie, tout en renvoyant au monde des singularités de la montagne. On ne s'étonnera donc pas de voir à leur sujet la conjugaison des éléments propres à ces trois rubriques⁴⁴³.

En conclusion, un examen transversal du *Tableau de la Suisse* révèle un double découpage en unités textuelles et en unités thématiques, ce qui confirme l'existence d'une certaine tradition au sein des tableaux géographiques. Ces rubriques, qui reviennent avec une stabilité notable, découlent d'un choix d'auteur : dans le cas du *Tableau de la Suisse*, ce sont les critères diplomatiques qui mettent en valeur les villes, les cours d'eau et les ressources du terroir ; mais parce que le texte ne s'adresse pas seulement à un stratège militaire ou à un futur voyageur, il cherche aussi à provoquer l'admiration du lecteur par la mise en relief des singularités et par la dénégation des mythes.

3.3. Ordre et désordre

Quelle est alors la syntaxe de ces diverses unités ? Comment s'articulent-elles et quels types de parcours offrent-elles au lecteur ? Pour le déterminer, il s'agit désormais de mettre en lumière, dans le *Tableau de la Suisse*, les lignes de force qui structurent

⁴⁴² Voir Ariane Devanthery, *Itinéraires. Guides de voyage et tourisme alpin. 1780-1920*, Paris, PUPS, 351 p.

⁴⁴³ Par ailleurs, j'ai montré dans la première partie de cette thèse que ce motif acquérait un statut de *topos* littéraire, étant donné que les voyageurs s'imitent entre eux et que les bains occasionnent un certain nombre de relations intertextuelles. Voir *supra*, p. 134-136.

le texte et donnent à chaque élément leur place légitime. En effet, l'art descriptif implique une mise en ordre des matériaux :

Une description sera donc le lieu d'introduction et d'accentuation [...] d'une compétence du taxinomique en général. Focalisant l'attention du lecteur sur les relations des mots en ordre proche, ces mots seront, dans le texte, non pas « jetés en vrac », mais distribués dans les cases de grilles et de structures de « rangement » organisées. Taxinomie et savoir sont deux notions certainement indissociables⁴⁴⁴.

De prime abord, cependant, cette enquête semble vouée à l'échec, car Lescarbot place lui-même son ouvrage sous le signe du désordre. En effet, un avertissement au lecteur situé avant le poème assume la structure lâche du texte :

LE Lecteur ne s'estonnera de voir en ce Tableau les Cantons depeints pelemele, & sans ordre. C'est une humeur de Peintre plus que de Poete. Et neantmoins de tous deux il est dit

— Pictoribus atque Poetis

Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas. (*TDLS*, p. xiii)

Cet avertissement semble confirmer le reproche qui pèse sur le livre du XVI^e siècle⁴⁴⁵. L'idée d'une somme pêle-mêle correspond aux pratiques renaissantes de la compilation savante, où le savoir est accumulé sans structure particulière. Plus encore, le désordre est ici attribué autant au peintre qu'au poète (malgré l'apparente hiérarchie qui découle de leur comparaison) car la référence à l'*Art poétique* d'Horace associe ces figures à mesure égale : « Et neantmoins de tous deux il est dit » (*TDLS*, p. xiii). Sous cet angle, on ne peut opposer la poésie, qui serait un art de l'ordre, avec la peinture dont l'organisation serait lâche et chaotique : le poème lui-même emprunte une forme qui s'éloigne d'une écriture scientifique. Dès lors, la parole du poète n'obéit pas à la plume d'un géographe, et le tableau de peinture semble être tout sauf un tableau de données. C'est ce qui conduit René Bray à affirmer que la description dans le

⁴⁴⁴ Philippe Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 52.

⁴⁴⁵ Michel Jeanneret, *Le défi des signes...*, op. cit., 216 p.

Tableau de la Suisse n'obéit pas « à une stricte méthode⁴⁴⁶ ». C'est « l'ordre que suivraient les yeux d'un observateur [...], l'ordre d'un peintre, non d'un géographe⁴⁴⁷ ». Ce constat revient en fait à opposer un ordre rationnel (celui du géographe) à un ordre artistique (celui du poète et du peintre). Ainsi, lorsque Lescarbot prétend s'être laissé gagner par cette « humeur de Peintre », il ne qualifie pas seulement le travail de reproduction du paysage sur une toile, mais bel et bien sa propre verve poétique. De ce fait, il semblerait vain de chercher dans le poème des principes d'ordonnement de la matière.

Toutefois, la géographie de la Renaissance demeure une « science conjecturale, qui [...] baigne dans un monde de “fantaisie, d'imprécision et d'incertitude⁴⁴⁸” ». Dans la lignée des auteurs antiques tels que Ptolémée et Strabon, les érudits du XVI^e siècle s'appliquent surtout à compiler la totalité du savoir géographique dans des sommes cosmographiques. La *Cosmographie Universelle* d'André Thevet (1575), celle de Sebastian Münster, augmentée par François de Belleforest (1575), ou encore le *Miroir du Monde* d'Abraham Ortelius (1598), entreprennent ainsi un travail colossal de synthèse. Or cette écriture cosmographique, sans être totalement anarchique, n'obéit pas non plus à une méthode stricte. Comme l'a démontré Lestringant, « [l]es *Cosmographies Universelles* de François de Belleforest et d'André Thevet en 1575 présentent à peine plus d'unité ou de cohérence, et constituent avant tout des magasins de curiosités exotiques, vaguement ordonnées par continents et pays⁴⁴⁹ ». Par conséquent, la notion d'« ordre du géographe » employée par René Bray pour disqualifier le *Tableau de la Suisse* s'avère anachronique. Avant la période classique, « l'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le

⁴⁴⁶ René Bray, « Un touriste français en Suisse en 1612 : Marc Lescarbot », *op. cit.*, p. 74.

⁴⁴⁷ *Idem.*

⁴⁴⁸ Numa Broc, *La géographie de la Renaissance (1420-1620)*, Paris, Bibliothèque nationale, 1980, p. 166. Texte cité par Numa Broc : Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle, la religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1974, p. 367.

⁴⁴⁹ Frank Lestringant, *Littérature française du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 103-104.

réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage⁴⁵⁰ [...] ». On pourrait alors considérer que la description panoramique du paysage dans le *Tableau de la Suisse* renvoie à cet ordre intrinsèque des choses, à la restitution par le texte d'une organisation géographique du monde.

Par ailleurs, l'absence d'une méthode rationnelle fondée sur des principes abstraits ne signifie pas pour autant que l'écriture géographique soit sans modèle et sans norme. En Suisse, notamment, quelques humanistes se sont appuyés sur leur lecture de Ptolémée pour dégager certaines règles. Selon Vadianus : « Le géographe, à l'énumération des lieux, ajoute leur histoire, il raconte l'origine des cités, des nations, il donne l'explication des noms et décrit les curiosités de la nature⁴⁵¹ ». Une telle définition recouvre parfaitement le programme descriptif du *Tableau de la Suisse* : à travers la parole du poète, Lescarbot articule à chaque nom de ville l'essentiel du savoir historique, étymologique et naturel qui s'y rapporte. Son ouvrage semble ainsi répondre en tout point au mandat du géographe défini dans le *De Situ Orbis* de Vadianus.

Plus encore, deux éléments tendent à rendre étrange l'« avertissement » que Lescarbot place au seuil du *Tableau de la Suisse*. Premièrement, Lescarbot témoigne dans l'épître à Monseigneur de Castille d'une volonté explicite de soigner la composition de son ouvrage : en effet, il refuse de s'excuser des éventuels défauts de son œuvre, évitant le reproche d'« avoir mieux aymé demander sciemment un pardon, que de l'éviter » (*TDLS*, p. vi). L'avertissement au lecteur acquiert ainsi un statut

⁴⁵⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 11.

⁴⁵¹ Vadianus, *De Situ Orbis*, cité dans Numa Broc, *La géographie de la Renaissance*, op. cit., p. 67. Par ailleurs, l'usage d'un langage versifié n'est pas incompatible avec le mandat du géographe tel que défini par Vadianus. Comme l'écrit ce dernier, « on remarque que la géographie a de grands rapports avec la poésie et l'histoire, que leurs procédés de description sont les mêmes, tandis que la cosmographie, au contraire, se rapproche de l'astronomie et de la géométrie ». *Idem*.

paradoxal, dans la mesure où la demande d'excuse qu'il formule est invalidée par avance.

Deuxièmement, le poème descriptif est précédé d'une liste intitulée « Ordre des Cantons de la Suisse ». La juxtaposition de ces deux pièces, l'une définie par un ordre taxinomique, l'autre par un désordre poétique assumé, génère un contraste fort. L'avertissement aurait donc moins une valeur herméneutique qu'une fonction rhétorique. Rappelons que le paratexte liminaire des récits de voyage vise à la fois à légitimer une action et à légitimer une écriture⁴⁵². Par conséquent, c'est généralement le lieu d'une *captatio benevolentiae* : pour emporter l'adhésion du lecteur, on tend à rabaisser le mérite de son œuvre. Ainsi, Lescarbot diminue la valeur de son *Tableau de la Suisse* pour en faire accepter l'originalité, revendiquant avant tout le privilège de tout oser tiré d'Horace. Semblablement, le voyageur ne décrivait-il pas ses *Muses de la Nouvelle-France*, comme « mal peignées, & rustiquement vetuës⁴⁵³ » ?

C'est ce qui me pousse à chercher dans le poème, malgré ce qu'en dit Lescarbot lui-même, une forme d'ordonnancement du savoir. Or, trouver l'ordre dans le désordre, l'unité dans la variété : c'est le projet même de la pensée humaniste, comme le souligne Marie-Dominique Couzinet. Pour les savants de l'époque, « la variété désigne à la fois la dissemblance et la mise en série, caractérisée par la continuité et l'exhaustivité⁴⁵⁴ ». Il importe donc de s'extraire d'une vision trop dichotomique : plutôt que de mettre dos à dos une pratique de compilation désordonnée et une organisation rationnelle du discours, il s'agit de déterminer comment ces deux tendances cohabitent dans le *Tableau de la Suisse*.

⁴⁵² Voir *supra*, p. 52-53.

⁴⁵³ Marc Lescarbot, épître « A Monseigneur Messire Nicolas Brulart, Seigneur de Sillery Chancelier de France & de Navarre », *Les Muses de la Nouvelle-France*, dans Marc Lescarbot, Marie-Christine Pioffet, Isabelle Lachance, *Poésies et opuscules sur la Nouvelle-France*, *op. cit.*, p.81.

⁴⁵⁴ Marie-Dominique Couzinet, « La variété dans la philosophie de la nature : Cardan, Bodin », dans *La varietas à la Renaissance*, Paris, Publication de l'école nationale des chartes, 2001, §13, en ligne, <http://books.openedition.org/enc/1084>, consulté le 16 août 2021.

Commençons par le titre, puisque sa forme complète est particulièrement révélatrice de la hiérarchie que l'auteur instaure entre les éléments de son ouvrage. Comme le remarque Isabelle Morlin, beaucoup de récits de voyage voient dans leur titre une répétition des conjonctions de coordination « avec » ou « et » parce qu'ils « fonctionnent sur un mode additionnel ou énumératif⁴⁵⁵ ». Or, dans *Le Tableau de la Suisse, Et autres alliez de la France ès hautes Allemagnes. Auquel sont descrites les singularités des Alpes, & rapportées les diverses Alliances des Suisses : particulièrement celles qu'ils ont avec la France*, on observe quatre charnières qui articulent les divers éléments de l'ouvrage : « Et », « Auquel », « & » et « particulièrement ». La première conjonction de coordination semble aller dans le sens d'une énumération. Cependant, l'adjectif « autre » unit les deux termes sous le même syntagme d'« alliez ». Le véritable sujet de l'œuvre est ainsi révélé : plutôt que de décrire la Suisse en elle-même, Lescarbot fait un tableau des alliés de la France. Dès lors, les connecteurs entament un mouvement qui va du général au particulier : « Auquel » emboîte la description des Alpes dans la description de la Suisse, et l'adverbe « particulièrement » isole une composante singulière de l'œuvre. De la sorte, le titre vise déjà à créer une unité exhaustive ainsi qu'un effet de cadre et de profondeur, en plus de démontrer une tendance à l'emboîtement et à la subordination. Manifestement, le *Tableau de la Suisse* n'est pas constitué d'une succession d'éléments sans liens : quoique de manière lâche, toutes les parties semblent intimement solidaires, dans la mesure où elles sont articulées entre elles et remplissent des fonctions complémentaires.

C'est pourquoi il n'est pas certain que le *Tableau de la Suisse* soit conçu pour être lu de façon unidirectionnelle, de la première à la dernière page. Certes, une progression linéaire dans l'œuvre fait ressortir trois temps principaux : une longue préface composée de pièces liminaires qui préparent la réception de l'ouvrage ; un cœur

⁴⁵⁵ Isabelle Morlin, « La tentation romanesque dans les récits de voyage de la fin du XVII^e siècle : l'exemple de l'abbé Carré », *op. cit.*, p. 243.

versifié qui décrit la Suisse dans un style lyrique ; et enfin une collection de fragments en prose qui ajoute un savoir historique et documentaire.

Cependant, les documents en prose engagent aussi un retour sur la partie versifiée qui les précède. En effet, ces sources exposées à la fin ont pour fonction d'expliquer la genèse du discours, mais aussi de valider la description à la lumière des documents historiques. Ils apportent, *a posteriori*, le poids d'une preuve aux éléments énoncés dans le poème. Chaque partie rend intelligible la suivante, et ce, qu'on lise dans un sens ou à rebours. Prenons par exemple la pièce en prose qui traite des particularités du Valais (*TDLS*, p. 71-73). Bien après le poème en alexandrins dans lequel Lescarbot rapporte son voyage, l'auteur revient sur les circonstances politiques des années de son séjour. Il mentionne notamment les tentatives espagnoles pour détourner les Valaisans de leurs alliances avec la France, avant de préciser : « I'ay destourné une de ces entreprises estant allé en Valais pour le service du Roy à autre sujet. Et en fin elle s'est éclosé en l'an 1615 [...] » (*TDLS*, p. 71). L'une des épîtres étant datée de 1614, on peut supposer que le poème était achevé lorsque ces événements ont eu lieu. La collection de textes qui clôt l'ouvrage vient donc compléter et réactualiser le *Tableau de la Suisse*, comme en atteste la mention de redondance suivante :

I'ay remarqué en mon Tableau de la Suisse beaucoup de singularités du païs de Valais. Mais ie serais reprehensible si i'oubliois à dire qu'au tresor de l'Eglise de Sion y a un metal qu'ils appellent Sacré [...] (*TDLS*, p. 72).

En plus de compléter le tableau, cette référence explicite au discours antérieur instaure *de facto* un régime de lecture bidirectionnel.

De même, la liste ordonnée des Cantons prépare la lecture du tableau versifié, en informant le lecteur des principaux enjeux religieux, politiques et diplomatiques qui concernent la Suisse. Mais elle fonctionne aussi de pair avec le dossier final en prose. En effet, une erreur de Josias Simler sur les traités diplomatiques entre la France et la Suisse est corrigée dans les listes préliminaires, avec un renvoi explicite aux documents historiques qui servent de confirmation : « Et d'autant que Simler escrit que le Roy

Louïs XI. Fit premier alliance avec les Suisses, nous montrerons cy-après qu'au paravant luy cette nation avoit alliance avec le Roy Charles VII⁴⁵⁶. » (*TDLS*, p. x) Dans un même ordre d'idée, la description des bains de Pfäfers fait l'objet d'une courte mention dans le premier poème auquel s'ajoute un long développement dans le deuxième poème. La manchette qui en signale le passage (*TDLS*, p. 19) permet une mise en relation de cet extrait avec le poème qui est consacré à ces mêmes bains.

Notons enfin les bandeaux décoratifs qui surplombent chaque fragment. Ce dispositif, qui semble à première vue ornemental, possède une certaine logique organisatrice. Les deux épîtres au roi, l'une en prose, l'autre en vers, sont identifiées par une même image représentant deux cornes d'abondance qui encadrent le blason royal :

Figure 3.1 Bandeau des épîtres royales⁴⁵⁷



L'épître aux Seigneurs suisses, quant à elle, est reliée à la table ordonnée des Cantons par un même bandeau où figurent tous les blasons helvétiques :

⁴⁵⁶ Je reviendrai aux implications didactiques de ce passage. Voir *infra*, p. 235.

⁴⁵⁷ *TDLS*, p. i et xiv.

Figure 3.2 Bandeau des Cantons suisses⁴⁵⁸

Ainsi, les pièces qui forment l'ouvrage sont distinguées entre elles selon qu'elles renvoient à l'autorité française ou étrangère. Enfin, le bandeau qui surplombe l'épître à l'ambassadeur Pierre de Castille est identique à ceux qui introduisent les traités des alliances franco-helvétiques et, plus loin, le traité de la Caroline :

Figure 3.3 Bandeau des pièces diplomatiques⁴⁵⁹

On pourrait y voir une unité qui procède de la dimension diplomatique de ces pièces. Dans tous les cas, ces indices démontrent une certaine logique derrière le morcellement de l'œuvre, qui divise le tableau en un nombre élevé d'unités textuelles, reliées entre elles par certaines concordances typographiques⁴⁶⁰.

Toutes ces correspondances transversales rendent manifeste le fait que le *Tableau de la Suisse* obéit à une syntaxe complexe, laquelle renvoie davantage à une forme

⁴⁵⁸ TDLS, p. iii.

⁴⁵⁹ TDLS, p. v, 48, 53 et 73.

⁴⁶⁰ L'énigme qui demeure cependant, ce sont les deux lignes d'astérisques qui interrompent la partie versifiée du *Tableau de la Suisse* entre la description d'une bataille et celle du mont Jura (TDLS, p. 37). Poème inachevé ? Lignes manquantes ? Ou effet discursif ? Cela demeure difficile à dire.

d'organisation tabulaire qu'au fonctionnement linéaire d'un récit suivi⁴⁶¹. Les éléments descriptifs, disséminés dans l'espace du livre, entretiennent des rapports à distance qu'une lecture linéaire ne saurait révéler et la parataxe, qui semble découler d'un morcellement désordonné du discours, disparaît au profit de lignes de force génératrices de sens. Enfin, un certain nombre de coutures visuelles (tels les bandeaux typographiques) compensent la fragmentation du *Tableau de la Suisse* et garantissent la cohésion de l'ouvrage.

Mais le poème en alexandrins, la liste ordonnée des Cantons et le dossier en prose ne possèdent-ils pas aussi leurs propres principes d'ordonnement ? On pourrait *a priori* distinguer trois modes différents : la chronologie, qui organise la matière selon un critère temporel, la taxinomie qui entreprend une opération de classement, et le mode encyclopédique, qui semble conférer aux manchettes marginales le rôle d'entrées en facilitant la circulation transversale du lecteur. Vérifions.

Le dossier qui forme la troisième partie de l'ouvrage relève indubitablement d'une organisation chronologique. Les traités diplomatiques ratifiés entre la France et les Cantons helvétiques permettent de retracer l'évolution des relations bilatérales, depuis « La première alliance des Suisses avec la France » (*TDLS*, p. 53) jusqu'au dernier traité signé par Henri IV (*TDLS*, p. 68-69). Cette partie de l'ouvrage superpose donc un des principes de la description tabulaire – à savoir la mise en série des objets – avec le principe de l'écriture historique qui vise la restitution du fil temporel des événements et de leur enchaînement causal. Certes, les traités ne sont pas organisés par date, mais

⁴⁶¹ Dans son approche structuraliste de la poétique, Tzvetan Todorov distingue un ordre narratif et un ordre spatial : « Les œuvres organisées selon cet ordre ne sont pas appelées habituellement "récit" [...] On peut caractériser cet ordre, d'une manière générale, comme l'existence d'une certaine disposition plus ou moins régulière des unités du texte. Les relations logiques ou temporelles passent au deuxième plan ou disparaissent, ce sont les relations spatiales des éléments qui constituent l'organisation. » Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? op. cit.*, p. 75. Dans la poésie, cet ordre spatial a notamment été étudié par Roman Jakobson dans *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, 507 p.

par règne, chacun d'entre eux étant précédé du nom du roi l'ayant ratifié ; cependant, leur succession demeure chronologique.

Plus complexe est l'organisation taxinomique qui structure la liste ordonnée des Cantons. Dans celle-ci, les mêmes noms propres sont répétés selon différents ordres, signalés par des titres en italique : « *Ordre des Cantons de Suisse selon leurs seances* », « *Ordre desdits Cantons selon les temps de leurs Alliances* », « *Cantons purement Catholiques* », « *Cantons Protestans* » (*TDLS*, p. vii). Il est intéressant de voir, avec l'apparition puis la disparition du mot « desdits », que les titres tendent à se simplifier, perdant progressivement les marques d'un discours suivi jusqu'à être réduits à l'état de syntagmes nominaux accompagnés d'une simple épithète. Cette réduction opère le passage du titre à la forme concise de l'entrée. Cette partie de l'ouvrage se présente ainsi comme une table, dans la mesure où l'énumération s'accompagne d'un souci de distribution du matériau selon plusieurs critères⁴⁶². Toutefois, si ces remarques permettent d'identifier la nature spécifique de cette partie, elles n'en révèlent pas encore les principes d'ordre. En effet, les travaux de Jack Goody dans *La Raison graphique* démontrent l'existence de plusieurs formes de listes, reposant chacune sur une logique taxinomique différente. Les entrées qui distribuent les Cantons selon un ordre chronologique renvoient manifestement à la liste « événementielle », ou « rétrospective⁴⁶³ ». Ainsi, l'« *Ordre desdits Cantons selon les temps de leurs Alliances* » (*TDLS*, p. vii) fait écho à la dernière partie du *Tableau de la Suisse*, qui propose une compilation historique des traités diplomatiques. En revanche, les entrées qui séparent les Cantons selon leur religion (« *Catholiques* », « *Protestants* », « *melés* » (*TDLS*, p. vii-viii)) ou celles qui répertorient les alliances entre nations s'adressent davantage à un lecteur stratège, facilitant pour celui-ci la compréhension des enjeux diplomatiques entre la France et la Suisse. Situées au début du livre, ces listes sont de

⁴⁶² Voir Réal Ouellet, « Sauvages d'Amérique et discours hétérologique », *Études littéraires*, vol. XXII, n° 2, 1989, p. 114.

⁴⁶³ Jack Goody, *La raison graphique*, Paris, Éd. de Minuit, 1979, p. 149 et 164-169.

nature programmatique⁴⁶⁴, dans le sens où elles orientent la réception de l'ensemble de l'ouvrage vers une application pratique. Jack Goody distingue encore la liste lexicale⁴⁶⁵, qui s'apparente au dictionnaire et tend à rendre intelligible un discours marqué par une altérité linguistique. Il est vrai que le *Tableau de la Suisse* ne requiert pas, comme les textes américains de Lescarbot, d'index lexical, puisqu'il traite à peine de la langue helvétique. Cependant, les noms des différentes fonctions publiques et les titres honorifiques demandent à être clarifiés pour un lecteur français. Ainsi, les entrées définissant la fonction des « Bourg-maîtres », « Advoyers », « Ammans, ou Lantamans » (*TDLS*, p. viii-ix) dressent une forme de dictionnaire diplomatique.

Enfin, dans la partie versifiée du *Tableau de la Suisse*, on remarque que le système de manchettes marginales semble mettre en place une structure encyclopédique. Comme l'explique Sylvie Requemora-Gros, on retrouve dans de nombreux récits de voyage ces *marginalia* inscrits en regard du texte qui permettent au lecteur d'embrasser d'un coup d'œil le sujet exact développé à l'endroit où son regard s'est arrêté, et de circuler dans la relation de manière très libre⁴⁶⁶ ». Elles forment des entrées qui facilitent l'accès aux rubriques thématiques et autorisent au lecteur un parcours sélectif dans le texte, « un peu à la façon d'un dictionnaire, grâce à un index⁴⁶⁷ ». Quiconque cherchera des informations sur la ville de Zurich n'aura qu'à se reporter au passage indiqué par la manchette « Zurich » (*TDLS*, p. 15). Indices des rubriques qui composent le poème, ces annotations marginales révèlent la structure générale de la description.

Cependant, la pertinence de cette lecture se révèle rapidement limitée. Dans le *Tableau de la Suisse*, aucune logique séquentielle ne se dégage des manchettes ; elles sont éclatées dans l'ensemble du texte. Le poème de Lescarbot se présente plutôt

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 169-177.

⁴⁶⁶ Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁶⁷ *Idem.*

comme un discours suivi, sans guère de paragraphes ni d'interruptions. Certains vers assurent la transition d'une ville à une autre, mais toujours dans la continuité de la parole poétique. Ainsi, la linéarité du poème génère un éparpillement des unités thématiques que contrebalance difficilement le système de manchettes. Il est vrai que ces dernières permettent un découpage en unités textuelles extractibles et favorisent un accès plus rapide au passage, mais il n'y a pas, comme chez L'Ermite, par exemple, de correspondance stricte entre chaque paragraphe et chaque rubrique⁴⁶⁸. La description suit seulement le parcours visuel du poète, traitant des plans d'eau, des villes et des ressources naturelles selon que ces éléments se présentent à la vue. L'ordre est donc à la croisée de la topographie naturelle et des choix subjectifs opérés par le poète descripteur. De ce fait – et je suis bien placé pour en témoigner –, il n'est pas si simple d'accéder à un élément précis dans le poème. Si l'on veut effectivement retrouver la description de Zurich, le lecteur n'a d'autre choix que de se rappeler l'ordre dans lequel les villes ont été mentionnées et de tenter, par approximation, de repérer la bonne page. Par conséquent, les notes marginales donnent certes une impression d'ordre encyclopédique, mais relèvent encore d'un mode d'organisation soumis à la logique du texte lui-même, et non à une série abstraite et régulière⁴⁶⁹.

C'est ce qui conduit certains critiques à juger que « le *Tableau de la Suisse* n'est guère autre chose qu'un itinéraire rimé⁴⁷⁰ ». Ce jugement, à connotation péjorative, sous-entend que l'itinéraire, par sa linéarité, s'oppose au tableau. Cependant, on

⁴⁶⁸ Dans la « Lettre sur la Suisse » de Daniel L'Ermite, la description s'ouvre sur le territoire dans son ensemble et se termine sur les vêtements des Suisses ; on reconnaît ainsi un mouvement qui va de la nature à la culture, voire du général au particulier.

⁴⁶⁹ Les naturalistes suisses Conrad Gesner et Montanus reprennent les catégories d'Aristote, décrivant les animaux alpins selon des rubriques invariables (nom, description, mode de vie, physiologie, mœurs). Ainsi, on remarque à l'époque une volonté d'adopter certains principes d'ordonnement qui annoncent les modes de classements de l'époque classique. Ce procédé sera en effet normalisé vers la fin du XVII^e siècle, où l'ordre encyclopédique commencera à se définir par la sujétion des entrées à un principe d'organisation neutre et abstrait, tel que la succession des lettres dans l'alphabet. Voir Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁷⁰ Viollet le Duc, cité dans le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, *op. cit.*, 1858, p. 1178.

pourrait aussi soutenir que l'itinéraire possède sa propre logique d'ordonnement de la matière. C'est en ce sens que François Walter voit dans le *Tableau de la Suisse* un « itinéraire de ville en ville qui transforme l'urbanisme en principe d'organisation de l'espace⁴⁷¹ ». Sous cet angle, la partie versifiée de l'ouvrage semble prolonger la logique taxinomique présente dans la liste ordonnée des Cantons. En effet, celle-ci regroupe les villes selon différents critères : le temps de leurs Alliances, leur confession, leur situation par rapport aux Alpes, *etc.* Sur un mode énonciatif différent – on passe de la taxinomie à la description suivie –, Lescarbot procède dans son poème à un même découpage de l'espace helvétique selon des unités géographiques. L'ordre dans lequel les villes sont traitées n'est plus diplomatique, politique ou confessionnel, mais devient celui imposé par le parcours visuel initié depuis le sommet du Jura. Parce que la Suisse est divisée en plusieurs villes, son tableau épouse une fragmentation déjà présente dans l'objet référentiel qu'il vise. Ainsi, plutôt que d'imposer l'ordre artificiel des rubriques thématiques, Lescarbot tâche de « reconstituer par l'enchaînement des mots et par leur disposition dans l'espace l'ordre même du monde⁴⁷² ».

Mais surtout, cette lecture incite à considérer le rôle que joue l'analogie picturale dans l'organisation du texte. Jusqu'ici, j'ai fait le choix de mettre de côté le tableau de peinture pour considérer uniquement le tableau dans son sens mathématique. Il semble cependant impossible de déterminer l'ordre du matériau descriptif sans mentionner le travail de composition artistique qui détermine le discours du poète en l'orientant vers la constitution d'une toile. Rappelons que le poète descripteur est immobile : l'itinéraire du tableau est donc moins un parcours réel qu'une perception consécutive des éléments du paysage. Or, selon Réal Ouellet, le paysage se distingue précisément d'« un itinéraire jalonné de relevés topographiques⁴⁷³ ». Les éléments « ne sont plus juxtaposés, mais sériés dans l'espace pour créer une perspective à la manière d'un

⁴⁷¹ François Walter, « La montagne des Suisses... », *op. cit.*, p. 91.

⁴⁷² Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁷³ Réal Ouellet, « Sauvages d'Amérique et discours hétérologique », *op. cit.*, p. 114.

tableau⁴⁷⁴ ». C'est là précisément l'intérêt du dispositif énonciatif que Lescarbot met en place : par la vision panoramique qu'il restitue, le tableau autorise à la fois la perception individuelle des éléments et la reconstitution d'un ordre géographique qui les unit et les organise. L'itinéraire, qui épouse la contingence du monde et sa nature fluctuante, s'oppose fondamentalement à la vue d'ensemble qui impose un ordre au monde. Dès lors, on ne s'étonnera pas de voir combien le *Tableau de la Suisse* se distingue du *Journal de Voyage* de Montaigne : ce dernier privilégie un parcours « à sauts et à gambades⁴⁷⁵ », se méfiant généralement de tout « tableau élaboré⁴⁷⁶ » comme étant l'imposition d'un ordre artificiel sur le monde. Au contraire, Lescarbot rapporte l'ensemble de la description à une vision panoramique qui permet d'articuler toutes les parties du tableau entre elles.

À ce titre, le poète convoque des indicateurs relatifs qui n'ont de sens que par rapport au point d'observation :

Au val de la main droite est assis le village
Renommé de Glaris fecond en pasturage,
Bestail, & bons soldats. Mais dedans l'autre val,
Est sur le bord de Veze un dangereux canal [...] (*TDLS*, p. 18, v. 657-660).

Ailleurs, le poète oppose la « senestre part » (*TDLS*, p. 20, v. 731) à la « droite main » (*TDLS*, p. 20, v. 739), mimant à la fois la description d'une image plane dans laquelle la gauche et la droite se distinguent, et le choix réel que doit faire le voyageur face à deux vallées. De ce fait, les objets du paysage sont placés selon des rapports de juxtaposition ou de superposition : « Ce lac est devant nous, & à peu de distance / Un autre est au-dessus dit le lac de Brience » (*TDLS*, p. 7, v. 245-246). Le poète scinde le paysage en unités distinctes, dénommables et situables dans l'espace, afin de les rendre intelligibles pour le peintre.

⁴⁷⁴ *Idem*.

⁴⁷⁵ Michel de Montaigne, « De la vanité », *Essais, op. cit.*, III, 9, p. 342.

⁴⁷⁶ Michel de Montaigne, « De l'Amitié », *Essais, op. cit.*, I, 27, p. 322.

On pourrait alors considérer que l'ouvrage se présente comme une sorte de « mosaïque discursive⁴⁷⁷ », dont chaque détail finirait par constituer le tableau final. Dans la première partie de la thèse, j'ai déjà montré les implications poétiques de ce morcellement, qui par la fragmentation de l'image renverrait à une esthétique maniériste⁴⁷⁸. Mais d'un point de vue structurel, cette analogie entre la mosaïque et le découpage d'un tableau quadrillé met en lumière le rapport que le tout entretient avec les parties : l'ouvrage, parce qu'il multiplie les tableaux dans le tableau, fonctionne sur le mode de l'emboîtement. Chaque image apparaît comme un détail du panorama, appartenant certes à une autre échelle, mais faisant partie intrinsèque du territoire représenté.

C'est ainsi que le tableau, dans un sens à la fois didactique et pictural, permet la superposition mimétique d'un ordre naturel avec un ordre artistique. Loin d'être purement contingente ou aléatoire, la succession des éléments obéit à l'itinéraire visuel du poète, et leur emboîtement dépend des effets de perspective et des relations d'échelles.

Toutefois, le *Tableau de la Suisse* présente une exception notoire à cet ordre : la description des Cantons situés derrière les Alpes. Dans ce morceau de six-cent trois vers, qui a d'ailleurs retenu l'attention des lecteurs au point d'avoir été reproduit à plusieurs occasions, la représentation change de structure. La description s'égare au-delà du visible, car pour qui se tiendrait au sommet du Jura, tout ce territoire est caché derrière les Alpes. C'est dans cet envers du décor que se déploie la majorité des digressions. Des réflexions scientifiques sur les glaciers ou le cristal, un catalogue de la faune et de la flore, et même quelques épisodes narratifs viennent perturber l'équilibre général du *Tableau de la Suisse*. Le procédé est habile : dans cet espace qui n'est pas extérieur au tableau, mais qui se situe à son envers, Lescarbot trouve un

⁴⁷⁷ Paolo Carile, *Le regard entravé*, op. cit., p. 151. L'expression est initialement attribuée à l'*Histoire de la Nouvelle-France*.

⁴⁷⁸ Voir *supra*, p. 132.

endroit propice à l'expansion diégétique, et assez de liberté pour loger ses principaux morceaux digressifs. J'ai déjà montré que ce passage, d'un point de vue poétique et pictural, marquait une rupture avec la représentation panoramique, et que cela permettait à l'auteur de mettre en place une esthétique où baroque et maniérisme se rejoignaient⁴⁷⁹. Mais ce qui m'intéresse désormais, c'est de voir comment ce long morceau s'inscrit au sein des relations logiques qui régissent l'ensemble du tableau.

Lescarbot semble conscient de l'écart que ce passage génère avec la structure de son ouvrage. Pour rétablir l'ordre, il situe d'un bout à l'autre de la digression deux transitions appuyées et complémentaires. La première démontre un changement de régime représentationnel :

Or puis qu'ores ie suis aux Alpes bien avant,
Et que tu ne peux voir ce qui est au devant
Et aux cotez de Coyre, il faut que ie te dise [...] (*TDLS*, p. 20, v. 723-725).

La transgression réside dans le fait que le poète cesse de montrer et commence à dire. Il rompt ainsi avec sa volonté première de ne représenter que le paysage visible, ce que rend d'autant plus manifeste la répétition de l'adverbe « ores », écho lointain du premier vers⁴⁸⁰. À l'autre extrémité du passage, la transgression fait place à la pénitence :

Comme le voyageur par quelque occasion
S'eloigne quelquefois de son intention,
Ainsi sur cette plainte il faut que je confesse
Que me voyant enclos dans la plus grande presse
Des Alpes, j'ay suivy plus avant mon chemin
Par un ardent desir d'en découvrir la fin,
Et les plus grands secrets d'icelles reconoitre
Pour les donner apres aux hommes à conoitre,

⁴⁷⁹ Voir *supra*, chapitre II, section 2.2., p. 100-124.

⁴⁸⁰ À l'époque, « or » et « ores » correspondent à deux formes du même mot, et signifient « à cette heure, maintenant, présentement ». La structure du vers est donc redondante, et met l'accent sur la rupture avec le premier moment de la description : « Ores que je suis sur la haute montagne » *TDLS*, p. 1, v. 1. Voir l'article « or, ore(s), (ore, ores) », dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, en ligne, <https://www.cnrtl.fr/definition/ores>, consulté le 02 juillet 2021.

Quoy qu'au commencement je n'eusse rien promis
 Que ce que je voyois à ma veuë soumis.
 Or si-tot que j'ay peu trouver quelque passage
 Sur elle j'ay jetté mes yeux & mon courage
 Pour luy donner icy sa situation
 Et un arre certain de ma devotion. (*TDLS*, p. 36, v. 1333-1346)

La pénitence s'accompagne d'une réaffirmation du projet initial et de la logique descriptive du tableau. En décidant de rentrer dans « [sa] carrière » (*TDLS*, p. 36, v. 1327), le poète s'enracine à nouveau au sommet du Jura, mettant en relief l'importance de ce point de vue. Véritable ancrage de la description, ce poste d'observation semble être le noyau autour duquel gravite toute la représentation, ce qui fait de lui le garant de l'ordre panoramique :

Soleurre se plaindra de mon egarement,
 Qu'estant devant mes yeux ie l'ay comme laissée
 Et entre les Cantons tardivement prisée. (*TDLS*, p. 36, v. 1330-1332)

Cette transition hardie, dans laquelle il serait aisé de voir une faiblesse de composition, s'explique par le lien fondamental que la vision panoramique entretient avec le parcours descriptif. Le but ultime étant de recomposer l'image initiale, il s'avère nécessaire de répéter cet objectif après s'être égaré derrière les montagnes.

Il est donc clair que la description des Alpes échappe à la macrostructure de l'ouvrage ; morceau extractible, ce passage se présente comme un tableau dans le tableau, possédant sa propre logique, où la description alterne entre des passages encyclopédiques (concernant principalement la faune et la flore) et le récit des aventures de Lescarbot. Cette section, sensiblement plus conforme aux récits de voyage et aux descriptions géographiques de l'époque (car faisant l'économie du rapport à la peinture), instaure un certain déséquilibre au sein du *Tableau de la Suisse* et fait figure d'exception. Malgré cela, l'insistance avec laquelle Lescarbot signale le début et la fin de cette digression démontre une volonté de maintenir à tout prix la cohésion du texte, laquelle devient d'autant plus manifeste qu'elle est momentanément transgressée.

Plus encore, ce moment d'égarement révèle dans le *Tableau de la Suisse* une réflexion sur les différents modes du déplacement classique : le voyage, l'errance et la promenade⁴⁸¹. En effet, on observe dans les passages cités plus haut une tension entre la vocation du voyageur, qui est de « [suivre] plus avant [s]on chemin », de « reconoitre » des terres inexplorées et de « les donner apres aux hommes à conoitre » (*TDLS*, p. 36, v. 1337, 1339, 1340), et le risque de l'errance, de l'« egarement » (*TLDS*, p. 36, v. 1330). Lescarbot va jusqu'à présenter les Alpes comme un piège dans lequel il aurait été conduit, à la manière d'un Ulysse persécuté par les dieux de la mer et des vents :

Mais quel vent m'a porté plus loin que ma visée
 A mon commencement je n'avois disposée ?
 Comment vay-je si loin les Alpes traversant,
 Le motif principal de mon Tableau laissant ?
 Si je n'eusse trouvé du Vallais l'ouverture
 A l'endroit où tu vois cette estroite encoignure,
 Je croy que là dedans je fusse demeuré
 Vagabond ça & là comme un homme égaré.
 Mais puis que retourné je suis dedans la Suisse
 Loin je veux éviter tout sujet qui me puisse
 De ce qui reste à voir sur ce plan destourner.
 Ou faire mon esprit és Alpes pourmener [...] (*TDLS*, p. 36, v. 1315-1326).

La description des Alpes est ainsi dénoncée par le poète comme un écart avec la logique du tableau, une « expansion diégétique⁴⁸² » qui prend des airs d'errance. On retrouve ici la dynamique qui oppose, dès le XVI^e siècle, le déplacement raisonné au vagabondage, Lescarbot mettant en scène le danger qui pèse sur le voyageur entraîné par son chemin dans des terres inconnues. Revenir à Soleure, c'est renouer avec l'ordre descriptif, mais aussi avec le droit chemin. De manière significative, c'est cette ville qui clôt le tableau dans un ultime rappel :

Or puis-que i'ay franchi les limites de Suisse,

⁴⁸¹ Voir Normand Doiron, *L'art de voyager...*, *op. cit.*, p. 63-73.

⁴⁸² Réal Ouellet, « Le discours fragmenté de la relation de voyage », *op. cit.*, p. 187.

Et ne vois au dela rien qui luy obeisse,
 Peintre, il nous faut icy la journée achever
 Si meshuy nous voulons à Soleurre arriver [...] (*TDLS*, p. 47, v. 1745-1748).

Il n'est pas anodin que Soleure, qui se situe juste au pied du mont Weissenstein, apparaisse au début du poème, au milieu et à la fin. Le poème se ferme ainsi sur la répétition du cadre géographique et descriptif du tableau ainsi que sur la réaffirmation du principe d'exhaustivité qui lui est intrinsèque. Plus encore, la description renoue avec le point de vue initial et avec le temps de l'énonciation à travers un troisième écho de l'adverbe « Or ».

En résumé, l'ordre descriptif du *Tableau de la Suisse* consiste en un triple mouvement de présentation, de fragmentation et de recombinaison. En effet, la première vision qui ouvre le poème se veut globalisante, puisqu'il s'agit de « [tirer] le pourtrait de ce grand païsage / Que le Ciel a donné aux Suisses en partage » (*TDLS*, p. 1, v. 5-6). On retrouve ici la nécessité du cadre qui définit les frontières du matériau descriptif et rend possible son exhaustion. Mais dès le dix-neuvième vers, le discours entame la fragmentation linéaire du paysage avec l'adverbe « particulièrement » (*TDLS*, p. 2, v. 19), suivi ensuite d'un nombre imposant de chevilles discursives telles que : « Je laisse les ruisseaux [...] / Pour m'estendre en la plaine » (*TDLS*, p. 3, v. 89-91), « Je reviens maintenant sur les terres de Berne » (*TDLS*, p. 7, v. 229), ou encore « Mais quittons ore Berne / Et venons aborder le terroir de Lucerne » (*TDLS*, p. 8, v. 253-254). Ces transitions ne se limitent pas à imiter l'itinéraire hypothétiquement suivi par Lescarbot lors de son voyage. Le lexique qu'elles convoquent, en évoquant le déplacement et le voyage, permet de dynamiser la description et d'ainsi compenser le morcellement nécessaire du texte. Ce parcours énonciatif, semblable à l'exploration empirique du territoire, tend vers la recombinaison progressive de « ce grand païsage »

(*TDLS*, 1, v. 5) aperçu dans les premiers vers. C'est pourquoi au terme de cette fragmentation, le poème s'achève sur une ultime vision totalisante de la Suisse⁴⁸³.

La question de l'ordre peut alors se poser sous un angle temporel. Jusqu'ici, j'ai cherché à mettre en lumière les principes qui structureraient le tableau versifié en faisant abstraction du temps de lecture. Mais dans le texte, quand l'ordre apparaît-il vraiment ? Au contraire de la carte ou du tableau graphique, perceptible dans son ensemble en un seul regard, le poème étire la description sur un axe linéaire. L'ordre relève donc d'un processus, d'une construction menée par le lecteur au fil du texte. Logiquement, c'est à la fin qu'il devient entièrement perceptible, lorsque tous les éléments du tableau ont été énoncés. Or, cette recomposition ne se termine pas là pour autant : elle dépasse les limites du poème, du fait que la description doit encore être reportée sur la toile du peintre. Ce tableau-ci demeure inachevé. La nuit en interrompt la composition, ce que laisse d'ailleurs entendre l'accélération du rythme descriptif dans les derniers vers du poème. Vers la fin, le poète se contente d'esquisser les éléments principaux, déléguant au peintre et repoussant à plus tard l'achèvement du tableau, comme l'atteste l'usage du futur dans l'extrait suivant :

Mais tu me peindras bien ce qui est au dessous
De ces Alpes qui sont à la gauche de nous. (*TDLS*, p. 13, v. 471-472)

Dès lors, le discours du poète apparaît comme un proto-tableau, dans lequel sont jetés « pele-mele » les éléments d'une représentation à venir. L'ordre descriptif qui s'élabore progressivement ne peut être achevé que dans la restitution postérieure du paysage par la toile. Le tableau échappe ainsi aux limites du poème descriptif et se

⁴⁸³ Le *Tableau de la Suisse* gagne alors à être rapproché de *La Description de la Floride* (1591) par Théodore de Bry et Jacques Le Moyne de Morgues. En effet, on y observe un même mouvement en trois temps, qui présente d'abord une vision totale de son objet, qui le fragmente ensuite, pour enfin recomposer ce tout. Ce passage ternaire du « simultané » au « successif », observé par Frank Lestringant, repose sur la coexistence de la carte et du récit. L'espace décrit par l'ouvrage est d'abord représenté sur une carte, laquelle est ensuite fractionnée en planches, avant d'être recomposée par le texte. Voir Frank Lestringant, « Des récits, des cartes, quelle relation ? », *op. cit.*, p. 307-308. Voir aussi Théodore de Bry, Jacques Le Moyne de Morgues, « *Floridæ descriptio* » dans *Les grands voyages*, Francfort, Théodore de Bry, t. II, 1591.

compose *a posteriori*. Cette dynamique permet d'ailleurs d'inclure les autres pièces du *Tableau de la Suisse*. En effet, la liste des Cantons, les documents historiques et les manchettes ne se limitent pas à accompagner le poème : ils l'encadrent, étant à la fois en amont, en aval et en parallèle d'une description qui demeurerait, sans ce deuxième niveau, inachevée. Ces pièces insèrent la description « pele-mele & sans ordre » (*TDLS*, p. xiii) des Cantons dans un dispositif plus large qui permet l'ordonnement de la matière. Ainsi se concrétise le passage d'une imitation panoramique du territoire à un tableau ordonné des Cantons helvétiques, de leurs ressources et des relations diplomatiques qu'ils entretiennent avec la France, et s'il est vrai que le poète, le peintre et le voyageur y participent, c'est au lecteur qu'appartient ultimement la responsabilité de compléter le tableau et de recomposer une image totale de la Suisse à l'aide du poème et de son paratexte.

Pour conclure, il est clair que le tableau, malgré son hétérogénéité et l'absence d'une structure encyclopédique, n'est pas un pur espace de désordre. De nombreux principes visent au contraire à morceler le matériau descriptif en unités textuelles, reliées entre elles par un réseau de correspondances qui en déterminent à la fois la place et la fonction. Les manchettes, d'abord, sont nécessairement juxtaposées au fragment textuel qu'elles visent, et entretiennent avec le poème une correspondance latérale. Plus encore, certains signes disséminés dans l'œuvre permettent des rapprochements transversaux : pensons par exemple aux bandeaux typographiques qui distinguent les pièces qui concernent la royauté de celles relatives à la diplomatie et à l'altérité helvétique. Les renvois intratextuels relèvent eux-aussi de ces « points nodaux stratégiques⁴⁸⁴ » qui assurent la cohésion et la logique du tableau. À cela s'ajoute le rapport de la partie au tout, qui détermine la longueur relative des unités textuelles et dont le principe fondamental est celui de la clôture, défini au seuil de l'ouvrage.

⁴⁸⁴ Réal Ouellet, « Le discours fragmenté de la relation de voyage en Nouvelle-France », *op. cit.*, p. 187.

Plus encore, on distingue dans le poème un ordre discursif en trois temps, qui définit une première image globale avant de la fractionner, pour ensuite la recomposer. En parallèle, l'ordre pictural transpose l'organisation naturelle du territoire dans un espace en deux dimensions. Puis, à l'échelle de l'œuvre entière, on reconnaît un ordre chronologique qui restitue le développement historique des relations entre la France et la Suisse ; un ordre taxinomique qui distribue le matériau descriptif en vue d'une application pratique, et un ordre indexical qui génère un système d'entrées facilitant la saisie du matériau dans le livre. Tout ceci, enfin, s'inscrit dans le dispositif englobant qu'est le tableau, et qui repose lui-même sur la mise en relation des unités thématiques ou textuelles entre elles ainsi que sur un rapport constant de la partie avec le tout. On comprend que cette grande diversité de principes d'ordonnement puisse sembler chaotique en regard des ouvrages classiques qui se définissent par une seule logique rationnelle. Cependant, la fragmentation du livre au XVI^e siècle telle que Michel Jeanneret la décrit⁴⁸⁵ n'est pas nécessairement synonyme de désordre, dans la mesure où les unités textuelles sont liées entre elles par des correspondances horizontales, verticales et transversales qui donnent au livre une syntaxe complexe.

C'est précisément ce qui permet la circulation du lecteur dans l'ouvrage et l'assimilation de sa matière. Par conséquent, cette enquête sur la structure du *Tableau de la Suisse* demande à être prolongée par une réflexion sur les modes d'intelligibilité du savoir aux XVI^e et XVII^e siècles.

⁴⁸⁵ Voir Michel Jeanneret, *Le défi des signes...*, *op. cit.*, 216 p.

CHAPITRE IV

LE PEINTRE ET LE POÈTE : CONVERGENCE DIDACTIQUE DES ARTS

SOCRATE. – Je m'imagine que notre âme ressemble alors à un livre. [...]

PROTARQUE. – Je le crois tout à fait, et j'admets ta comparaison.

SOCRATE. – Admets donc aussi qu'un autre ouvrier travaille à ce moment-là dans nos âmes.

PROTARQUE. – Lequel ?

SOCRATE. – Un peintre, qui vient après l'écrivain et dessine dans l'âme les images correspondantes aux paroles⁴⁸⁶.

Platon

En tant que représentation construite et ordonnée du territoire helvétique, le *Tableau de la Suisse* se présente comme un objet de connaissance. Il obéit à l'impératif culturel de la Renaissance selon lequel l'objet de la littérature est « d'instruire et de plaire à la fois⁴⁸⁷ », injonction à laquelle les voyageurs des XVI^e et XVII^e siècles ont majoritairement répondu et qui remonte à la formule d'Horace dans son *Art Poétique*. Mais Lescarbot emprunte une voie originale en conjuguant dans son ouvrage les ressources d'un poète et d'un peintre. Par conséquent, il importe désormais de s'interroger sur les relations que les arts picturaux et poétiques entretiennent avec le domaine du savoir. Quel est le rapport entre image et connaissance ? Comment le tableau rend-il compte d'un savoir géographique ? Quels rapprochements peut-on faire entre la description du paysage et la reproduction cartographique du territoire ? Ces

⁴⁸⁶ Platon, *Philèbe*, 38e-39b, dans *Platon, Œuvres complètes*, tome IX, 2^e partie, traduction Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 47.

⁴⁸⁷ Horace, *Art poétique/De arte poetica*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 365. Les termes latins correspondants sont « placere » et « docere ».

questions impliquent de s'intéresser aux modes d'intelligibilité du monde à la Renaissance afin de situer le *Tableau de la Suisse* parmi les pratiques scientifiques du début du XVII^e siècle. Au cœur de cette réflexion didactique se trouve la notion de vérité, comprise non seulement sous un angle factuel (dire vrai ou mentir), mais aussi épistémologique (quel type de vérité vise-t-on ?). Concrètement, il s'agira de montrer que la représentation de la Suisse sous forme de tableau implique de multiples déformations du référent, la poésie et la peinture imposant un double filtre à la reproduction littérale et fidèle de la Suisse.

Pour commencer, je serai amené à reconsidérer la question fondamentale du point de vue, mais sous un angle différent. En effet, le dispositif énonciatif mis en place par Lescarbot, dont on a vu les implications poétiques et esthétiques, impose des limites épistémologiques liées à la fois à la focalisation interne – l'observateur est immobile et ancré dans l'espace – et à un mode d'appréhension du réel basé sur une perception visuelle directe. En s'appuyant sur les travaux de François Hartog sur la notion d'« autopsie⁴⁸⁸ », je montrerai comment le point de vue adopté par Lescarbot sert de caution épistémologique à son récit, distinguant le *Tableau de la Suisse* des poèmes cosmographiques tournés vers une vérité supérieure, spirituelle. Je mettrai ainsi à l'épreuve la validité du rapprochement souvent effectué entre la *Sepmaine* de Du Bartas et l'ouvrage de Lescarbot, puisque la question du cadre perceptif est précisément le point de divergence entre ces deux textes. Dès lors, on pourra étudier la spécificité du point de vue surplombant adopté par Lescarbot par rapport aux stratégies déployées dans les récits de voyage pour rendre compte du territoire. Il s'agira de mettre en lumière l'articulation entre le matériau descriptif et les verbes de perception qui en assurent la présentation, l'organisation et l'inscription au sein de la syntaxe générale de l'ouvrage.

⁴⁸⁸ François Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, *op. cit.*, p. 395-459.

Par la suite, je tournerai mon attention vers la figure du peintre afin d'analyser le rapport que sa toile entretient avec les modes de connaissance au XVII^e siècle. Plus précisément, il s'agira de situer le *Tableau de la Suisse* au sein des débats philosophiques de la Renaissance, en particulier vis-à-vis la pensée néoplatonicienne qui jette un soupçon tenace sur les apparences. S'il est vrai que l'image est trompeuse et ne véhicule que des mensonges, on s'étonne qu'un récit de voyage ait recours à la peinture pour rendre compte du territoire helvétique, d'autant plus le genre viatique est lui-même héritier d'une antique méfiance : pensons au célèbre reproche de Strabon selon lequel « tout homme qui conte ses voyages, est menteur⁴⁸⁹ ». En posant la question du statut épistémologique de la couleur et des ornements, on s'intéressera à la tension qui réside entre la prétention de vérité du *Tableau de la Suisse* et les moyens picturaux qu'il mobilise. Il semble en effet que l'ouvrage de Lescarbot, par son opposition à la pensée néoplatonicienne, s'approprie les pratiques de la peinture savante et les usages rhétoriques de l'image. Malgré la dissociation entre une vérité idéale et les apparences trompeuses, la représentation du monde par l'image permet un certain nombre de décalages entre l'original et la copie, condition nécessaire de l'élaboration d'un objet de savoir. En dépit du caractère artificiel et mimétique du matériau utilisé – ou peut-être grâce à cette artificialité –, il semble ainsi que le tableau de peinture s'érige dans le texte de Lescarbot en véritable support de la connaissance.

Il sera dès lors possible de dégager le rapport de complémentarité qui s'instaure entre les principes épistémologiques de la poésie et ceux qui régissent le tableau de peinture. Plutôt que de défendre une trop rapide association entre une description instructive et une peinture plaisante, je montrerai comment Lescarbot additionne la fonction didactique du verbe et celle de l'image, alliant, pour ainsi dire, l'utile à l'utile.

⁴⁸⁹ Strabon, *La Géographie*. Il s'agit ici de la traduction du *Dictionnaire universel de Furetière*, datant de 1708. Selon Gábor Gelléri, la traduction actuelle du passage serait plutôt : « Tout homme aime se vanter quand il raconte ses périples ». Voir Gábor Gelléri, « Le Beau et le Vrai : L'esthétique du livre de voyage vue par les comptes rendus », *op. cit.*, p. 154.

Ce sera l'occasion d'étudier sous un angle original la convergence de la poésie et de la peinture.

Enfin, cette double nature graphique et discursive semble permettre un rapprochement entre la forme du tableau et l'élaboration d'une carte de la Suisse. Cela dit, une telle hypothèse implique de prendre en considération l'état de la science géographique au début du XVII^e siècle, pour ne pas projeter sur cette époque des conceptions modernes de la cartographie. J'analyserai donc le *Tableau de la Suisse* en lien avec la nature particulière des cartes sous l'Ancien Régime, afin de rendre compte des principes épistémologiques qui fondent le texte et lui permettent de proposer au lecteur un savoir géographique sur la Suisse. On verra notamment que la convergence de ces trois arts permet d'additionner leurs valeurs épistémologiques respectives et d'élaborer un modèle réduit de la Suisse.

4.1. Constitution d'un savoir référentiel

4.1.1. Représentation de l'espace

L'ouvrage de Lescarbot représente la Suisse ; mais derrière la simplicité de cette assertion se cache un débat sur la référentialité de l'espace représenté. Autrement dit, la question se pose de savoir si le texte représente la Suisse elle-même, comme territoire réel et historique, ou s'il vise une vérité supérieure, cosmologique. À la Renaissance, les auteurs de poésies scientifiques⁴⁹⁰ n'abordent pas nécessairement l'espace d'un point de vue référentiel. Dans les œuvres de Maurice Scève, Jean-Antoine Baïf, Jacques Peletier du Mans ou encore Guillaume de Salluste du Bartas, l'exaltation du monde obéit moins à une curiosité géographique qu'à une volonté d'édification morale. À travers la forme poétique des méditations cosmographiques ou des hymnes, les poètes

⁴⁹⁰ La poésie scientifique de la Renaissance regroupe les poèmes descriptifs visant à faire la somme des savoirs géographiques, astronomiques (et astrologiques), anatomiques, biologiques *etc.*, dans une entreprise de synthèse de la Création. Parmi les œuvres saillantes, citons notamment le *Microcosme* (1562) de Maurice Scève ainsi que la *Sepmaine* (1579) et la *Seconde sepmaine* (1584) de Du Bartas.

poursuivent une élévation spirituelle qui consiste à célébrer Dieu à travers l'éloge de sa création⁴⁹¹ :

[...] cette tradition essentiellement chrétienne considère le monde comme un livre qui ne peut se lire qu'à l'aide d'un autre livre : celui des deux Testaments. Il s'agit donc de faire la somme de ces deux livres, ajoutant les images du monde aux signes austères de la Bible, et la sagesse de la Bible aux apparences mystérieuses du Monde⁴⁹².

L'exemple canonique de cette poésie édificatrice est la *Sepmaine ou Création du Monde* de Du Bartas. Le poète y décrit l'ensemble du cosmos en s'appuyant sur le découpage de la Genèse en six jours, le septième étant celui du repos, pendant lequel Dieu contemple son œuvre⁴⁹³. Frank Lestringant a d'ailleurs démontré que le septième jour de la *Sepmaine* prenait la forme d'une *ekphrasis* où l'ensemble du cosmos était miniaturisé sous forme de tableau. On comprend donc qu'un rapprochement puisse être avancé avec le poème de Lescarbot. Éric Thierry considère ainsi que

[I]e *Tableau de la Suisse* est fait de « méditations cosmographiques », selon l'expression utilisée par Mercator dans son *Atlas* de 1595 pour définir la conjugaison de l'intelligence des formes de la nature à l'adoration du Créateur. Mais s'il s'inscrit dans la tendance générale qui vise, au début du XVII^e siècle, à réconcilier le savoir géographique avec la doctrine des écritures, c'est surtout parce qu'il appartient à la lignée de *La Sepmaine* et de *La Seconde Sepmaine* de Guillaume de Salluste du Bartas qui, depuis leur première édition respective de 1578 et de 1584, ont grandement contribué à la concorde entre la peinture du cosmos et l'instruction de l'âme chrétienne⁴⁹⁴.

Un tel rapprochement détourne le *Tableau de la Suisse* de sa visée référentielle, puisque le rapport au cosmos serait subordonné à une fonction édificatrice. Le territoire

⁴⁹¹ À ce sujet, voir Frank Lestringant (dir.), *Littérature française du XVI^e siècle*, op. cit., p. 235-236.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 436-437.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 436-443.

⁴⁹⁴ Éric Thierry, *Marc Lescarbot : Un homme de plume...*, op. cit., p. 262-264.

ne serait pas représenté pour lui-même, mais en tant que signe de la création divine, ce qui s'oppose à la prétention documentaire du récit de voyage.

Au XVII^e siècle, cependant, la « vocation référentielle s'affirme de plus en plus et le genre viatique devient un genre prétendant refléter le réel dans toute sa vérité⁴⁹⁵ ». Contrairement au rapprochement opéré par Thierry, il semble que le *Tableau de la Suisse* cherche bien plus à rendre compte de l'espace helvétique réel qu'à atteindre une élévation spirituelle par le biais de méditations cosmographiques. Pour le démontrer, intéressons-nous à la manière dont l'observation est mise en scène chez Lescarbot et Du Bartas.

Dans la *Sepmaine ou Creation du Monde*, le regard se caractérise par une mobilité sans limite. L'esprit du poète s'élève dans les nues, traverse les corps, voyage sous les mers, et se révèle ainsi totalement désincarné. Cette versatilité permet d'offrir une vision globale et universelle qui s'inscrit dans la pensée humaniste du XVI^e siècle. Pour reprendre les termes de Lestringant, il s'agit d'un « vaste poème de la création du monde, où le texte de la Genèse s'augmente de toute la science cosmologique de la Renaissance⁴⁹⁶ ». Plus encore, le texte met en scène un double regard : celui du poète et celui de Dieu. Ce dernier ne connaît aucun obstacle ; il pénètre la matière, circule dans chaque sphère du monde. Le regard du poète en revanche a des limites et s'avère incapable de pénétrer l'opacité de la matière. Par exemple, il lui faut un scalpel pour entrer dans le corps de l'Homme :

Hé ! quoi ? n'est il pas tans, n'est il pas tans de voir
 Dans les secrés du cors le non secret pouvoir
 D'un si parfét Ouvrier ? Prendrai-ie la Scalpele
 Pour voir les cabinets de la double cervele,
 Tresoriere des ars, source du sentiment,
 Siege de la Raison, fertile commencement

⁴⁹⁵ Sylvie Requemora-Gros, « L'espace dans la littérature de voyage », *op. cit.*, p. 260.

⁴⁹⁶ Frank Lestringant (dir.), *Littérature française du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 432.

Des nerfs et des tendons [...] ⁴⁹⁷.

Malgré ces quelques limites, la figure du poète possède une mobilité et une lucidité hors du commun, car si Du Bartas se présente comme un guide pour le lecteur, il est lui-même un pèlerin guidé par Dieu. Un lien de contiguïté demeure toujours entre l'observateur et l'espace qu'il décrit : sur terre, il se présente comme un « Arpenteur ⁴⁹⁸ », et c'est en plongeant dans l'océan qu'il rend compte des espaces submergés ; enfin, sa muse le prend sur ses ailes pour explorer le ciel. Contrairement à une vision cartographique, qui consisterait à monter dans les nues pour observer la terre, l'élévation du poète vise à observer le ciel et les astres ⁴⁹⁹. Le regard circule donc sur les trois axes de la longueur, de la hauteur et de la profondeur, si bien que la méditation cosmographique s'apparente à un voyage spirituel.

À l'inverse, le point de vue adopté dans le *Tableau de la Suisse* est incarné dans la figure du poète. Cet ancrage fixe, enraciné dans le réel, limite le champ perceptif : jamais Dieu n'intervient pour aplanir les obstacles ou vaincre l'opacité du réel. De cette situation énonciative découle l'impossibilité de dépeindre l'entièreté du cosmos, car ce qui est caché le demeure. Sur ce point, le *Tableau de la Suisse* se distingue autant du poème de Du Bartas que de la *Savoie* de Jacques Peletier du Mans. Par exemple, Lescarbot se contente de situer la source des fleuves sous « les cimes orgueilleuses, / Qui du nom d'Adula, furent jadis fameuses » (*TDLS*, p. 24, v. 877-878), ayant été incapable d'accéder lui-même aux grottes souterraines d'où elles jaillissent. Peletier en revanche, recourt aux ressources de la fable pour rendre visible la source de la Seine, de la Loire et du Rhône : la description s'ancre dans le regard d'un personnage de fiction, Aristée, à qui « iadis Cireine ouvrit l'entree / De ses palais moites &

⁴⁹⁷ Guillaume de Salluste Du Bartas, *La Sepmaine ou Creation du Monde*, op. cit., p. 92.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 21 et p. 51.

caverneus⁵⁰⁰ ». À l'aide de verbes de perception conjugués à la troisième personne du singulier, le lecteur devient capable d'observer des lieux où l'Homme n'a pas accès : « Il vit la Seine à la source petite / D'un mesme nom avec son fleuve dite⁵⁰¹. »

Dans les méditations cosmographiques, ce glissement de la description géographique vers la fable (qu'il s'agisse de références antiques chez Peletier ou d'une communion avec le regard divin chez Du Bartas) est autorisé par la vocation spirituelle de l'œuvre. En effet, les poètes ne s'arrêtent pas à la surface du monde : ils cherchent à en pénétrer les causes et à interpréter les apparences, en vue d'accéder à une vérité supérieure. Dans la *Savoie* par exemple, Peletier

[...] célèbre la nature et les paysages dont il explique la formation géologique et météorologique. L'enthousiasme vient de ce que le poète ressaisit la continuité harmonieuse entre les éléments naturels et l'organisation humaine des villages et des rythmes de vie. Il retrouve alors les accents virgiliens des *Géorgiques* et le rêve de l'âge d'or⁵⁰².

Dans une correspondance constante entre le microcosme et le macrocosme, le territoire savoyard est perçu comme un signe qui renvoie, à plus large échelle, à l'œuvre divine : « Car quand ces Mons eriga & vetit / [La Nature] y voulu faire un Monde petit⁵⁰³ ». Ce motif se retrouve d'ailleurs dans la *Sepmaine* de Du Bartas : en effet, le poète muni de son scalpel ne se limite pas à une observation empirique du corps. Pour lui, l'Homme est un microcosme, un « abrégé du Monde⁵⁰⁴ », et c'est l'ensemble du cosmos qu'il observe derrière la mince épaisseur de la peau. Il tente ainsi de mettre en

⁵⁰⁰ Jacques Peletier du Mans, *La Savoie*, *op. cit.*, p. 6. Comme l'a rappelé Louis Terreaux, la référence s'inspire du mythe virgilien d'Aristée (*Géorgiques*, livre IV), conduit par Cyrène à la recherche de Protée. Voir Louis Terreaux, « Jacques Peletier et la montagne dans *La Savoie* », *op. cit.*, p. 114-115.

⁵⁰¹ Jacques Peletier du Mans, *La Savoie*, *op. cit.*, p. 7. Cette représentation des sources dans les profondeurs de la terre renvoie au « système communément reçu dès l'antiquité que les montagnes sont à l'origine des rivières, l'eau qui entoure la terre remontant dans les canaux des monts qui sont privés d'air ». Louis Terreaux, « Jacques Peletier et la montagne dans *La Savoie* », *op. cit.*, p. 114.

⁵⁰² Frank Lestringant (dir.), *Littérature française du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 242.

⁵⁰³ Jacques Peletier du Mans, *La Savoie*, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁰⁴ Guillaume de Salluste Du Bartas, *La Sepmaine ou Creation du Monde*, *op. cit.*, p. 88.

lumière des correspondances et des ressemblances qui restituent l'unité et la cohésion de la Création, marques indéniables de l'intelligence divine qui en est à la source : « Il me plaît bien de voir cete ronde Machine, / Come étant un miroir de la face divine⁵⁰⁵ ».

Cette portée universelle se répercute sur l'objet de la description : en effet, la surface du monde est toujours changeante, sans cesse réévaluée par de nouvelles images métaphoriques. L'espace est « un nuage⁵⁰⁶ », « un théâtre⁵⁰⁷ », « un grand livre⁵⁰⁸ », une « cire⁵⁰⁹ », un « Tableau⁵¹⁰ ». Toutes ces métaphores opèrent un déplacement de la réalité référentielle vers un savoir cosmologique et religieux. Au contraire, l'ouvrage de Lescarbot présente une remarquable constance dans les figures qu'il emploie. Seule et unique transposition figurée, le tableau de peinture reporte une image fidèle du territoire qu'il imite et dont il ne semble être que la copie. Autant au niveau du point de vue adopté que de l'image produite, le *Tableau de la Suisse* évacue toute transcendance et met en scène un rapport direct du poète et du peintre à la réalité qu'ils visent. De ce fait, Lescarbot tend à assimiler l'espace décrit avec l'espace réel, puisque ce dernier est perçu à travers un cadre perceptif qui se limite à l'observation empirique et humaine.

Sur la base de ce critère, il semblerait possible de séparer les tableaux géographiques des tableaux cosmologiques : les premiers se cantonneraient à la description référentielle du monde, tandis que les seconds transformeraient le monde en un ensemble de signes interprétables. Cependant, une telle distinction ne saurait être trop rigide, car ces deux tendances cohabitent dans les récits de voyage et dans les poésies scientifiques. Au gré de leurs explorations, les voyageurs des XVI^e et

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁰⁶ *Idem.*

⁵⁰⁷ *Idem.*

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

XVII^e siècles mènent de nombreuses réflexions théologiques qui élèvent la description de l'altérité à un niveau d'interprétation supérieur. Pensons par exemple aux rapprochements entre l'Amérique et le jardin d'Éden⁵¹¹, ou encore aux interrogations sur la filiation adamique des Amérindiens (*HNF*, p. 19). Malgré la volonté des auteurs d'inscrire les territoires exotiques dans le champ de la connaissance géographique, la Bible continue de former un arrière-plan culturel qui soumet le matériau descriptif à un processus d'interprétation cosmologique. Inversement, la poésie scientifique s'appuie sur une expérience du terrain qui la rapproche des récits de voyage. C'est le cas précisément de la *Savoie*, dont le premier livre oscille entre représentation référentielle du monde et méditation cosmographique :

Vous, de la Grece hostesses anciennes,
 Qui à present estes Savoisiennes,
 Inspirez moy des dons de vostre Dieu,
 Lesquelz ie vien rechercher sur le lieu :
 Pour mieux chanter l'admirable facture
 Des bastimens ouvrez de la Nature,
 Et les avis que vous m'avez donnez
 Par les hautz Mons que i'ay environnez⁵¹².

On le voit, Peletier prend pour objet la nature elle-même, dans ce qu'elle a de plus universel et, en faisant référence aux muses, il thématise une transcendance du savoir dont il ne serait que l'instrument. Cependant, le poète est incarné dans le lieu qu'il décrit et son poème se limite à l'espace de la Savoie. Comme Lescarbot, le point de vue adopté est stratégique : bien qu'il ne soit pas au sommet d'une montagne, mais plus probablement dans une vallée, ce « lieu » d'où procède le regard ouvre une perspective circulaire qui met en relation un centre – occupé par le poète – et une périphérie environnante. Par conséquent, la *Savoie* se présente comme un tableau géographique

⁵¹¹ Voir Myriam Marrache-Gouraud, « Enjeux idéologiques du discours sur les plantes. Exemples de la banane et de l'ananas », *op. cit.*, p. 203-219.

⁵¹² Jacques Peletier du Mans, *La Savoie*, *op. cit.*, p. 3.

où l'expérience de terrain sert de support et de cadre à diverses méditations cosmographiques.

À l'inverse, le *Tableau de la Suisse* n'est pas exempt de digressions sur la nature du cosmos. Qu'il s'agisse d'une formule poétique ou d'une véritable position intellectuelle, Lescarbot attribue quelquefois à Dieu la forme du monde et de ses reliefs : « Un peu plus loin de là tu peux voir deux vallées / Que l'auteur de ce Tout a en une assemblées » (*TDLS*, p. 18, v. 654-654). Plus encore, quelques maximes générales viennent donner un éclairage universel aux phénomènes naturels ou aux événements historiques. Par exemple, les dissensions religieuses entre les Suisses s'expliquent parce que « Toute chose icy bas est sujete à l'injure » (*TDLS*, p. 10, v. 326). Le discours référentiel dialogue avec une vision plus abstraite du monde et convoque ponctuellement un intertexte religieux, moral ou mythique.

Ces quelques points communs entre le *Tableau de la Suisse*, la *Savoie* et la *Sepmaine* démontrent que l'écriture référentielle cohabite avec les méditations cosmographiques dans les tableaux descriptifs des XVI^e et XVII^e siècles. Plutôt que de distinguer deux corpus hermétiquement séparés, il serait alors plus juste de parler de tendances : en effet, la vérité religieuse n'est pas incompatible avec le savoir géographique ; seule diffère la vocation des auteurs, selon que leur esprit s'arrête à la surface des choses ou qu'il cherche à pénétrer les mystères de la nature.

Dans le poème de Lescarbot, les réflexions cosmologiques sont rares, le *Tableau de la Suisse* étant majoritairement tourné vers la restitution d'un savoir référentiel. Il importe donc de ne pas attribuer à toute l'œuvre une qualité qui ne se trouve que dans quelques-unes de ses parties. Contrairement à ce qu'affirme Éric Thierry, selon qui ce poème vise « l'instruction de l'âme chrétienne⁵¹³ », Lescarbot délaisse la prétention d'universalité des poètes qui le précèdent et adopte avant tout le regard d'un géographe. L'ancrage du texte dans la réalité immanente ne s'accompagne pas d'une quête de

⁵¹³ Éric Thierry, *Marc Lescarbot : Un homme de plume...*, *op. cit.*, p. 264.

transcendance, et seul l'espace référentiel est visé par la description. Quant à la Bible, bien qu'elle accompagne nécessairement la pensée d'un voyageur catholique du XVII^e siècle engagé dans la propagation de la foi chrétienne, elle n'apparaît pas dans le *Tableau de la Suisse* à titre de dispositif herméneutique mettant en dialogue le livre du monde et le livre de Dieu. En attribuant à la tendance cosmologique une place excessive dans le poème, la critique a trop rapidement associé cet ouvrage à des traditions auxquelles il n'appartient pas, et dont il se distingue au contraire. Le *Tableau de la Suisse* s'apparente plutôt aux récits de voyage et aux cosmographies, dont la mission consiste à augmenter le savoir géographique ; de ce fait, il contribue à inscrire le tableau parmi les formes de descriptions référentielles de l'espace.

4.1.2. Autopsie et sources livresques

Mais qu'en est-il de l'origine des connaissances rapportées par Lescarbot ? Proviennent-elles de son expérience viatique ou sont-elles issues d'un travail de compilation de sources écrites ? On a vu que le voyageur avait effectivement séjourné dans les treize Cantons, et qu'il était susceptible d'y avoir recueilli un savoir de première main au cours de ses pérégrinations. Mais Lescarbot est aussi reconnu pour l'ampleur de sa bibliothèque : grand lecteur des naturalistes antiques, il s'informe aussi des récits de voyage qui précèdent ses propres expériences, au point qu'il est presque impossible de dresser la liste exhaustive de ses sources livresques⁵¹⁴. Ainsi, même si le *Tableau de la Suisse* vise moins à faire la synthèse de la Création qu'à produire un savoir référentiel, il importe encore d'étudier l'importance relative de l'observation directe et du savoir livresque dans la constitution de l'ouvrage.

Cet aspect constitue un enjeu majeur de la littérature viatique ancienne. En effet, dans les récits de voyage en Orient, les pèlerins, marchands et diplomates s'appliquent moins à rapporter des connaissances géographiques nouvelles qu'à confirmer un savoir

⁵¹⁴ Voir Marie-Christine Pioffet, « Marc Lescarbot et la littérature géographique de la Renaissance », *op. cit.*, p.91.

livresque préexistant à travers l'expérience du terrain. Afin de « prouver que la réalité se conforme à l'érudition qu'on en a⁵¹⁵ », les récits mettent en dialogue l'itinéraire personnel avec la littérature antique, ce qui déplace la référence réelle vers une référence historique et livresque⁵¹⁶.

Ce sont les voyages d'exploration sur le continent américain qui permettent aux auteurs de sortir de ce paradigme intertextuel et de développer de nouvelles stratégies pour rendre compte de l'exotisme. Parce qu'aucun auteur antique ne peut servir de référent pour aborder cette altérité radicale, les pratiques de relecture cèdent la place à une appréhension immédiate du monde. On constate ainsi l'émergence d'une quête de savoir empirique au détriment des sources livresques puisque, dans les territoires inconnus, l'acquisition du savoir procède d'un contact direct avec le monde qui prolonge et met à l'épreuve les lectures savantes autrement stériles. Comme l'écrit Normand Doiron,

Le récit du voyage devient alors le discours médiateur qui réunit le Monde et le Livre, que les humanistes avaient séparés [...] – le discours vrai, étymologique, qui substitue la vision à la parole, la carte à la fable, l'histoire au mythe – le carrefour où se rejoignent et se partagent les discours modernes⁵¹⁷.

Le principe au cœur de cette nouvelle conception du voyage est celui de l'autopsie. Cette notion, tirée d'Hérodote, consiste à revendiquer la valeur épistémologique de l'observation directe, selon une conception de « l'œil comme marque d'énonciation, d'un "j'ai vu" comme intervention du narrateur dans son récit, pour faire preuve⁵¹⁸ ». Cette mise en scène d'une démarche empirique va de pair avec un refus des sources écrites, puisqu'elle affirme le primat de l'expérience sur la connaissance livresque : le

⁵¹⁵ « Le voyage n'est plus découverte, il est confirmation de "sources", perversion du sens au profit de la lettre. » François Moureau, « L'imaginaire vrai », dans *Métamorphoses du récit de voyage*, Genève, Champion-Slatkine, 1986, p. 166.

⁵¹⁶ Voir Paolo Carile, *Le regard entravé*, *op. cit.*, p. 25.

⁵¹⁷ Normand Doiron, « La Réplique du Monde », *Études françaises*, vol. 21, n° 2, 1985, p. 84.

⁵¹⁸ François Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, *op. cit.*, p. 396.

voyageur est celui qui rapporte ce qu'il a vu, ce qu'il a entendu, et non ce qu'il a lu. Selon Paolo Carile,

Le témoignage visuel – ou présumé tel – contribuait ainsi à fonder la valeur et la fiabilité du récit de voyage, comme en témoignent les titres et les préfaces de nombreuses relations du XVI^e et du XVII^e siècles qui soulignent chaque fois l'importance et la véridicité de l'expérience directe [...] ⁵¹⁹.

Malgré cela, les sources empiriques et les sources livresques continuent de cohabiter dans la relation de voyage ancienne. En effet, la plupart des voyageurs s'appuient sur des témoignages de tiers, l'autopsie glissant peu à peu vers l'ouï-dire : « En vertu du principe que l'oreille y aille quand l'œil n'y peut aller, le *j'ai entendu* peut valoir autant que le *j'ai vu*, non pas en valeur absolue, mais relativement, c'est-à-dire relativement à moi ⁵²⁰ ». Ainsi, quand les connaissances sont lacunaires, ou que les conditions du voyage n'ont pas permis d'explorer certaines parties du territoire, les auteurs se réfèrent à d'autres témoins oculaires, ou bien ils se copient entre eux, empruntant parfois des passages entiers à leurs prédécesseurs ⁵²¹. La question de l'origine des connaissances rapportées est donc complexe et requiert un patient travail de lecture, qui cantonne parfois à la philologie ou à l'enquête historique et cartographique.

Pour ma part, mon but premier n'est pas de contester la sincérité de Lescarbot en révélant des emprunts intertextuels dissimulés. Pour mettre en lumière la dimension didactique du *Tableau de la Suisse*, je tenterai plutôt de déterminer la position que revendique Lescarbot dans ce débat entre sources livresques et observation empirique. En confrontant cet ouvrage avec l'*Histoire de la Nouvelle-France*, et en s'appuyant sur les passages dans lesquels le voyageur définit sa propre pratique et parle de ses sources,

⁵¹⁹ Paolo Carile, *Le regard entravé*, *op. cit.*, p. 29-30.

⁵²⁰ François Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, *op. cit.*, p. 411.

⁵²¹ À ce sujet, voir Frank Lestringant, *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, *op. cit.*.

il s'agira en fait de déterminer quelles stratégies discursives et rhétoriques Lescarbot emploie pour revendiquer le principe de l'autopsie, et comment il met en scène son travail d'exploration du territoire.

Commençons par rappeler que la première partie de l'*Histoire de la Nouvelle-France* vise à consigner l'ensemble des récits de voyage en Nouvelle-France afin d'en préserver la mémoire :

Et d'autant que tant de Mémoires dispersés se perdent facilement... Ainsi m'a semblé à propos de joindre brièvement [...] ce que nos François ont laissé par écrit des découvertes qu'ils ont dès longtemps fait es parties Occidentales [...] (HNF, I, 45, p. 674).

D'emblée, l'ouvrage se place dans la lignée des sources manuscrites qu'il compile, ce qui inscrit l'expérience acadienne du voyageur dans le prolongement des explorations précédentes. Lescarbot participe de la sorte à la grande entreprise humaniste de totalisation du savoir et favorise l'épanouissement de l'érudition, en plus de donner une légitimité et une continuité historiques aux entreprises coloniales françaises⁵²². Plus encore, l'auteur démontre l'ampleur de son travail de lecture en parsemant son œuvre de citations latines ou grecques tirées des auteurs anciens, si bien que l'*Histoire de la Nouvelle-France* apparaît comme le produit exemplaire d'une formation scholastique. Parce qu'il fait partie de ces érudits dont Montaigne dit qu'ils ont « la tête bien pleine⁵²³ », Lescarbot semble s'adresser à un lectorat aussi érudit que lui.

Cependant, l'*Histoire de la Nouvelle-France* ne se limite pas à une compilation savante des récits antérieurs. Suivant l'exemple de Montaigne, Lescarbot déclare s'être engagé auprès du sieur de Poutrincourt afin de « reconoitre la terre oculairement »

⁵²² C'est cela qui conduit H. P. Biggar à considérer Lescarbot comme l'équivalent français de l'historien anglais Hakluyt⁵²², connu pour avoir consigné les efforts d'expansion britanniques. Voir H. P. Biggar, « The French Hakluyt : Marc Lescarbot of Vervins », *The American Historical Review*, vol. 6, n° 4, 1901, p. 671-692.

⁵²³ Michel de Montaigne, *Essais, op. cit.*, I, 25, p. 267.

(*HNF*, IV, 10, p. 485) ou de « reconoitre la terre par [sa] propre expérience » (*HNF*, IV, 10, p. 463). Le voyageur semble ainsi se détourner de sa bibliothèque pour se lancer dans une aventure réelle. En effet, le verbe « reconnaître » signifie « explorer, visiter pour observer la nature, la disposition, la configuration (d'un lieu) », voire plus précisément « découvrir (une terre, une côte inconnue jusqu'alors⁵²⁴) ». Lescarbot revendique ainsi le principe de l'autopsie, et place son propre regard comme une caution de vérité.

Cependant, le verbe « reconnaître » renvoie aussi à la pensée platonicienne, selon laquelle tout apprentissage n'est que la réactivation d'un savoir précédemment acquis : il n'y aurait donc jamais de connaissance, mais seulement une re-connaissance. En vertu de cette acception, Marie-Christine Pioffet soutient que l'objectif de Lescarbot n'implique pas nécessairement l'« exploration, le franchissement d'espaces inconnus », puisque le voyageur parle de « reconnaissance », et donc d'un désir « d'approfondissement du savoir livresque⁵²⁵ ». Ayant lu les récits de Léry, Verrazzano, Cartier et Champlain, le futur historien de la Nouvelle-France aurait simplement voulu vérifier la conformité de ces descriptions avec la réalité.

En fait, ces différentes acceptions du terme sont moins incompatibles qu'il n'y paraît : il s'agit de deux facettes complémentaires d'une même quête de savoir. En effet, la méthode de Lescarbot vise à conjuguer le savoir livresque avec l'autopsie ; plutôt que de choisir entre ces deux sources de connaissances, le voyageur met sa bibliothèque à l'épreuve de l'expérience, tandis que son érudition vient compléter ses observations de terrain en leur apportant un éclairage et une profondeur historiques. Autrement dit, il tente autant de dépasser le savoir livresque que de le vérifier.

⁵²⁴ Anonyme, « Reconnaître », *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne, <https://www.cnrtl.fr/definition/reconna%C3%A9tre>, consulté le 17 décembre 2019.

⁵²⁵ Marie-Christine Pioffet, « L'apologie du voyage chez La Popelinière et Marc Lescarbot », *Études françaises*, vol. 431, n° 1, p. 153.

À propos de la Suisse cependant, les sources sont substantiellement plus nombreuses et remontent jusqu'à l'Antiquité. En effet, César avait déjà parlé du territoire helvétique dans la *Guerre des Gaules* (le passage est traduit et commenté en 1584 par Vigenère), et l'on dénombre aux XVI^e et XVII^e siècles plusieurs descriptions de la Suisse dans les ouvrages cosmographiques : outre les traités sur les Alpes déjà cités, l'humaniste Henricus Glareanus publie en 1554 une *Helvetiae descriptio*, suivie en 1577 par la *République des Suisses* de Josias Simler ; Sébastien Münster consacre quant à lui cent onze pages aux Cantons helvétiques dans sa *Cosmographie Universelle*⁵²⁶ (1575), et l'historien fribourgeois François Guilliman, contemporain de Lescarbot⁵²⁷, est l'auteur du pesant *De rebus Helvetiorum libri V* (1623). La Suisse, en tant que pays européen, ne présente donc pas d'altérité radicale, et l'on pourrait supposer qu'une excursion dans les treize Cantons soit avant tout un voyage dans les livres.

Cependant, Lescarbot prétend faire « ce qu'aucun n'a encore fait jusques ici » (*TDLS*, p. vi), assurant n'avoir imité aucun ouvrage antérieur. Plus exactement, il dément avoir eu connaissance du texte de l'humaniste suisse Glaréan :

Je sçay que vostre gentil Glareanus avoit dés y a cent ans passez tenté ce sujet. Mais après avoir effleuré les limites, & les quatre principales rivieres de voz Cantons, voyant l'œuvre difficile, il ne voulut passer outre. [...] Tellement qu'aujourd'hui quelque mordant me dira que presomptueusement après un tel homme je veux comme achever la peinture qu'Appelles laissa imparfaite. Mais je repliqueray que j'avois donné le dernier trait à ce Tableau devant que jamais cet Autheur fust venu à ma cognoissance. (*TDLS*, p. iv)

En reconnaissant *a posteriori* l'existence du texte de Glaréan, Lescarbot fait preuve de tact diplomatique tout en vantant l'originalité et la perfection de son ouvrage. Bien

⁵²⁶ Voir Sebastian Münster, *La cosmographie universelle*, Paris, Michel Sonnius, 1575 [1544], p. 360-471.

⁵²⁷ Contemporains, Guilliman et Lescarbot se seraient d'ailleurs rencontrés et auraient eu l'occasion d'échanger à propos de leurs projets littéraires, passant de « collègues » à « confrères ». Voir William Matthey-Claudet, « Le "Tableau de la Suisse" de Marc Lescarbot (1618) », *op. cit.*, p. 311.

qu'il présente l'entreprise de son prédécesseur comme incomplète – une simple tentative avortée devant la difficulté du projet –, il ne laisse pas de comparer Glaréan au peintre grec Appelle de Cos, figure mythique qui aurait laissé en mourrant une peinture inachevée de Vénus⁵²⁸. On en déduit que le *Tableau de la Suisse* surpasse la description de l'humaniste suisse sans prétendre ni la compléter, ni nuire à sa valeur, puisqu'il est issu d'une entreprise autonome. Cette comparaison place habilement Lescarbot au-dessus de son prédécesseur et d'Appelle lui-même ; mais surtout, cette assertion signifie implicitement qu'aucun autre ouvrage n'a été convoqué dans l'élaboration du tableau. Un tel procédé est assez commun chez les auteurs de la Renaissance. Selon Frank Lestringant, « le discrédit jeté sur les livres n'est certes pas nouveau ; il tient même de la pose chez tout gentilhomme qui se respecte⁵²⁹ ». Dans la lignée de cette vogue, Lescarbot fait lui aussi table rase de toutes les sources qui le précèdent.

De ce fait, si l'*Histoire de la Nouvelle-France* se présente comme la somme et l'aboutissement des explorations antérieures, le *Tableau de la Suisse* apparaît paradoxalement comme un pur récit d'exploration, guidé uniquement par des observations empiriques. Non seulement Lescarbot mime en territoire helvétique la posture qui était la sienne lors de son séjour en Acadie, puisqu'il s'agit de « reconoitre la terre occulairement » (*HNF*, IV, 10, p. 485), mais il va plus loin dans le déni des sources livresques, rapportant l'entièreté de la description au principe de l'autopsie.

Décrivant le vin valaisan, par exemple, Lescarbot ajoute en marge une indication dans laquelle il déclare « I'y en ay beu de 72 ans » (*TDLS*, p. 29). La fonction principale de cette manchette n'est pas d'ordre encyclopédique ou indexicale : il s'agit ici d'attester la véridicité du discours en y ajoutant le poids du témoignage personnel.

⁵²⁸ Voir Cicéron, *De officiis*, livre III, 2, en ligne, <http://remaclé.org/bloodwolf/philosophes/Cicéron/officiis3a.htm>, consulté le 08 novembre 2021.

⁵²⁹ Frank Lestringant (dir.), *Littérature française du XVI^e siècle*, op. cit., p. 300-301.

Ailleurs, le poète fait une distinction claire entre ce qu'il a lui-même perçu et ce qui lui vient de sources tierces :

Quant au Rhin quelquefois j'en ay désiré voir
 La source relevée, & au vray la sçavoir.
 Loin du sejour humain je vey d'enhaut descendre
 En un pré deux ruisseaux pour en un corps se rendre.
 L'un venoit de la gauche, & l'autre droitement,
 Mais le premier beaucoup plus precipitamment
 D'un lac (me disoit on) qui borne à la montagne
 Que l'on dit Saint-Gothart dont les cimes il baigne
 Jettant ses froides eaux d'un double saut en bas
 Que je ne peû franchir à-cause des frimas
 Insupportables lors, & des aspres froidures
 Qui coutumieres sont parmi ces roches dures. (*TDLS*, p. 24, v. 873-884)

Comme on le voit, Lescarbot affiche d'abord sa quête personnelle de connaissance ainsi que la portée maximale de sa vision – la description est focalisée à travers son regard, comme en témoignent le verbe « voir » et les indicateurs spatiaux (en haut, gauche, droite) – ; cependant, le voyageur est incapable d'accéder à la source du Rhin, échec doublement justifié par le caractère inhumain des hauteurs et par les conditions météorologiques contraires à l'exploration. C'est à cette limite de l'observation personnelle que répond le témoignage oral d'un « me disait-on » non identifiable, source à la fois plurielle et indistincte, mais dont on devine qu'il s'agit des guides locaux, ayant profité de meilleures conditions pour observer la source du Rhin. On a vu que ce type d'emprunt n'est pas incompatible avec le principe de l'autopsie, du moins dans la pensée des voyageurs de la Renaissance : parce que ces derniers tentent de rendre compte du territoire dans son ensemble, bien au-delà de ce qu'ils ont pu observer par eux-mêmes, ils n'ont d'autre choix que de mettre en scène des sources indirectes, généralement orales, dont ils rapportent les récits⁵³⁰. La valeur de vérité du témoignage personnel se transfère à ces observateurs auxiliaires, et « les failles de

⁵³⁰ Voir *supra*, p. 222.

l'autopsie sont tout naturellement comblées par des témoignages de tiers⁵³¹ ». Dans le *Tableau de la Suisse*, l'image manquante de la source du Rhin est ainsi compensée par le rapport des habitants, des guides ou d'autres informateurs locaux. De même, pour décrire le cycle de vie des glaciers, Lescarbot convoque le témoignage des montagnards, déclarant en manchette : « Tel est le commun rapport des Paisans » (*TDLS*, p. 34). Le voyageur démontre ainsi sa capacité à suppléer aux limites physiques et temporelles de sa propre expérience en s'appuyant sur des sources fiables, car consultées personnellement.

Dans le paratexte liminaire, Lescarbot revient aussi sur l'origine des connaissances qu'il rapporte en exposant le travail préliminaire à l'écriture du *Tableau de la Suisse* :

[...] après avoir eu le contentement de voir & considérer voz villes, & vostre terroir, j'ay de gayeté de cœur employé mes promenades autrement perdues, à tracer sur mes tablettes la description de vostre païs que je vous presente ici [...] (*TDLS*, p. iii-iv).

Non seulement l'antériorité de l'observation est réaffirmée, mais, de plus, Lescarbot inscrit l'acte d'écriture dans la durée même du voyage. Les connaissances ethnographiques et géographiques ont ainsi été acquises au cours d'une expérience concrète du terrain, celle de la promenade⁵³². Plus encore, le voyageur se met en scène avec du matériel d'écriture, ce qui lui permet de reporter fidèlement et immédiatement le fruit de ses observations. L'inscription dans l'œuvre des conditions de sa production se présente comme un ultime gage de vérité, la marque indubitable de son ancrage dans le réel. Ce procédé se retrouve dans les *Muses de la Nouvelle-France*, le recueil étant précédé d'un distique associant étroitement le lieu et le produit de l'écriture :

⁵³¹ Marie-Christine Pioffet, *Écrire des récits de voyage...*, *op. cit.*, p. 8. Frank Lestringant a bien montré comment l'utilisation de sources orales par André Thevet permettait à ce dernier d'amplifier la critique des sources livresques, l'écrit devenant suspect, tout en permettant au voyageur de se réappropriier le discours de ses témoins. Voir Frank Lestringant, « Nouvelle-France et fiction cosmographique dans l'œuvre d'André Thevet », *Études littéraires*, 1977, p. 145-173.

⁵³² Sur la promenade comme mode de déplacement dans l'espace, voir Normand Doiron, *L'art de voyager*, *op. cit.*, p. 63-73.

Cherchant dessus Neptune un repos sans repos
J'ay façonné ces vers au branle de ses flots [...] (*MNF*, p. 44).

De même, Jean de Léry n'écrivait-il pas à l'encre rouge du Brésil ? Ceci confère au récit une matérialité qui prolonge l'expérience réelle, à l'image du corps du voyageur qui « traverse les périls comme une épreuve de vérité⁵³³ ». Le texte, rédigé sur les lieux mêmes, se présente comme l'extension physique du voyage dont il fait le récit.

Mais le plus intéressant, c'est que Lescarbot ne livre pas entièrement son savoir : il en retient volontairement une partie afin de susciter un engouement parmi ses lecteurs :

Je ne veux point icy parler de mille plantes
Qui succent de ces monts les vertus excellentes.
Quiconque desireux sera de les sçavoir
S'en aille sur les lieux les rechercher & voir [...] (*TDLS*, p. 34, v. 1235-1238).

Cette rétention d'informations confère au *Tableau de la Suisse* une valeur didactique certaine, dans la mesure où l'ouvrage appelle à l'enquête de terrain. Parce qu'il entretient une part de mystère, l'auteur refuse en outre de constituer son propre ouvrage en source livresque. Le tableau lui-même, bien qu'il expose un certain nombre de connaissances, ne prétend pas mettre un terme à la quête du savoir. Dans la *Savoie* de Jacques Peletier du Mans, on trouve une formule similaire visant à encourager la participation du lecteur. Après avoir longuement exposé les plantes et les herbes médicinales de la Savoie, le poète semble saboter la pertinence de son œuvre en soutenant que le discours seul – adressé à l'oreille – ne pourra jamais égaler l'observation visuelle du monde végétal :

Mais où me metz ie, en chose si diffuse ?
Qui l'ornement du langage refuse ?
Là où peu sert l'oreille sans les yeus,

⁵³³ Normand Doiron, « Les rituels du départ. De quelques voyageurs renaissants », *Littérature*, vol. *Espace et chemins*, n°65, 1987, p. 53.

L'étude assez, mais l'épreuve ancor' mieus⁵³⁴.

On retrouve une même déficience de l'écrit face à l'enquête de terrain, incitant le lecteur à compléter l'ouvrage qu'il lit. Le savoir demande encore à être acquis, et ce, moins par la lecture que par l'application d'une méthode empirique.

Enfin, si le texte du *Tableau de la Suisse* demeure volontairement incomplet, il en va de même de la toile de peinture sur laquelle le paysage est reporté. En effet, les Cantons situés derrière la limite des Alpes, enclavés et inaccessibles à la vue, permettent au poète de mettre l'accent sur les limites du peintre :

Tels sont ceux d'Undervald, d'Appenzel, de Glaris,
 Qui sont semblablement dans les Alpes compris
 Logés dans le profond des étroites vallées
 Où le flambeau du ciel ne luit que par emblées.
 Voire je diray plus, qu'il y a des detours
 Où le peuple ne voit le Soleil de cent jours,
 [...]
 Or ces Cantons icy tu ne les sçauroit peindre,
 Puis qu'au fond de leurs vaux ton œil ne peut atteindre,
 Sinon que tu voulusse ainsi faire de ceux
 Qui font voir en papier le monde aux paresseux
 Les pourmenans par-tout sans bouger d'une place
 Et faisans voir les lieux de la terre plus basse. (*TDL*, p. 13, v. 451-456 et
 465-470)

Le poète condamne explicitement les cosmographes qui se fient aux sources livresques sans les confronter à l'observation empirique. De la sorte, il encourage le lecteur à poursuivre l'enquête sur le terrain car, comme le peintre, son poste d'observation immobile et en retrait l'empêche d'acquérir un savoir complet. Par ailleurs, l'obstacle visuel des Alpes et l'absence de lumière dans ces Cantons encaissés sont hautement symboliques car ces ténèbres, déchirées par l'œil du voyageur, touchent à la fois aux limites du point de vue panoramique et de la représentation picturale.

⁵³⁴ Jacques Peletier du Mans, *La Savoie*, *op. cit.*, p. 71-72.

Lescarbot met ainsi en valeur sa propre compétence de poète-voyageur en plus de réaffirmer le principe d'autopsie au cœur du *Tableau de la Suisse*.

C'est sans doute pourquoi plusieurs lecteurs du *Tableau de la Suisse* attribuent à Lescarbot des qualités d'« observateur véridique, judicieux et impartial⁵³⁵ », ou qu'ils considèrent que « [d]e toute la Suisse, ce que le poète-diplomate a le mieux vu, ce qu'il décrit directement, d'après nature, c'est le Valais⁵³⁶ ». Ces quelques marques d'inscription du voyageur dans la réalité qu'il décrit génèrent une illusion d'immédiateté qui suffit, semble-t-il, à donner l'impression d'une observation directe du monde.

4.1.3. Commenter et rectifier

Toutefois, la prétention de Lescarbot d'évacuer toute source livresque est suspecte. De toute évidence, il s'agit ici d'une posture, et de nombreux extraits de son poème suffiraient à démentir l'attitude affectée par le voyageur : on a vu qu'il faisait mention de certains écrits erronés de Josias Simler, que la description des ruines d'Avenche imitait un poème de Glaréan, que la description des glaciers empruntait certains motifs à de nombreux auteurs, et que plusieurs descriptions de naturalistes et d'historiens étaient reprises dans le *Tableau de la Suisse*. On pourrait encore ajouter le fait qu'en décrivant Zurich, le voyageur rapporte un épisode célèbre opposant César au peuple helvétique⁵³⁷, et que la description de Saint Maurice est l'occasion de rappeler la légende du massacre de la légion thébaine (*TDLS*, p. 35-36).

Il ne s'agit donc pas d'adhérer aveuglément aux propos de Lescarbot, mais de s'interroger sur la valeur didactique de cette posture. En effet, le dialogue constant entre

⁵³⁵ Anonyme, *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, *op. cit.*, 1887, p. 190.

⁵³⁶ William Matthey-Claudet, « Le "Tableau de la Suisse" de Marc Lescarbot (1618) », *op. cit.*, p. 310.

⁵³⁷ Les Suisses, voulant conquérir l'Aquitaine, avaient brûlé leurs villages afin de s'interdire la tentation du retour. Mais, incapables de sortir de la plaine de Genève à cause des armées de César, ils ont dû revenir sur leurs pas et rebâtir leurs maisons. Voir Marc Lescarbot, *Le Tableau de la Suisse*, *op. cit.*, p. 15-16.

la bibliothèque et l'observation personnelle permet une réévaluation des sources antérieures. Sous cet angle, le récit de voyage ne vise pas exclusivement à apporter un savoir inédit, mais aussi à démontrer une compétence critique : grâce à l'expérience acquise, il devient en effet possible de commenter les textes, de les valider, ou au contraire de les corriger.

À ce propos, Marie-Christine Pioffet a démontré que Lescarbot traitait de manière différente les sources antiques et les sources modernes. Puisant abondamment dans l'œuvre de Pline, par exemple, le voyageur trouve dans l'*Histoire naturelle* « une source encyclopédique de prédilection⁵³⁸ ». Lescarbot lui voue une confiance aveugle dans les domaines de la géographie, de la médecine et de la physique, allant jusqu'à présenter comme des certitudes ce que Pline amène en hypothèse (souvenons-nous de l'exemple de la marmotte⁵³⁹). Dans le *Tableau de la Suisse*, le voyageur ne signale pas nécessairement ces emprunts ponctuels, comme il le faisait dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* : moins dialogique, le tableau procède à un effacement total des références bibliographiques lorsque celles-ci sont reprises sans altération par l'auteur. Lescarbot s'approprie ainsi certaines sources antiques, qu'il intègre discrètement à son ouvrage.

En revanche, le voyageur est bien plus intransigeant à l'égard des modernes. Pioffet a repéré trois attitudes face à leurs erreurs : le mutisme, l'indulgence et la critique sévère⁵⁴⁰. Voyons le traitement que Lescarbot réserve à la légende du mont Pilate :

On fait à croire au peuple de Lucerne que tous les ans au jour du grand Vendredy, Pilate apparoit dans un lac qui est sur ce mont toujours couvert de neges en ce temps. (*TDLS*, p. 8)

⁵³⁸ Marie-Christine Pioffet, « Marc Lescarbot sur les traces de Pline l'Ancien », *op. cit.*, p. 6 et sq.

⁵³⁹ Voir *supra*, p. 182.

⁵⁴⁰ Marie-Christine Pioffet, « Marc Lescarbot et la littérature géographique de la Renaissance », *op. cit.*, p. 93-94.

Derrière le pronom indéfini « on » se cache en fait une source livresque importante : le récit que Gesner fait en 1555 de son ascension du Fracmont. Dans ce texte éminemment célèbre⁵⁴¹, l'humaniste suisse évoque la légende du Pilate, rapportant les divers aspects du mythe au fil de son itinéraire (le carré du magicien, le marécage de Pilate, etc.). Gesner tente également de démentir cette histoire à l'aide d'arguments scientifiques, épistémologiques, et littéraires⁵⁴² ; malgré cela, quelques craintes subsistent et démontrent une croyance minimale en la légende. Lescarbot, par rapport à cette source, opère donc une extrême réduction qui cantonne au mutisme. Non seulement il ne mentionne pas le texte de Gesner, mais il refuse tout bonnement de rapporter la légende. Il prolonge de la sorte la lutte entamée dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* contre les fables et autres superstitions qui rebutent sa foi chrétienne⁵⁴³. Par ailleurs, s'il est vrai que Lescarbot s'intéresse ponctuellement aux miracles, au point de citer le jeûne exceptionnel d'une Bernoise⁵⁴⁴, le *Tableau de la*

⁵⁴¹ Le texte avait notamment fait école en découpant la montagne en quatre paliers rattachés à des saisons : l'hiver au sommet, le printemps dans les pâturages, l'automne dans les vergers, et l'été à son pied. Voir Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 80-88.

⁵⁴³ Marie-Christine Pioffet, « Marc Lescarbot et la littérature géographique de la Renaissance », *op. cit.*, p. 93.

⁵⁴⁴ Lescarbot s'était interrogé dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* sur la capacité de certaines personnes à survivre à de longues périodes de jeûne, à l'exemple du Père Aubri, abandonné dans la forêt pendant seize jours (*HNF*, p. 437-438). S'appuyant sur la traduction de *L'abstinence triennale* du Docteur François Citoi, parue en 1602, le voyageur avait rapproché l'incident de deux histoires semblables : celle d'une jeune fille demeurée trois ans sans manger, ainsi que celle d'une jeune Suisseuse de Berne. Dans les deux cas, l'impossibilité d'expliquer les jeûnes avait permis au voyageur de corroborer l'existence d'une puissance supérieure opératrice de miracles. En effet, de tels événements représentent un enjeu épistémologique majeur pour les penseurs de la Renaissance : alors que la médecine se développe et que l'on découvre progressivement le fonctionnement mécanique du corps à travers la circulation sanguine, ces cas inexplicables continuent d'approfondir le mystère de l'existence. Montaigne par exemple allèguera les miracles pour justifier un certain scepticisme généralisé, tandis que Lescarbot les rapporte pour alimenter un providentialisme à toute épreuve. Puis, à peine plus tard, Francis Bacon posera dans des termes épistémologiques la question du rapport entre le savoir scientifique et les miracles dans sa *Nouvelle Atlantide*, déclarant que « c'est une grâce divine spéciale que d'avoir appris à faire la distinction entre les miracles divers et les œuvres de la nature ». Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, Paris, GF Flammarion, [1627] 1995, p. 36. Sur le sujet, voir Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 56.

Suisse ne fait aucune mention de cette anecdote, alors qu'il s'agit d'un élément singulier concernant l'altérité helvétique.

En revanche, le voyageur s'attaque frontalement aux erreurs des sources modernes, le mutisme cédant alors à la critique sévère. En effet, Lescarbot ne montre aucune indulgence envers son prédécesseur, Josias Simler, au sujet des alliances diplomatiques entre la France et la Suisse. Ayant eu accès à un document historique inédit – ce qu'il ne manque pas de signaler –, le voyageur français s'applique à corriger le savant suisse :

Par occasion, il me sera loisible d'arguer icy Simler, lequel dit que l'alliance de France est la dernière de celles que quelques Princes ont faites avec les Suisses. Car celle de Milan qu'il met la première, n'est que de l'an 1466. Celle d'Autriche de l'an 1474. Et celle de Savoye de l'an 1512. & la nostre première est de l'an 1453. Depuis ratifiée, continuée, & augmentée de temps en temps jusques à huy, comme a esté veu ci-dessus. (*TDLS*, p. 69)

L'usage du verbe « arguer » démontre bien la dimension dialogique d'un ouvrage qui confronte les recherches de l'auteur avec les discours antécédents. Par ailleurs, on se souvient que cet extrait, situé en fin d'ouvrage, est annoncé depuis le début du texte : « Et d'autant que Simler escrit que le Roy Louïs XI. Fit premier alliance avec les Suisses, nous montrerons cy-après qu'au paravant luy cette nation avoit alliance avec le Roy Charles VII » (*TDLS*, p. x). Ce renvoi intratextuel met ainsi l'accent sur l'erreur de Simler en préparant à distance sa rectification⁵⁴⁵.

Enfin, la volonté de Lescarbot de réactualiser le savoir lui permet d'introduire ses propres opinions dans les débats qui divisent les érudits de l'époque. Il se prononce notamment sur l'emplacement de la source du Rhône, sur la nature du cristal et des

⁵⁴⁵ Cette rectification revêt une importance stratégique majeure : l'alliance entre la France et la Suisse passe du statut de la plus récente à la plus ancienne, démontrant par conséquent la longue et durable concorde entre les deux pays. Lescarbot confère ainsi aux relations diplomatiques une solide ancienneté justifiant l'appel aux mercenaires suisses dans la guerre contre le duché de Milan. J'y reviendrai dans la troisième partie de la thèse.

glaciers, ou encore sur les conditions météorologiques au sommet des montagnes de haute altitude. Ces diverses prises de position ont d'ailleurs fortement retenu l'attention de la critique : John-Grand Carteret, Henriette Noailles, Lucien Lathion et René Bray consacrent l'essentiel de leur analyse du *Tableau de la Suisse* à ces questions scientifiques, au point d'attribuer un rôle fondamental à Lescarbot dans l'histoire des sciences :

Et c'est ainsi que grâce à Lescarbot, le cristal, la glace, les « glaciers » en un mot, dont le dix-huitième siècle doit faire la réputation, en les mettant si fort à la mode, se trouvèrent entrer dans l'histoire par la grande porte du récit poétique⁵⁴⁶.

Bien qu'il considère que sa description des montagnes soit une « reproduction plus ou moins servile de Simler⁵⁴⁷ », John Grand-Carteret accorde ici une place de précurseur à Lescarbot. Surtout, il croit distinguer dans cet ouvrage une évolution de la méthode scientifique :

Ce n'est plus, comme antérieurement, la recherche de la Montagne et l'étude de ses plantes ; c'est la Glacière et l'étude de ses phénomènes, conséquence naturelle du développement qu'allaient prendre les lois de la physique⁵⁴⁸.

En effet, on a vu que Lescarbot s'interroge sur la pureté de la glace, sur son cycle de croissance et de décroissance ainsi que sur le délitement des glaciers durant l'été, s'accompagnant de bruyantes chutes de séracs. Plus encore, le voyageur s'adresse explicitement à un public érudit, affirmant que « ce ne sont icy les plus rares merveilles / Dignes qu'on les raconte aux plus doctes oreilles » (*TDLS*, p. 34, v. 1255-1256). Toutefois, il faut admettre que l'esthétique baroque qui caractérise le passage entre en conflit avec sa prétention scientifique. Plus encore, Lescarbot se contente de soulever des questions qu'il laisse en suspens, déclarant : « Je demeure icy court » (*TDLS*, p. 35,

⁵⁴⁶ John Grand-Carteret, *La montagne à travers les âges...*, *op. cit.*, p. 305.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 304.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 306.

v. 1285). Par conséquent, la proposition de John Grand-Carteret doit être nuancée : contrairement à ce qu'affirme l'historien, la description des glaciers dans le *Tableau de la Suisse* demeure éminemment littéraire, malgré les quelques phénomènes naturels que le voyageur laisse entrevoir.

En revanche, d'autres passages sont bien plus révélateurs de la méthode et de l'engagement scientifiques de Lescarbot : en effet, des notes marginales dénoncent explicitement l'« Abus de ceux qui disent que le Rhone ne se mesle point au lac » (*TDLS*, p. 5), ou encore l'« Erreur de ceux qui disent le Cristal estre glace endurcie » (*TDLS*, p. 23). Un dialogue intertextuel s'instaure entre le *Tableau de la Suisse* et les ouvrages qu'il rectifie : bien qu'il ne révèle pas l'identité des savants auxquels il s'oppose (seuls Simler et Glaréan font l'objet d'une référence explicite), Lescarbot apostrophe ses adversaires et réfute des opinions « déjà répandue[s] de son temps⁵⁴⁹ », inscrivant son texte dans le paysage scientifique de l'époque. Selon Lucien Lathion, l'évocation de la source du Rhône constitue une prise de position précoce dans un débat prolifique qui animera les savants du XVIII^e siècle :

Nous ne savons quand a pris naissance cette controverse qui a fait couler en son temps pas mal d'encre. Elle ne paraît pas avoir existé au début du XVII^e siècle, lorsque Marc Lescarbot visitait ces lieux (1612). D'accord avec les habitants de la région, il considère comme la vraie source du Rhône le torrent « issant de dessous une montagne de glace », soit du glacier⁵⁵⁰.

Pourtant, certains éléments textuels du *Tableau de la Suisse* suggèrent que la controverse était déjà allumée au début du XVII^e siècle. En effet, la structure syntaxique des vers concernant la source du Rhône fonctionne sur le mode de la réfutation :

⁵⁴⁹ Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*, cité dans le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, *op. cit.*, 1858, p. 1178.

⁵⁵⁰ Lucie Lathion, « Un poème français de 1618 sur le Valais », *op. cit.*, p. 12. Lathion s'intéresse notamment à cette controverse à travers les textes de Coxe et Ramond (1776), J. L. A. Reynier (1791), Robert, géographe de Louis XVI (1789), Besson (1786) ou encore l'abbé de la Borde (1781).

Rhône que tu verrois és chaleur de l'Esté
 Quand Phoëbus dans les vaux a la nege écarté
 Sortir non de la terre, ou d'une froide roche,
 Ny de quelque autre corps qui de ces deux approche,
 Ains de dessous un mont en glaces amassé
 Que l'humide & le froid a si haut entassé [...] (*TDLS*, p. 26, v. 961-966).

Le texte, en niant deux propositions précises et une proposition plus générale, laisse entrevoir les différentes opinions concernant la source du Rhône ; dans ce débat, Lescarbot privilégie une fois de plus le témoignage des « vieillars du païs [qui] disent avoir veu la premiere source sortir de la terre » (*TDLS*, p. 26). Le fait que Lescarbot s'appuie sur des sources orales ne permet pas de déterminer avec exactitude s'il s'oppose à des sources livresques, ou s'il compense plutôt une absence de textes antérieurs. Quoiqu'il en soit, l'intervention de ces témoignages locaux agit comme une caution de vérité. En ce sens, le discours du poète, issu de l'observation, s'inscrit dans un dialogue avec des sources livresques qui sont soit passées sous silence, soit présentées négativement dans une structure réfutative. Dans le premier cas, le discours antérieur est masqué par un témoignage nouveau qui le remplace ; dans le second cas, il est rectifié.

Enfin, Lescarbot formule dans son poème des réflexions méthodologiques. Si l'on prend, par exemple, la question de la nature du cristal, on voit que l'enjeu consiste autant à corriger le savoir qu'à proposer une méthode déductive, consistant à vérifier la validité d'une hypothèse à l'aide d'observations empiriques :

Ecrivains qui couchés en vos doctes escrits
 Le Cristal estre glace, où l'avez-vous appris ?
 Si le Cristal est tel, pourquoy dans les vallées
 Les montagnes de glace en ce temps ecroulées
 Fondent elles au feu ? [...]
 Ce qui n'est au Cristal, qui plustot souffriroit
 Le mipartissement que le froid causeroit. (*TDLS*, p. 23, v. 833-837 et 841-842)

L'apostrophe pose explicitement la question de l'apprentissage et place le reste du développement dans le prolongement d'une réflexion sur les modes d'appréhension du

savoir. Il ne s'agit pas seulement de critiquer les savants de son époque, mais aussi de remettre en question leurs sources. Or, l'idée selon laquelle le cristal serait de la glace durcie remonte aux anciens auteurs grecs et latins comme Pline, Sénèque et St Augustin⁵⁵¹. Bernard Émont considère quant à lui que cette réflexion se souviendrait de Lucrèce⁵⁵². Critiquer ces sources revient à remettre en question le rapport d'autorité des Anciens tout en accusant le manque de discernement des auteurs modernes qui les recopient. C'est pour cette raison que Marie-Christine Pioffet refuse de voir en Lescarbot un « disciple aveugle de Pline⁵⁵³ ». Dans cet extrait du *Tableau de la Suisse*, il semble surtout que la cible principale du voyageur soit une fois encore Josias Simler. En effet, bien que ce dernier reconnaisse l'existence d'un débat à ce sujet, il considère sans équivoque que le cristal est « de la glace arrivée à la dureté de la pierre ou, si l'on veut, pétrifiée⁵⁵⁴ ». Plus encore, dans ses épitaphes, il écrit : « Allons, dis-moi cristal, eau condensée en pierre qui t'a durci ? Boree. Qui t'a fondu ? Notos⁵⁵⁵. » Par l'usage de la prosopopée, Simler se met en scène dans un dialogue direct avec le cristal, apprenant de ce dernier l'influence des vents sur sa formation. Par conséquent, le *Tableau de la Suisse* comporte une dimension parodique, dans la mesure où la question posée aux « Escrivains » semble tourner en dérision le texte de Simler. Mais surtout, Lescarbot propose un véritable programme expérimental : il compare d'abord le comportement du cristal avec celui de la glace dans différentes conditions, au fond des vallées après une chute et sous l'effet d'un vent chaud. L'un demeure intact, tandis que l'autre fond ou se crevasse. Cette expérience dément l'idée de Simler selon laquelle le vent du sud, (le « Notos ») aurait la faculté de fondre le cristal. Puis, Lescarbot convoque des arguments fondés sur une observation détaillée de la forme : il remarque

⁵⁵¹ Voir Julien Bregeault, « Un poème sur la Suisse au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 324.

⁵⁵² Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁵³ Marie-Christine Pioffet, « Marc Lescarbot sur les traces de Pline l'Ancien », *op. cit.*, p. 10.

⁵⁵⁴ Josias Simler, *De Alpibus Commentarius*, Zurich 1574, dans Henriette Noailles, « Un humaniste vervinois aux Glacières, Marc Lescarbot (1575-1641) », *op. cit.*, note 21 p. 147.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 143. Le Borée est le vent froid du nord ; le Notos est le vent chaud du sud.

ainsi que le cristal pointe toujours vers le haut et qu'il acquiert naturellement une forme régulière, contrairement à la glace. Par conséquent, l'un et l'autre se distinguent à la fois par l'essence et par la forme. Bien que cette démarche puisse évoquer par avance le travail des naturalistes des XVII^e et XVIII^e siècles et leur tentative de dresser le tableau des identités et des différences selon des critères formels⁵⁵⁶, la pensée de Lescarbot reste toutefois conforme aux conceptions de son époque fondées sur la théorie élémentaire, selon laquelle chaque élément tend vers une direction constante : l'eau étant attirée vers le bas, le feu vers le haut.

Si la glace est Cristal, comment se peut-il faire
 Que de la glace sorte un element contraire,
 Et qu'és lieux les plus froids des Alpes elle ait peu
 Par le temps acquerir des bluettes de feu ?
 Car qu'on batte un Cristal contre une dure pierre
 Ou contre un fin acier, ou sa propre matiere,
 On s'en pourra servir ainsi que d'un outil
 Propre à faire embraser le drapeau d'un fusil. (*TDLS*, p. 23-24, v. 851-858)

Le cristal aurait par conséquent une nature plus proche du feu, ce que l'observation des étincelles tend à corroborer. Au contraire, son caractère translucide, semblable à la glace, ne suffit pas à en déterminer la nature élémentaire. Seule l'expérience, accompagnée d'une réflexion déductive, peut détromper le savant abusé par les apparences. Pour Lescarbot, il ne s'agit pas seulement d'observer le réel, mais aussi de le mettre à l'épreuve, et de déterminer des propriétés essentielles (au sens aristotélicien du terme) au-delà des ressemblances superficielles.

Or, ce n'est pas assez de contredire les savants, il lui faut encore combattre les poètes, lorsque leurs inventions s'opposent à la réalité observable. C'est ainsi que, dans un passage sur les Alpes, le voyageur s'attaque à la « Fable du mont Olympe » (*TDLS*, p. 26) :

Poetes qui feignés un Parnasse jumeau,

⁵⁵⁶ Voir Michel Foucault, « *Mathesis et taxinomia* », *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 88-93.

Et les Muses danser sur son double coupeau,
 Amenez-les icy, c'est un lieu de plaisance
 Où vous pourrez sans bruit bien faire vostre danse,
 Et chanter sans mentir la Fourche de Vallais
 Au lieu du mont Olympe, où jamais le balais
 D'Æole (ce dit-on) n'effleura la poussiere
 Qui tient le plus haut lieu de sa cime derniere,
 Si qu'après cinquante ans peut estre retrouvé
 Ce que l'on auroit là dans le sable gravé.
 Mais je veux ce discours comme fable combattre,
 Et faire ses auteurs de leur compte rabattre.
 Car si ce mont Olympe est élevé si haut
 Qu'il passe tous les vents, certainement il faut
 Qu'il soit environné d'une extreme froidure
 Que ne pourroit porter nostre humaine nature.
 Et ores qu'au sommet peust l'homme parvenir
 Et l'aspreté du froid vaillamment soustenir,
 Je leur demanderois comment se pourroit faire
 Qu'il ne rencontrast point quelque nege contraire
 Au chemin qu'il feroit, veu qu'en la region
 Qui reçoit du Soleil la droite influxion
 Tout le monde est d'accord que la nege est commune [...] (TDLs, p. 25-26, v. 929-951).

Prenant une plume de polémiste, Lescarbot pourfend les ennemis du savoir par diverses invectives, combattant aussi bien les erreurs de Simler que les fables de la mythologie grecque. Qui croirait encore que des muses dansent au sommet du mont Parnasse, et que l'Olympe est la demeure des dieux ? L'idée semble saugrenue. Toutefois, en l'absence de récits d'alpinistes, les plus hauts sommets comme celui du Mont-Blanc demeurent au début du XVII^e siècle des lieux méconnus ; seule la fable permet de s'y projeter. Lescarbot prend ainsi comme adversaire Homère dans le passage suivant de l'*Odyssee* :

L'Olympe est la demeure toujours stable des Dieux. Ni les vents ne l'ébranlent, ni la pluie ne la mouille, ni la neige n'y tombe, mais toujours

s'y déploie une sérénité sans nuage et partout y règne une éclatante blancheur⁵⁵⁷.

On le voit, Lescarbot répond point par point à cette conception mythique de l'altitude. Ainsi, qu'il se batte contre des savants ou des poètes, le voyageur adopte la même posture : après avoir apostrophé son adversaire, il en expose le discours, puis il réfute ses opinions à l'aide de divers arguments, mêlant ici la théorie météorologique (l'abondance de vent occasionne un grand froid) avec un constat validé par le sens commun (tout le monde voit bien que les sommets sont couverts de neige). Plus encore, cette digression sur les conditions atmosphériques dans les hauteurs occupe une place stratégique dans le poème. En effet, Lescarbot entame le récit d'une expédition alpine au cours de laquelle il est victime du blizzard et de la neige, au point de perdre son chemin. Il prend prétexte de cette mésaventure pour rapporter un savoir scientifique, et c'est après avoir éprouvé qu'« Es hautes Alpes il ne pleut gueres, ains toutes pluïes son neges » (*TDLS*, p. 25) que le voyageur entreprend de réfuter la fable du mont Olympe. On voit clairement le rôle que joue l'autopsie dans la remise en cause des sources livresques, fussent-elles fictionnelles. En cherchant à constituer sur le terrain un savoir référentiel, le *Tableau de la Suisse* illustre ainsi une méthode scientifique moderne, celle des voyageurs du XVII^e siècle, dont la mission consiste à explorer les zones inconnues du monde, là où seule se transportait auparavant l'imagination des poètes et des cosmographes.

⁵⁵⁷ Homère, *Odyssée*, La Haye, Jean Neaulme, 1740, [?], cité dans Martin Rodan, *Notre culture européenne, cette inconnue*, Berne, Lang, 2009, p. 35. Voir aussi Philostrate, *La galerie de tableaux*, *op. cit.*, p. 51 :

Hermès vient de naître sur les sommets de l'Olympe, dans les hautes demeures des dieux. Ce séjour, dit Homère, ne connaît point la pluie, n'entend point le souffle des vents, n'est point battu de la neige, tant il est élevé : la montagne toute divine est exempte des intempéries qui sont le partage des montagnes habitées par les hommes.

4.2. Image et connaissance

Cette quête de vérité empirique se trouvait déjà dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*. En effet, Lescarbot y narre sa propre expérience et relate ses observations, enracinant les descriptions dans le lieu et le temps de leur découverte. Ainsi, la première « reconnaissance » de Port-Royal exprime un désir de voir, la représentation du territoire passant par les yeux de l'explorateur :

Dès le commencement, nous fumes desirieux de voir le païs à-mont la riviere, où nous trouvames des prairies préque continuellement jusques à plus de douze lieuës, parmi lesquelles découlent des ruisseaux sans nombre qui viennent des collines et montagnes voisines ; les bois fort épais sur les rives des eaux et tant que quelquefois on ne les peut traverser. (*HNF*, p. 522)

Dans le *Tableau de la Suisse*, la description procède elle-aussi d'un regard, celui du poète et du peintre au sommet de la montagne. La mise en scène de ce point de vue surplombant semble ainsi concrétiser le principe de l'autopsie et l'étendre à la totalité (ou presque) du tableau. Un sous-titre tend même à donner l'illusion que l'ouvrage aurait été composé sur les lieux, puisque le tableau poétique et pictural est supposément « Pris sur le mont Jura pres Soleurre » (*TDLS*, p. 1). Dans le *Tableau de la Suisse*, Lescarbot exploite ainsi une stratégie figurative qui thématise trois actions : appréhender par la vue, montrer, et reporter sur une toile. Il importe donc de s'interroger à nouveau sur la dimension visuelle du poème, sous un angle non plus poétique, mais didactique.

4.2.1. Le point de vue

Le principal intérêt du lieu où Lescarbot situe le poète et le peintre est le surplomb qu'il offre sur le paysage, augmentant sensiblement le champ perceptif. N'oublions pas qu'au XVII^e siècle, aucun dispositif mécanique ne permet de s'affranchir du sol, et les

moyens de prendre de la hauteur sont limités⁵⁵⁸. Si beaucoup de poètes de la Renaissance s'élèvent dans les cieux par la pensée, ils ne peuvent d'aucune manière se désolidariser du territoire qu'ils décrivent. Ainsi, lorsque qu'Antoine Saunier (1538) s'attache à décrire la plaine genevoise, il écrit :

De toute part, incontinent qu'on est sorti de la porte, il se présente devant les yeux en tous endroits une plaine longue et large de trois lieues de Savoie, ou même un peu davantage ; elle se présente si bien qu'on la peut tout ensemble distinctement contempler d'une vue comme qui serait monté en une haute tour qui est propre à épier et faire le guet⁵⁵⁹.

La tour de guet est le premier comparant capable de thématiser l'élévation du regard : cet artifice figuratif justifie le regard surplombant du descripteur en optant pour un référent tangible qui explique la verticalité et la rend possible. Même si la hauteur d'une tour demeure modeste, elle est le signe d'une quête épistémologique. Cela renvoie, selon Claude Reichler, à

[...] un désir de vision totale, panoramique, qui offrirait une maîtrise complète de l'espace, une compréhension sans reste de la structure du monde. Occuper le point où l'intelligibilité est absolue permettrait de voir le monde se déployer comme une carte à multiples lectures⁵⁶⁰.

Pour les savants, la montagne devient l'objectif rêvé de cette quête. C'est poussé par ce désir qu'Horace Bénédicte de Saussure a été l'un des premiers à gravir le Mont-Blanc, point culminant des Alpes, en 1787⁵⁶¹. La description qu'il donne alors du territoire mêle émerveillement devant la beauté du paysage et observation géographique. À côté des mesures angulaires, les verbes perceptifs génèrent une représentation visuelle de l'espace et convoquent l'effet d'immédiateté de

⁵⁵⁸ Il faudra attendre l'invention en 1783 du ballon à air chaud par les frères Montgolfier pour permettre cette révolution scopique.

⁵⁵⁹ Antoine Saunier, « Description de la ville de Genève », dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁶⁰ Claude Reichler, « Science et sublime dans la découverte des Alpes », *op. cit.*, p. 16.

⁵⁶¹ Voir Horace Bénédicte de Saussure, *Voyages dans les Alpes*, Genève, Georg, 2002, 299 p.

l'hypotypose. Plus encore, les réflexions du scientifique « s'élargissent, passent de la vision actuelle de la chaîne du Mont-Blanc à la vision théorique de la formation des Alpes⁵⁶² ». Pour l'histoire littéraire, cette description serait l'une des premières à exploiter scientifiquement le point de vue vertical de la montagne. Or, au tout début du XVII^e siècle, plusieurs auteurs avaient déjà reconnu le potentiel géographique des sommets : nommons l'humaniste suisse Théodore Ambühl, qui raconte une expédition pédagogique au sommet du mont Uetliberg en 1551, le voyageur français Villamont, qui publie en 1600 son ascension de la Rochemelon (3500 m), ou encore Lescarbot, qui se met en scène au sommet du Jura (1395 m).

Dans ces textes, les voyageurs ne profitent pas du point culminant où ils sont parvenus pour décrire l'espace montagnard, comme le fera Saussure, mais se tournent plutôt vers la plaine. À peine arrivé au sommet de la Rochemelon, Villamont oriente immédiatement sa soif de connaissances vers son point de départ :

[Avec une vue panoramique sur] les terres du pais de Piedmont, et de Lombardie, subitement j'oubliai tous les travaux passez, et me senty comblé en l'ame d'une joye incredible. Et en ceste joye, desirant de les contempler de plus prez descendy de la montagne, pour en estre plustos jouïssant⁵⁶³.

Néanmoins, le point de vue permet une prise de distance, une séparation entre l'objet décrit et l'observateur, ce qui place le voyageur en position de spectateur. Chez Villamont, le désir de « contempler » laisse entendre un rapprochement possible avec la peinture, mais c'est à Lescarbot que revient le fait d'avoir transformé la description du territoire en *ekphrasis*. Au-delà des implications poétiques déjà étudiées, cette convergence de la poésie et de la peinture a une incidence sur l'organisation de la description et la constitution du tableau en objet de savoir.

⁵⁶² Claude Reichler, « Science et sublime dans la découverte des Alpes », *op. cit.*, p. 16.

⁵⁶³ Jacques de Villamont, *Les voyages*, Paris, C. de Montroeil & J. Richard, 1600, f^o 9.

Premièrement, cet artifice figuratif permet de rendre compte des déformations du champ visuel qu'implique la distance, à commencer par les effets de profondeur. Rappelons que le XVI^e siècle est précisément l'époque à laquelle les règles de la perspective ont été théorisées par les philosophes⁵⁶⁴. Probablement inspiré par le *De pictura* du savant italien Léon Battista Alberti⁵⁶⁵, le poète Théodecte Tabourot témoigne de ces découvertes mathématiques et optiques dans un poème liminaire des *Bigarrures et touches du Seigneur des Accords* (1588) :

Des Accords tes Bigarrures
 Ressemblent les pourtraictures
 Des paysages plaisans
 Que font les peintres Flamans
 Dans lesquels d'un traict fertile,
 Là ils peignent une ville,
 Là un champ, là un désert,
 Une forest, un champ verd,
 Des rivieres, des fontaines,
 Çà et là de grands troupeaux
 Et d'hommes et d'animaux :
 Le tout par Mathématique,
 Bien réduit selon l'Optique
 Au subject d'un petit poinct
 Qui les fait paroistre loing ;
 Se monstrant à nostre veue,
 Comme si dans une nue,
 Nous regardions dès là haut
 Ce grand terrestre eschaffaut⁵⁶⁶

On retrouve, quelques années plus tôt, le point de vue plongeant exploité par Lescarbot dans son *Tableau de la Suisse*. À travers une longue comparaison, Tabourot

⁵⁶⁴ Bien que les peintres eux-mêmes délaissent progressivement la perspective, celle-ci connaît un intérêt renouvelé chez les philosophes. Sur le sujet, voir Philippe Hamon, « La perspective des peintres et l'optique des Modernes », dans Frédéric Cousinié et Clélia Nau (dir.), *L'artiste et le philosophe, l'Histoire de l'Art à l'épreuve de la philosophie au XVII^e siècle*, Actes du colloque international, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 119-138.

⁵⁶⁵ Voir Alberti, Léon Battista, *De pictura*, Paris, Allia, 2019, 92 p.

⁵⁶⁶ Étienne Tabourot, *Les Bigarrures et touches du seigneur des Accords*, Rouen, David Gevffroy, 1621 [1588], p. ii.

fait ici le lien entre la perspective en peinture et les règles géométriques qui garantissent la vérité de la représentation. En vertu de ces principes, l'art pictural flamand, célèbre pour ses paysages, semble rendre possible le fantasme d'un regard divin, omniscient, thématé par l'élévation dans les nues. Ainsi, malgré les déformations optiques que la perspective engendre, cette prise de distance verticale avec le monde favorise la constitution d'un savoir géographique.

Dans le *Tableau de la Suisse*, Lescarbot explore à son tour la capacité de l'art à contourner les limites du champ visuel. En effet, certains objets n'apparaissent que partiellement, à moins qu'ils ne soient totalement dissimulés par d'autres. La perspective génère ainsi des effets de synecdoque qui permettent à la fois de témoigner de la distance et d'en surpasser les limites :

Au coté de deça vois-tu quatre clochers
 Dans un val de labeur éloigné des rochers ?
 C'est Muri célébré par un beau Monastere. (*TDLS*, p. 14, v. 487-489)

De la ville, seuls sont perceptibles les clochers, mais cela suffit à suggérer le reste. Ce rapport de la partie pour le tout crée un effet de retardement qui place le visuel au premier plan et mime les déformations de la perspective. En effet, le discours rapporte les éléments tronqués de la ville avant d'en expliciter le nom. Ailleurs dans le texte, le cadre perceptif est maintenu par des variations sur les modes grammaticaux :

Si mes yeux pouvoient voir à-travers les montagnes
 Comme ilz font sur le plan de ces basses campagnes,
 J'aurois à découvert les Cantons qui premiers
 Par leur sang ont ouvert le chemin aux derniers
 A secouër le joug des tyrans implacables [...] (*TDLS*, p. 12, v. 405-409).

L'usage d'un conditionnel ouvre un espace fictif dans lequel l'obstacle visuel peut être virtuellement levé. Certes, le mode hypothétique s'éloigne du témoignage oculaire en évacuant l'opacité de la matière, mais la proposition conditionnelle introduite par « si » réaffirme le foyer perceptif et le primat du regard. Le poste d'observation

demeure le même, immobile et incarné. Le poème maintient ainsi le rapport unique entre le spectateur et le paysage malgré l'irruption d'une vision fictive.

L'ensemble de la description repose sur ce foyer perceptif qui détermine la position relative des objets entre eux, leur présence référentielle devant le poète qui les nomme et leur mode direct ou indirect d'appréhension par les sens. Pour Lescarbot, l'écriture géographique est inséparable d'une expérience du terrain, ou, plus précisément, d'un rapport immédiat entre l'observateur et l'objet observé. De là découle l'impératif d'adopter un point de vue stratégique qui minimise les obstacles et rende accessible l'ensemble du territoire visé.

La ressemblance est frappante avec un texte de l'humaniste suisse Théodore Ambühl publié en 1551. Dans celui-ci, un étudiant (l'auteur lui-même) y raconte une expédition qu'il aurait faite avec son professeur de l'époque, Fabricius Montanus, au sommet de l'Uetliberg, au-dessus de Zurich. Cette montagne, bien qu'elle ne fasse pas partie de la chaîne du Jura, domine la ville et le paysage d'une façon semblable au Weissenstein au-dessus de Soleure. La sortie scolaire devient ainsi l'occasion d'un enseignement dispensé directement au contact de la nature :

Nous nous mettons aussitôt en route pour l'Uetliberg.
 Mais lorsque nous fûmes presque arrivés tout au sommet de la montagne,
 Là où jaillit une source limpide aux eaux transparentes,
 Nous fîmes halte ; là, nous vénérons les nymphes champêtres,
 Car des nymphes champêtres habitent en ce lieu.
 [...]
 Nous poursuivons notre route, et Fabricius (il était notre guide dans cette
 excursion)
 Nous enseigne les vertus et les noms des herbes⁵⁶⁷.

Comme Lescarbot, ou comme Jacques Peletier du Mans avant lui, le poète entraîne son lecteur dans les montagnes alpines, nommant les espèces végétales et consignait

⁵⁶⁷ Théodore Ambühl, « Theodori Collini De itinere ad Montem Utliacum » [1551], dans Johannes Fabricius Montanus, *Poèmes latins*, trad. David Amherdt, Bâle, Schwabe Verlag, 2018, p. 161-163, v. 24-33.

leurs vertus médicales. Mais le rapprochement est d'autant plus fort qu'on y retrouve dans ces poèmes une même vision panoramique du paysage :

Entre-temps, nous sommes arrivés sur les hauts sommets de la montagne,
Où tout s'offre à la vue sans obstacle.
« Regardez, voici Zurich – salut, ô patrie très chère,
Que Dieu te garde éternellement, toi et tous les tiens ! – ;
De ce côté se trouvent Zoug et la brillante Lucerne ;
Là-bas, dans une vallée glacée, se cache Schwytz.
Voici le Schmelzberg, où une blanche maison
S'élève et où s'étend un beau vignoble verdoyant⁵⁶⁸.

Le poème de l'humaniste suisse semble contenir en germe le programme poétique et didactique du *Tableau de la Suisse*. Par la mise en scène d'un dialogue entre le professeur (désigné comme guide) et ses élèves, Théodore Ambühl ancre la description dans un contexte énonciatif précis et stratégique, puisque l'élévation verticale permet une appréhension du monde dans son ensemble, et prétendument « sans obstacle ». L'espace perçu depuis ce poste d'observation unique est organisé et découpé en villes, glaciers, vignobles et maisons. On retrouve dès lors l'usage de déictiques tels que « voici », « De ce côté » ou « Là-bas », qui renvoient au cadre spatio-temporel du dialogue. Plus encore, un même jeu s'installe entre ce qui est visible et ce qui n'est l'est pas, la ville de Schwytz étant cachée par une vallée. De même, dans le *Tableau de la Suisse*, l'impossibilité d'apercevoir un élément du territoire dans le cadre panoramique réaffirme par la négative la prépondérance du visuel. Enfin, ce dispositif énonciatif implique une antériorité de la vue sur le verbe. Avant de nommer un lieu ou une ville, il faut d'abord la pointer, la rendre visible. De là découle l'usage de l'impératif pour les verbes de perception, à l'exemple du vers dans lequel le professeur dit : « Regardez, voici Zurich ». Dans ces deux textes, les auteurs mettent en place une stratégie qui consiste à exploiter la verticalité de la montagne afin de produire un tableau visuel de la Suisse et de réduire cette dernière à une vue, une image.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 163, v. 37-44.

4.2.2. Image et vérité

Le principe épistémologique le plus profond du *Tableau de la Suisse* semble donc relatif au rapport entre image et vérité. À travers le discours du poète et l'action du peintre, le tableau transforme le territoire helvétique en espace intelligible. Dans la dernière édition de son *Histoire de la Nouvelle-France*, Lescarbot mettait déjà l'accent sur la complémentarité du texte et de l'image :

L'HISTOIRE *bien décrite est chose qui donne beaucoup de contentement à celui qui prend plaisir à la lecture d'icelle, mais principalement cela avient quand l'imagination qu'il a conceuë des choses y deduites, est aidée par la representation de la peinture [...]*⁵⁶⁹.

Loin d'être propre à Lescarbot, cette idée est au cœur des réflexions sur le statut épistémologique de l'image à la Renaissance, comme en atteste la définition du mot « tableau » dans le *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* :

Toutes choses celestes sont mieux entendues de nous quand elles nous sont figurées par quelques choses visibles et terriennes, et par maniere de dire, monstrées au doigt comme en un tableau peint⁵⁷⁰.

La dimension didactique du *Tableau de la Suisse* s'inscrit donc dans une étape importante de l'histoire des idées et de la philosophie : en effet, une forte influence néoplatonicienne imprègne la culture de Cour du XVI^e siècle⁵⁷¹. Ce courant de pensée dénonce notamment la nature trompeuse des apparences et des représentations visuelles, faisant peser un doute sur la capacité même de l'Homme à accéder à la connaissance par les sens. Dans la *Savoie*, cette méfiance vis-à-vis des perceptions sensorielles contamine l'ensemble de la représentation du territoire. Peletier, qui

⁵⁶⁹ Marc Lescarbot, *Histoire de la Nouvelle-France*, édition de 1617, troisième livre, « Avant propos », en ligne, <https://www.gutenberg.org/files/22268/22268-h/22268-h.htm>

⁵⁷⁰ Anonyme, tr. Bullinger, II, 2, p. 507, dans Edmond Huguet, « Tableau », *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, 1967.

⁵⁷¹ Frank Lestringant (dir.), *Littérature française du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 137-153.

propose pourtant le compte rendu de ses observations, ne cesse de rapporter les failles de la vision et les illusions d'optique qui trompent le jugement :

Or avient il que ces Alpes chenuës
 A l'œil lointain ont semblance de Nues :
 Car un corps clair, de pres a autre egard,
 Que quand il est distant & à l'ecart :
 Et les couleurs, qui semblent bien natives
 En l'Arc du ciel, ne sont que putatives :
 Les Nues mesme ont leur convexité
 Par apparence, & non par verité.
 Car l'air moyen, par la vigueur solaire
 Gros ou sutil, & l'espace oculaire,
 Rendent ce sens, qui voit, ou pense voir,
 Sur tous les sens facile à decevoir⁵⁷².

Que ce soit à cause de la distance, de l'action de l'air ou de la nature même des couleurs, l'œil n'est pas apte à saisir la vérité du monde. Semblablement, le regard cosmologique de Du Bartas dans la *Sepmaine* ne perçoit qu'un ensemble de représentations trompeuses, impénétrables, qui ne sont que des signes derrière lesquels se cache la vérité divine. Sur ce point, le *Tableau de la Suisse* se distingue catégoriquement des tableaux poétiques qui le précèdent : rien ne vient altérer le rapport que le regard entretient avec la vérité. Plus exactement, le point de vue adopté par le poète et le peintre au sommet du Jura annule les effets de distance qui donnaient, dans la *Savoie*, une fausse apparence aux montagnes et aux nuages :

Ce mont est trop hautain, ne voyant rien apres
 Les Alpes, qui le Ciel voisine de si pres,
 Et pource bien souvent il enfante les nues,
 Lesquelles se voyans hautement parvenues
 Conspirent en un gros vagabones en l'air
 Jusques à ce qu'en eaux viennent à s'écouler [...] (*TDLS*, p. 37, v. 1359-1364).

⁵⁷² Jacques Peletier du Mans, *La Savoie*, *op. cit.*, p. 16.

Le poste d'observation diffère de celui de Peletier, pour qui les montagnes sont perçues de loin et d'en bas. Chez Lescarbot, la convexité apparente des nuages fait l'objet d'une description empirique qui, bien que relativement vague, rend compte de leur naissance et de leur transformation en pluie. Le *Tableau de la Suisse* semble ainsi s'affranchir d'une pensée méfiante vis-à-vis des apparences.

Toutefois, la critique néoplatonicienne du visuel ne se situe pas seulement au niveau des sens : elle concerne aussi la dimension artificielle de la représentation. On sait en effet combien Platon condamne l'art pictural à n'être qu'un artifice trompeur, une copie du monde dépourvue de réalité⁵⁷³. En redécouvrant les textes du philosophe grec, la Renaissance opère un divorce entre représentation picturale et vérité. Chez Montaigne, par exemple, le « recours constant à la peinture et à ses modalités représentatives » vise précisément à « [insister] sur la déficience de cet art à montrer⁵⁷⁴ ». La question de la *mimésis* est donc au centre du problème épistémologique. Dans quelle mesure la copie, qui imite, maintient-elle le lien référentiel avec l'objet qu'elle vise ? Selon la pensée néoplatonicienne, la dimension artificielle de la peinture creuse un écart irréductible entre la toile et le monde.

Cependant, plusieurs auteurs tentent de réconcilier image et vérité. Dans le *Momus* D'Alberti (avant 1472), par exemple, un débat oppose Gélaste et Charron à propos des

⁵⁷³ Dans la *République* notamment, le dialogue entre Socrate et Glaucon opère un rapprochement significatif entre la prétention de décrire universellement le monde et la fausseté de la représentation picturale :

« Socrate – Prends un miroir et présente-le de tous côtés ; en moins de rien, tu feras le soleil et tous les astres du ciel, la terre, toi-même, les ouvrages de l'art, et tout ce que nous avons dit.

Glaucon – Oui, je ferai tout cela en apparence, mais il n'y a rien de réel, rien qui existe véritablement.

Socrate – Fort bien. Tu entres parfaitement dans ma pensée. Le peintre est apparemment un ouvrier de cette espèce, n'est-ce pas ?

Glaucon – Sans doute. »

Platon, *République*, Paris, Gallimard, 2010 [1993], livre X, 596d-598d.

⁵⁷⁴ Olivia Rosenthal, *Donner à voir...*, *op. cit.*, p. 38.

modes d'intelligibilité du monde. Après que Gélaste s'est lancé « dans un exposé didactique » pour « montrer son éloquence philosophique⁵⁷⁵ », Charon répond :

Je vais te dire ce que je me souviens avoir entendu de la bouche, non d'un philosophe – toutes vos théories consistent en arguties et subtilités de langage – mais d'un peintre. À lui seul il a vu plus en contemplant les formes que vous tous, philosophes, en mesurant et étudiant le ciel⁵⁷⁶.

Par la préférence qu'il accorde à l'observation empirique des formes, Charron prend position à l'encontre d'une idéologie néoplatonicienne, dont les arguments sont réduits au statut de verbiage. Le peintre occupe une position privilégiée pour accéder à la connaissance, puisqu'il concentre son attention sur le monde visible. Son travail consiste moins à copier la réalité qu'à pénétrer ses mystères pour ensuite les rendre intelligibles. La peinture se présente comme une méthode d'observation scientifique, une exploration de l'espace. Pour reprendre la formule de Philostrate dans le prologue de ses *Images* : « Ne pas aimer la peinture, c'est mépriser la vérité même⁵⁷⁷ ». Plus proche de Lescarbot, Leonard de Vinci revendique une même posture en écrivant que « celui qui méprise la peinture n'aime ni la philosophie ni la nature⁵⁷⁸ ». On le voit, cette pensée répond frontalement au soupçon de mensonge que fait peser l'héritage platonicien sur l'image. En marge de la critique néoplatonicienne des apparences et de la représentation,

[...] les esprits sont séduits par l'idée d'une correspondance iconique entre l'image de la chose et une forme de représentation qui l'imité : ainsi, les hiéroglyphes et plus tard les emblèmes reproduisent directement l'image de la chose et sont envisagés comme une écriture primitive⁵⁷⁹.

⁵⁷⁵ Léon Battista Alberti, *Momus ou Le Prince*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 252.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 254-255.

⁵⁷⁷ Philostrate, *La galerie de tableaux*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁷⁸ Leonard de Vinci, *Traité de la peinture*, 1651, cité par Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, 1983, p. 30 et 184. Voir aussi Pierre Hadot dans la « préface » à Philostrate, *La galerie de tableaux*, *op. cit.*, p. xiii.

⁵⁷⁹ Marie-Luce Demonet, *Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance*, Champion, 1992, p. 190-191.

Sous cet angle, on pourrait voir dans le *Tableau de la Suisse* une dimension hiéroglyphique, dans la mesure où le tableau condense à la fois l'image et les qualités du territoire helvétique. Parce qu'elle procède du discours, la toile matérialise la description en même temps qu'elle imite le monde. Dès lors, le dispositif mis en scène par Lescarbot s'oppose diamétralement à la pensée de Platon, en ce qu'il prétend refléter le monde à la fois par la parole et par la peinture. Évacuant les réserves philosophiques sur le statut de la représentation, il thématise seulement le transfert mimétique du paysage observé sur la toile. Cela s'explique en partie par le degré de vérité qu'il vise. Pour Platon, c'est la différence entre le réel et le monde des Idées qui est en jeu. Or, on a vu que Lescarbot ne médite guère sur les causes profondes du monde qu'il décrit, et qu'il demeure par conséquent dans le domaine de la référentialité et de l'immanence. Si la peinture fait défaut pour saisir les vérités conceptuelles, accessibles uniquement par la pensée, elle demeure cependant apte à rendre compte d'une réalité géographique.

Lescarbot exploite aussi les avantages didactiques de la toile comme objet de connaissance, notamment lorsqu'il fait référence à la matérialité de la peinture. Avant même d'entrer dans le détail du territoire helvétique, le poète demande au peintre d'ajouter de la couleur : « Cela fait, tu peindras de diverses couleurs / Tant de prés emillés de cent sortes de fleurs » (*TDLS*, p. 2, v. 37-38). Bien qu'elles servent une évidente visée esthétique, les diverses couleurs entrent dans un rapport mimétique avec la pluralité des fleurs observables dans les prés : simples touches agréables à l'œil, elles rendent aussi compte de la réalité. L'image se situe donc à la frontière entre la représentation mimétique du territoire et la simple ornementation du discours.

Mais surtout, la peinture permet en quelques occasions de reconfigurer l'espace pour le rendre plus intelligible. Plus qu'un simple miroir, dont le reflet produit une image identique à la réalité (quoiqu'inversée), la composition picturale implique nécessairement un décalage artificiel entre le monde et sa copie. Ainsi, lorsque Lescarbot décrit la ville de Genève, cette dernière est trop éloignée pour être visible.

Elle ne devrait donc pas figurer sur la toile, dans la mesure où celle-ci se présente comme une copie fidèle de la réalité décrite. Pourtant, le poète demande qu'elle y figure :

Or si je n'ay la veuë assez prompte & subtile
 Pour contempler d'icy son assiette gentile,
 Ne laisse toutefois, Peintre, sur ce Tableau
 Luy donner par honneur quelque trait de pinceau [...] (TDLS, p. 41-42,
 v. 1533-1536).

Ainsi, le rapport d'identité entre l'original et la copie n'est pas maintenu. Ce décalage ne vise pas à falsifier les apparences : au contraire, il témoigne d'une opération de la pensée qui s'émancipe d'un idéal de reproduction fidèle pour constituer un objet de connaissance artificiel. Comme le formulera brillamment Descartes,

[...] il faut au moins que nous remarquions qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image⁵⁸⁰.

Par conséquent, l'écart qui se creuse entre l'original et la copie ne peut être perçu comme une trahison du lien référentiel, car il est nécessaire et irréductible. Pour Descartes, cette idée est précisément confirmée par la question de la perspective :

Comme vous voyez que les tailles-douces, n'étant faites que d'un peu d'encre posée çà et là sur du papier, nous représentent des forêts, des villes, des hommes, et même des batailles et des tempêtes, bien que, d'une infinité de diverses qualités qu'elles nous font concevoir en ces objets, il n'y en ait aucune que la figure seule dont elles aient proprement la ressemblance ; et encore est-ce une ressemblance fort imparfaite, vu que, sur une superficie toute plate, elles nous représentent des corps diversement relevés et enfoncés, et que même, suivant les règles de la perspective, souvent elles représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles [...] : en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualité d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler⁵⁸¹.

⁵⁸⁰ René Descartes, *La Dioptrique*, Discours Quatrième, Pléiade, p. 204.

⁵⁸¹ René Descartes, *La Dioptrique*, Discours Quatrième, Pléiade, p. 204. Sur la question de la perspective, voir Philippe Hamon, « La perspective des peintres et l'optique des Modernes », *op. cit.*, p. 119-138.

Bien que la distance et la profondeur du champ visuel déforment les objets perçus, les ressources poétiques et picturales permettent de recomposer la forme véritable du monde. C'est ainsi que dans le *Tableau de la Suisse*, quelques clochers peuvent renvoyer à une ville entière, et que des taches de peinture imitent des fleurs des champs. Dans son poème, Lescarbot semble ainsi thématiser un rapport entre image artificielle et vérité qui sera appuyé plus tard dans la pensée de Descartes.

Par conséquent, le *Tableau de la Suisse* occupe une position ambiguë dans l'évolution de la pensée aux XVI^e et XVII^e siècles. En effet, on y observe un changement de paradigme épistémologique, puisque l'image est désormais liée au monde « par un rapport de signification et non de ressemblance⁵⁸² ». Publié à une époque charnière, il serait à la frontière entre l'*épistémè* Renaissance et la pensée classique. D'une part, il produit une image mimétique du territoire qui fait du langage un miroir du monde caractéristique du régime de la ressemblance selon Foucault⁵⁸³ ; mais d'autre part, la matérialité du tableau constitue ce dernier en signe. Parce qu'il n'est pas une copie identique du monde, il se présente comme objet de connaissance et offre à la pensée une prise analytique sur le réel :

Il est caractéristique que l'exemple premier d'un signe que donne la *Logique* de Port-Royal, ce ne soit ni le mot, ni le cri, ni le symbole, mais la représentation spatiale et graphique, – le dessin : carte ou tableau. C'est qu'en effet le tableau n'a pour contenu que ce qu'il représente, et pourtant ce contenu n'apparaît que représenté par une représentation. [...]. À partir de l'âge classique, le signe c'est la représentativité de la représentation en tant qu'elle est représentable⁵⁸⁴.

⁵⁸² Jacqueline Lichenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, Idées et Recherches, 1989, p. 147.

⁵⁸³ Selon Michel Foucault, l'*épistémè* de la Renaissance repose précisément sur des liens de ressemblance qui sont à la fois le mode et l'objet de la connaissance. Autrement dit, c'est parce qu'on observe des ressemblances qu'on peut élaborer un savoir, et ce dernier consiste précisément à reconnaître les relations de juxtaposition, d'analogie, d'émulation ou de sympathie entre les objets. Voir Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 32-44.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 79.

D'après cette formule de Foucault, on peut dégager une clef de lecture cruciale pour rendre compte de la dynamique du *Tableau de la Suisse*. En effet, la rupture du lien mimétique qu'opère le trait de pinceau accordé à la ville de Genève déplace l'attention du lecteur : soudainement, le territoire réel s'efface pour laisser place à la toile et à ses couleurs artificielles. S'instaure alors une réflexivité de la représentation, dans la mesure où le discours rend ses propres outils visibles et attire l'attention sur sa capacité à produire une image didactique.

Le poète et le peintre sont donc complémentaires et poursuivent un but commun, ce qui permet de conjuguer les principes épistémologiques de leur art respectif. À partir d'un même point de vue surplombant, le *Tableau de la Suisse* produit deux représentations parallèles, l'une avec des mots, l'autre avec des couleurs. Cependant, il ne s'agit pas de juxtaposer un discours et une toile, mais de composer un objet de connaissance qui allie ces deux essences. Contrairement à l'*ekphrasis* dans laquelle la description est l'« imitation d'une imitation⁵⁸⁵ », Lescarbot propose ici une convergence didactique des arts. Issues d'un même mode d'appréhension du réel, poésie et peinture peuvent être proprement considérées comme des « sœurs », non plus en vertu de leur ressemblance analogique, mais de par leur dimension épistémologique commune. Il n'est donc pas anodin que les premiers vers du *Tableau de la Suisse* définissent conjointement le cadre pictural et le cadre descriptif. Sur le mode de l'impératif – qui contient implicitement la réalisation de la demande qu'il formule –, les deux cadres se superposent, à la fois distincts et indissociables l'un de l'autre.

⁵⁸⁵ Bernard Vouilloux, « Le tableau : description et peinture », *op. cit.*, p. 9.

4.3. Convergence didactique des arts : la carte et le modèle réduit

Un tel dispositif se rapproche du domaine de la cartographie, dans la mesure où la carte participe à la fois d'une représentation linguistique et graphique du territoire⁵⁸⁶. Pour terminer, il s'agit donc de s'interroger sur la nature de l'objet que produit cette convergence didactique des arts.

À première vue, il semble que le *Tableau de la Suisse* conjugue les ressources poétiques et picturales pour élaborer une représentation cartographique de la Suisse. Ici cependant, une réserve s'impose. En effet, on ne trouve ni représentation graphique, ni gravure panoramique, ni plan de la Suisse dans tout l'ouvrage. Il y a de quoi s'étonner car Lescarbot, s'étant illustré en Nouvelle-France pour ses talents de cartographe, aurait vraisemblablement pu offrir au lecteur un support pour l'aider à visualiser l'espace, les Cantons et les villes. C'est d'autant plus surprenant que, dans l'édition de 1617 de l'*Histoire de la Nouvelle-France*, Lescarbot mentionnait explicitement l'utilité d'un support cartographique à la lecture des cosmographies et autres récits d'expédition⁵⁸⁷. Je ne m'hasarderai pas à tenter d'en donner une explication, car il est impossible de pénétrer avec certitude les raisons de l'auteur. On pourrait toutefois souligner que d'autres cartes existaient à l'époque, notamment dans la *Cosmographie* de Sébastien Münster, et que, malgré leurs lacunes, elles pouvaient offrir un support complémentaire au *Tableau de la Suisse*. Dans les treize Cantons, le besoin de cartographier l'espace n'était pas aussi urgent qu'en Nouvelle-France. Quoiqu'il en soit, cette absence notoire

⁵⁸⁶ L'idée de Lescarbot, développée dans le *Tableau de la Suisse*, fait ainsi écho à la méthode adoptée plus tôt par Bartolo da Sassoferrato dans son *De fluminibus* (1355), car pour tracer le cadastre du Tibre, le géographe italien se met en scène accompagné d'un peintre géomètre. Voir Frank Lestringant, *Contes et discours bigarrés*, *op. cit.*, p. 11. Voir aussi Carla Frova, « Le traité *De fluminibus* de Bartolo da Sassoferrato (1355) », dans *Le fleuve*, sous la dir. de Odile Kammerer, Redon, Odile, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1999, p. 81-89.

⁵⁸⁷ « C'est pourquoy en lisant les écrits des Cosmogaphes il est difficile d'y avoir de la delectation ou de l'utilité sans les Tables geographiques. » Marc Lescarbot, *Histoire de la Nouvelle-France*, édition de 1617, troisième livre, « Avant propos », en ligne, <https://www.gutenberg.org/files/22268/22268-h/22268-h.htm>

représente moins une impasse qu'une opportunité de réfléchir à la dimension cartographique du texte lui-même et des représentations que le peintre et le poète élaborent. Dans cette section, je considère la carte comme un produit de l'œuvre, qui découle à la fois des informations véhiculées par le discours et des rapports analogiques entre description, peinture et cartographie.

Une carte consiste à mettre en relation des informations toponymiques (les noms des villes, des cours d'eau, des montagnes) avec une image qui reproduit la forme du territoire et sa topographie. Le relevé topographique est donc indissociable d'une reproduction imagée de l'espace : bien que l'un soit de nature linguistique et l'autre de nature graphique, leurs moyens se conjuguent dans une visée didactique commune. Selon Normand Doiron, cet objectif est celui d'une mise en ordre du monde : « Comprendre et relier, voilà ce que nous montre la carte classique, à proprement parler un espace de la syntaxe⁵⁸⁸ », écrit-il. Par conséquent,

[...] la carte n'est pas la réalité, mais une représentation de la réalité, l'œil de cartographe s'interposant entre les deux. Elle est donc le résultat de choix conscients ou non, et révèle une perception de l'espace à la fois collective (la société) et individuelle (le cartographe⁵⁸⁹).

Cette opération syntaxique au cœur de la cartographie est analogue à celle qu'effectue le tableau, car ce dernier implique lui aussi un écart entre l'original et sa copie⁵⁹⁰ : en tant que discours, le *Tableau de la Suisse* fait entrer l'espace réel dans un

⁵⁸⁸ Normand Doiron, « La réplique du monde », *op. cit.*, p. 76.

⁵⁸⁹ Étienne Bourdon, « Une proto-découverte des Alpes... », *op. cit.*, p. 228. À ce sujet, voir aussi Frank Lestringant, *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, *op. cit.* ; Christian Jacob, *L'empire des cartes*, Paris, Albin Michel, 1992 ; Catherine Bousquet-Bressolier (dir.), *L'œil du cartographe*, Paris, 1995.

⁵⁹⁰ Notons d'ailleurs le fait significatif que le terme « tableau », en latin, peut aussi désigner des cartes géographiques, comme en témoigne une des premières cartes de la Suisse dont on dispose, intitulée *Tabula Nova Helvetiæ*, publiée dans M. Waldseemüller, *Geographia*, Strasbourg, J. Schott, 1513. J'y reviendrai.

langage structuré ; en tant que peinture, il relie les objets entre eux. Tâchons alors d’approfondir le rapprochement entre le tableau descriptif et la cartographie.

Premièrement, rappelons que le tableau géographique tend à l’épuisement de son sujet. La plupart des voyageurs, souvent pèlerins sur la route de Rome, cantonnent leur récit à quelques régions seulement, ne rapportant que leur propre itinéraire⁵⁹¹. Entièrement tournés vers leur destination, ils accordent une importance inégale aux étapes du chemin, passant sous silence les lieux moins dignes d’attention. Par contraste, la dimension cartographique du *Tableau de la Suisse* réside dans le fait que l’ensemble du territoire helvétique est couvert. Le balayage panoramique met certes en relief les villes les plus développées, mais sans omettre de mentionner le reste des éléments qui s’offrent à la vue.

Plus encore, la cartographie est une affaire de nombres et de géométrie, dans la mesure où elle prétend rapporter les distances et la situation relative des éléments topographiques. Afin d’appréhender un monde autrement indéchiffrable, la carte « standardise, quantifie, classe les données d’après un code strict, quasi immuable⁵⁹² ». Or, il apparaît clairement que le *Tableau de la Suisse* tente de répertorier la localisation respective des villes et la distance qui les sépare :

Là je voy cent cotaux fertiles en moissons
Et sapins ombrageux ès plus froides saisons
Commençans de ce mont préques à la distance
Que nous pouvons nommer de huit lieuës de France [...] (*TDLS*, p. 8, v. 255-258).

L’adverbe déictique « Là » et l’article démonstratif « ce » spatialisent la description et organisent le territoire autour du foyer de perception. Par ailleurs, la présence d’une unité de mesure favorise le rapprochement entre le tableau et la carte,

⁵⁹¹ Voir *supra*, p. 34.

⁵⁹² Réal Ouellet, « Le discours fragmenté de la relation de voyage en Nouvelle-France », *op. cit.*, p. 178-179.

malgré son caractère approximatif. L'indication du poète informe ainsi le voyageur des distances entre la ville et la montagne, tout en donnant au peintre une unité convertissable sur sa toile.

Cette volonté de relier les espaces entre eux implique aussi de rendre compte des routes, des voies navigables et des itinéraires à suivre pour passer d'un lieu à un autre. Au sujet de Lucerne, Lescarbot écrit par exemple :

Au surplus cette ville est commode au passage
Quand vers les Trans-Aplins on veut faire voyage,
Et puis des Trans-Alpins en la Gaule venir,
Ou le Rhin traverser, ou plus loin parvenir. (*TDLS*, p. 9, v. 309-312)

Le *Tableau de la Suisse* est en cela cohérent avec l'ensemble de la cartographie alpine du XVI^e siècle, puisque les cartes de l'époque représentent exclusivement les lieux de passage (principalement en direction du Piémont⁵⁹³). Dans un même ordre d'idée, la *Cosmographie Universelle* de Münster « s'intéresse surtout aux chemins, c'est-à-dire à la manière de franchir la barrière des Alpes⁵⁹⁴ ». Le *Tableau de la Suisse* semble ainsi offrir au voyageur une vision synthétique des villes, des reliefs et des itinéraires pour visiter les Cantons helvétiques. Dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* Lescarbot affichait d'ailleurs une même prétention à fournir des indications sûres pour se rendre en Acadie⁵⁹⁵.

⁵⁹³ Étienne Bourdon, « Une proto-découverte des Alpes... », *op. cit.*, p. 228-230.

⁵⁹⁴ Claude Reichler, Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁹⁵ On pense notamment aux cartes qui accompagnent l'*Histoire de la Nouvelle-France*, ainsi qu'à la prétention de Lescarbot de corriger les indications données par ses prédécesseurs tels que Cartier, Champlain, ou Jean Alphonse, dont il dit qu'« il peut bien appeler ses voyages aventureux, non pour lui, qui jamais ne fut en la centième partie des lieux qu'il décrit (du moins peut-on le conjecturer), mais pour ceux qui voudront suivre les marques qu'il ordonne de suivre aux mariniers ». Voir Marc Lescarbot, *Histoire de la Nouvelle-France*, *op. cit.*, III, 29, p. 404-405.

Bien que cet usage du livre comme guide de voyage soit encore rudimentaire à l'époque⁵⁹⁶, on ne s'étonne plus que certains critiques aient vu dans le *Tableau de la Suisse* un « itinéraire rimé⁵⁹⁷ », et en Lescarbot un « guide aimable et curieux⁵⁹⁸ ». En effet, parallèlement aux routes qu'il recense, le poème de Lescarbot propose au lecteur un itinéraire de lecture : on se déplace dans le texte comme on se déplacerait sur une carte, passant d'un nom à un autre et s'arrêtant aux carrefours pour décider d'une direction à prendre. La spécificité du trajet cartographique est explicitement thématifiée par le poème : « Or passons sans bateau la riviere du Rus » (*TDLS*, p. 14, v. 491), lit-on par exemple. Loin d'être une simple pratique de lecture, cette caractéristique d'un déplacement virtuel dans l'espace influence la poétique du texte. Subtilement, le territoire réel se transforme en une surface graphique qui abolit les obstacles. Dès lors, un brouillage s'opère entre l'espace référentiel et la carte qui l'imite, comme dans le cas de la ville de Soleure :

Vois-tu comme de loin son assiette est petite,
Et ressemble une ville en un papier escrite ? (*TDLS*, p. 36, v. 1347-1349)

Par le biais de la ressemblance, Lescarbot instaure un mouvement réciproque entre le monde et la carte. Le tableau ressemble à la Suisse comme la Suisse ressemble au tableau. Si l'on suit la pensée de Michel Foucault, il y aurait ici une relation d'émulation, dans la mesure où les choses se reflètent à distance et se communiquent des vertus similaires⁵⁹⁹.

Enfin, la carte revêt, dès ses origines, une importance stratégique majeure, comme le rappelle Étienne Bourdon :

⁵⁹⁶ Les premiers guides de voyage paraissent au XVI^e siècle, dans le sillage de la *Guide des chemins de France* de Charles Estienne (1565). Sur le sujet, voir Pierre Herrmann, « Genèse de “La guide des chemins de France” », *op. cit.*, p. 195-219.

⁵⁹⁷ Viollet Le Duc, cité dans le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, *op. cit.*, 1858, p. 1178.

⁵⁹⁸ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁹⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 34.

Grâce aux progrès de l'enregistrement toponymique, la carte devient un mode de représentation de l'espace à la fois précis et utile, notamment aux militaires. Cet enrichissement informatif constitua la base de l'appropriation conceptuelle de l'espace alpin⁶⁰⁰.

Bien qu'il appartienne surtout au siècle de Louis XIV de développer les cartes en relief⁶⁰¹, on retrouve déjà chez Lescarbot une attention profonde accordée aux potentielles applications militaires de la description géographique, d'autant que son *Tableau de la Suisse* a pour objectif premier d'influencer le jeune roi Louis XIII par rapport aux guerres d'Italie. Par exemple, on lit au sujet de Rapperswil qu'« Elle est enceinte d'eaux préques de toutes parts, / Et d'elle pourroit-on faire un séjour de Mars » (*TDLS*, p. 18, v. 647-648). L'usage du conditionnel ouvre sur une action potentielle, inscrivant dans la carte un état futur du territoire helvétique. De ce fait, Lescarbot confère à son ouvrage une fonction stratégique dans la préparation des campagnes martiales, ce qui l'inscrit pleinement dans l'évolution de la cartographie et de ses enjeux⁶⁰².

Cette utilité militaire de la carte remonte d'ailleurs aux origines de la notion de tableau. Souvenons-nous de la table d'airain décrite par Hérodote dans son *Histoire*, sur laquelle « étaient entaillés le contour entier de la terre, celui de la mer, et le cours de tous les fleuves⁶⁰³ ». La fonction de cette carte est bel et bien d'organiser des campagnes militaires, comme en témoigne le discours d'Aristagoras. Ce dernier milite en effet pour une annexion des pays barbares et de leurs richesses, et pour convaincre

⁶⁰⁰ Étienne Bourdon, « Une proto-découverte des Alpes... », *op. cit.*, p. 231.

⁶⁰¹ Voir Sylvie Requemora-Gros, « L'espace dans la littérature de voyage », *op. cit.*, p. 253.

⁶⁰² On pourrait ici anticiper sur la troisième partie de la thèse, en ajoutant que l'acte cartographique ne consiste pas seulement en un relevé précis de la topographie. « C'est aussi une prise de possession symbolique d'un territoire que l'œil peut désormais embrasser [...]. La carte est à la fois un moyen et la traduction de l'appropriation intellectuelle et politique de l'espace. » Étienne Bourdon, « Une proto-découverte des Alpes... », *op. cit.*, p. 242. Voir aussi John Brian Harley, *Le pouvoir des cartes : Brian Harley et la cartographie*, textes édités par Peter Gould et Antoine Bailly, Paris, Anthropos, 1992, chapitre 2, « Carte, savoir et pouvoir ». Je traiterai de cette question dans le chapitre VI. Voir *infra*, p. 375-397.

⁶⁰³ Hérodote, *Histoire d'Hérodote suivie de la vie d'Homère*, *op. cit.*, p. 221.

le roi de Sparte, il s'appuie sur les informations géographiques reproduites sur sa table d'airain :

Les contrées habitées par ces divers peuples se touchent, comme je vais vous le faire voir (Aristagoras montrait à mesure les points correspondants de la surface de la terre, gravés sur la table d'airain qu'il avait apportée). Contigus à l'Ionie, on trouve les Lydiens qui possèdent un excellent territoire renommé par ses mines d'argent. Après les Lydiens, vers l'orient, sont les Phrygiens, qui nourrissent d'immenses troupeaux, et recueillent une grande abondance de fruits⁶⁰⁴.

Cette description méthodique du territoire, organisée selon les points cardinaux, rendant compte des lieux de passage, des ressources militaires, des richesses, et visant à « faire voir » l'espace, se présente comme l'un des ancêtres les plus éloignés du *Tableau de la Suisse*, non seulement à cause du terme de « tableau », employé dans l'un et l'autre textes, mais aussi en vertu de cette application stratégique qui subordonne la cartographie à des impératifs militaires.

Malgré cela, il importe de souligner que le *Tableau de la Suisse* n'élabore pas une carte géographique telle qu'on la concevrait aujourd'hui. En effet, nos atlas contemporains, auxquels s'ajoutent les cartes numériques et satellites, poursuivent un idéal de précision qui est loin de se refléter dans la cartographie ancienne. Dans le *Tableau de la Suisse*, les distances rapportées par le poète sont généralement approximatives, voire totalement floues. Les indications s'avèrent même assez rares dans l'ensemble du texte. Quelles sont alors la nature et la fonction d'une carte aussi lacunaire ? Pour répondre à cette question, il importe de rappeler que la géographie au XVI^e siècle n'est pas une science achevée⁶⁰⁵ et que la plupart des cartes alpines de l'époque de Lescarbot demeurent rudimentaires⁶⁰⁶. Parallèlement, la cartographie n'a

⁶⁰⁴*Ibid.*, p. 222.

⁶⁰⁵ Numa Broc, citée par Marie-Christine Pioffet dans « Marc Lescarbot et la littérature géographique de la Renaissance », *op. cit.*, p. 93.

⁶⁰⁶ En partant de la dizaine de cartes originales produites au début du XVI^e siècle, et publiées ensuite dans les éditions de la *Géographie* de Ptolémée, Étienne Bourdon met l'accent sur l'évolution quantitative et qualitative des cartes alpines jusqu'à la fin du XVII^e siècle : « À la fin du XVII^e siècle, le

ni la même nature ni la même fonction qu'à l'époque moderne. Selon Réal Ouellet, « la carte ancienne est en effet “relationnelle”, en ce sens qu'elle est liée à l'événement, à l'agir d'un individu ou d'un groupe⁶⁰⁷ ». De ce fait, elle désigne moins une réalité topographique qu'une projection spatialisée de l'histoire écrite. Enfin, les travaux qui ont été effectués sur les cartes dans les récits de voyage en Amérique ont mis en lumière la dimension fictionnelle de ces dernières⁶⁰⁸. Dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, notamment, les représentations que Lescarbot donne de l'Acadie tendent à élaborer un « Port-Royal imaginaire⁶⁰⁹ » dans lequel l'auteur projette des villes inexistantes, que ce soit à des fins stratégiques (planification des infrastructures de la future colonie) ou encomiastiques (célébration symbolique de la grandeur du roi en Nouvelle-France). Lescarbot créerait ainsi « une utopie cartographiée⁶¹⁰ » qui traduit graphiquement les projections coloniales exposées dans son *Histoire de la Nouvelle-France*. C'est pourquoi Réal Ouellet considère que

[...] les cartes et gravures accompagnant les grandes relations de voyages des XVII^e et XVIII^e siècles peuvent être vues comme analogues, variations contrapuntiques et métaphores du texte : elles reprennent certains thèmes de l'écrit pour les développer à leur manière, y faire contre-point, les subvertir ; bref, elles tiennent un discours dont l'implicite et l'explicite doivent être mis en rapport avec le sens généré par l'organisation verbale⁶¹¹.

À la lumière de ces considérations, le *Tableau de la Suisse* semble remplir le mandat propre à la cartographie ancienne, malgré la rareté et l'inexactitude des données quantitatives qui s'y trouvent. En effet, l'ouvrage relate surtout l'histoire des lieux et

nombre de cartes dont on dispose est très supérieur et l'information cartographique est bien plus riche puisque l'on compte environ trois mille six cents toponymes soit près de soixante fois plus [qu'au début du XVI^e siècle] ». Étienne Bourdon, « Une proto-découverte des Alpes... », *op. cit.*, p. 228-230.

⁶⁰⁷ Réal Ouellet, « Le discours fragmenté de la relation de voyage en Nouvelle-France », *op. cit.*, p. 178.

⁶⁰⁸ Voir Frank Lestringant, « Des récits, des cartes, quelle relation ? », *op. cit.*, p. 299-324.

⁶⁰⁹ Éric Thierry, *Marc Lescarbot : Un homme de plume...*, *op. cit.*, p. 306.

⁶¹⁰ Isabelle Lachance, *La rhétorique des origines...*, *op. cit.*, p. 250.

⁶¹¹ Réal Ouellet, « Le discours fragmenté de la relation de voyage en Nouvelle-France », *op. cit.*, p. 177.

de leurs principales figures politiques. Plus encore, il poursuit des objectifs diplomatiques qui visent à rendre compte des alliances politiques entre les Cantons et la France. Dès lors, les indications proprement géographiques semblent avoir une importance secondaire. Bien qu'il puisse servir à un voyageur, l'ouvrage de Lescarbot s'adresse surtout à un stratège, auquel il offre une image concise des forces militaires en place et du rayonnement culturel de la France.

Cette correspondance du *Tableau de la Suisse* avec les normes géographiques de son temps se remarque aussi sur le plan figuratif. En effet, la carte moderne est désincarnée : elle aplanit le territoire et choisit arbitrairement ses limites par l'adoption d'une échelle plus ou moins grande. Le relief est figuré par des lignes d'altitude, et les principaux éléments topographiques sont signifiés par des symboles, au lieu d'être dessinés. À la Renaissance, en revanche, plusieurs tendances continuent de cohabiter dans les ouvrages géographiques et cosmographiques. On y trouve encore des représentations où figure l'horizon, la carte prenant des airs de paysage. En Suisse, les Alpes sont généralement situées à l'arrière-plan, vaste muraille infranchissable⁶¹². Mais dès le XVI^e siècle, les cartes tendent à opter pour une perspective surplombante, comme si l'observateur percevait le monde depuis un poste élevé. On pourrait croire à une forme supérieure d'abstraction ; cependant, ces représentations continuent de porter sur « un référentiel égocentré, qui conçoit l'espace par rapport au sujet qui l'observe, construit autour de lui, à partir de l'expérience individuelle⁶¹³ ». Ainsi, le point de vue vertical qui s'impose peu à peu est un artifice dissimulant à peine le fait que le monde est cartographié depuis le sol, faisant la part belle aux routes, aux villes et aux vallées cultivées. Dès lors, les montagnes apparaissent simplifiées à l'extrême,

⁶¹² Voir par exemple, *La carte Ditalie* de Jacques Signot, 1515, reproduite dans l'article d'Étienne Bourdon, « Une proto-découverte des Alpes... », *op. cit.*, p. 229.

⁶¹³ Étienne Bourdon, « Une proto-découverte des Alpes... », *op. cit.*, p. 236. Par conséquent, la cartographie n'a pas encore opéré la « décentration copernicienne » analysée par Augustin Berque dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 23.

sous forme de monticules dont le relief est figuré par des effets d'ombre et de perspective.

Les Alpes n'existent pas pour elles-mêmes, mais demeurent subordonnées à la pratique que l'on en a : plus qu'un espace en soi, elles sont cette réalité physique confuse qui se situe (et non qui s'organise) de part et d'autre de la ligne qui les traverse, route ou chemin, et qui justifie l'intérêt très secondaire qu'on leur porte. [...] Il s'agit de la vision du voyageur, situé sur le chemin qui longe la rivière, qui surdimensionne ce qui est près de lui⁶¹⁴.

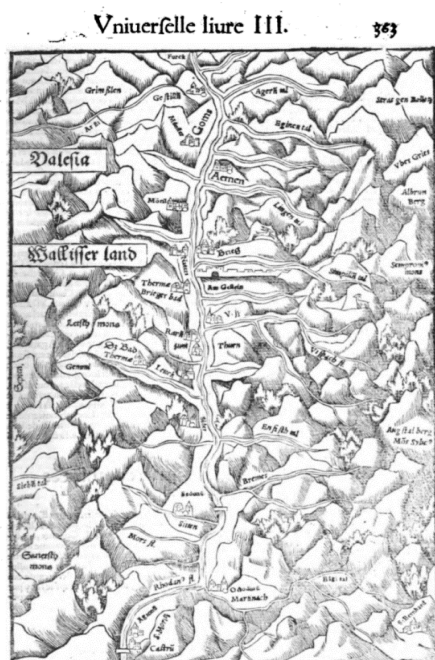
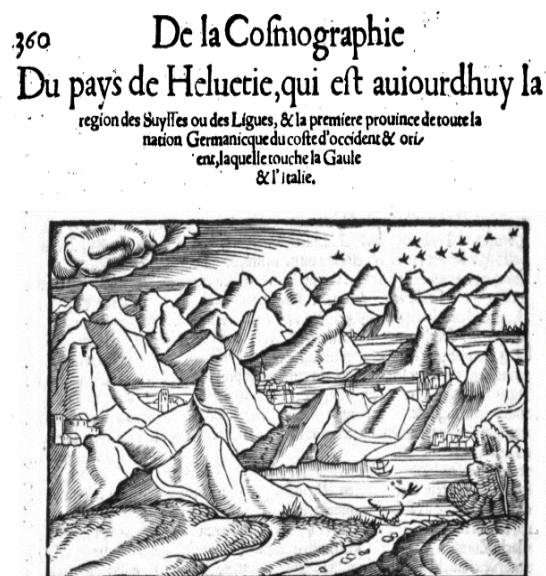
Sur les cartes, tous les monts sont identiques, déconnectés les uns des autres, et occupant simplement l'espace libre entre les villes, ce qui leur confère un statut plus ornemental que topographique. Ainsi, « la carte de la Renaissance est illustration, "image" au sens le plus général du terme⁶¹⁵ », ce qui implique d'en reconnaître l'« intérêt documentaire, instructif et décoratif⁶¹⁶ », plutôt que de lui imposer une conception contemporaine – et donc anachronique.

Dans le *Tableau de la Suisse*, on voit cohabiter les deux tendances cartographiques de la Renaissance : d'un côté, un point de vue en perspective cavalière, qui suit le regard de l'observateur et reproduit le paysage qui s'étire au pied du Jura ; de l'autre, un point de vue désincarné, qui élabore une carte mentale en intégrant les espaces situés dans les Grisons et derrière les Alpes. Cette dualité, loin d'être le propre du *Tableau de la Suisse*, se retrouve par exemple dans la *Cosmographie* de Sebastian Münster, qui emploie alternativement ces deux types de représentation :

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 235-236.

⁶¹⁵ Numa Broc, *La géographie de la Renaissance, op. cit.*, p. 46.

⁶¹⁶ *Idem.*

Figure 4.1 Point de vue vertical (vol d'oiseau)⁶¹⁷Figure 4.2 Point de vue perspective cavalière⁶¹⁸

La figure 4.1 renvoie à cette illusion de perception surplombante, un vol d'oiseau qui simplifie et déforme le territoire pour se concentrer uniquement sur ce qui est utile au voyageur. Malgré l'impression de verticalité, les montagnes semblent se superposer et leur relief est suggéré par les ombrages. La figure 4.2, en revanche, rappelle la perspective adoptée par le poète et le peintre au sommet de la montagne dans l'ouvrage de Lescarbot. Sa place en début de chapitre, immédiatement après le titre, correspond au début *in medias res* du *Tableau de la Suisse*, qui éblouit d'emblée son lecteur en lui proposant une image d'ensemble du paysage, mais témoigne aussi de ses qualités esthétiques et des effets de perspective. Sous cet angle, le projet poétique de Lescarbot recoupe les pratiques cartographiques de son prédécesseur en variant, comme lui, les points de vue verticaux et panoramiques.

⁶¹⁷ Sebastian Münster, *La cosmographie universelle*, op. cit., p. 360.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 363.

Plus encore, l'une des premières cartes que l'on possède sur la Suisse, publiée en 1513 par le cartographe allemand Martin Waldseemüller, coïncide presque parfaitement avec le point de vue adopté par Lescarbot :

Figure 4.3 "Tabula nova Helvetiæ"⁶¹⁹



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

En bas de la carte – ou, devrais-je dire, au premier plan – est figuré le Jura, fait de collines arrondies dont la dimension, supérieure à celle des Alpes, marque un effet de perspective. Certes, la ville de Soleure est un peu excentrée sur la droite (« Soladorn »), mais le massif jurassien fonctionne comme dans le *Tableau de la Suisse* à la manière d'un seuil, à partir duquel se dévoile l'ensemble du territoire helvétique. Les Alpes forment un arrière-plan aux formes déchiquetées, ce qui n'empêche pas d'y faire figurer les principales villes. Comme avec Lescarbot, enfin, la répartition des cités sur la carte montre un aplanissement vertical, que contredisent l'ombrage des montagnes et leurs chevauchements en perspective. Certes, la cohabitation entre ces deux codes

⁶¹⁹ *Tabula Nova Helvetiæ*, M. Waldseemüller, *Geographia*, Strasbourg, J. Schott, 1513, reproduite d'après Ptolémée, 1541, en ligne, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40577015h>, consulté le 10 juin 2021.

représentatifs génère une image paradoxale où le visible et le caché sont également perceptibles ; cependant, cette « division territoriale entre deux espaces non-congruents⁶²⁰ » est caractéristique de la cartographie à la Renaissance : pensons par exemple aux figures de bateaux, de baleines, d'arbres ou de villes qui ajoutent dans les cartes anciennes un élément de décor en perspective⁶²¹. Sous cet angle, le *Tableau de la Suisse* se présente comme une variation contrapuntique de la *Tabula nova Helvetiæ*, tout en déployant un arsenal didactique propre à l'art pictural et au discours poétique.

Par conséquent, même si l'ouvrage ne contient aucune carte à proprement parler, il produit un objet de connaissance complexe, qui conjugue et transcende l'itinéraire rimé, la peinture de paysage, et la représentation cartographique. En somme, c'est une sorte de modèle réduit, défini par sa capacité à miniaturiser le réel tout en conservant son unité intrinsèque⁶²² : contrairement à la compilation érudite qui pulvérise son objet, le *Tableau de la Suisse* maintient une représentation unique du territoire. Dès lors, il n'y a pas de distinction claire entre un discours, une toile de peinture et une carte. Ces trois images sont soudées, et à ce point solidaires qu'il serait tout aussi vain de vouloir reproduire picturalement le *Tableau de la Suisse* que de vouloir le réduire entièrement à une carte géographique.

⁶²⁰ Frank Lestringant, « Nouvelle-France et fiction cosmographique dans l'œuvre d'André Thevet », *op. cit.*, p. 165. Sur le sujet, voir aussi la notion d'« utopique » définie par Louis Marin dans *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Éditions de Minuit, chapitre 10.

⁶²¹ À ce sujet, voir Frank Lestringant, « Des récits, des cartes, quelle relation ? », *op. cit.*, p. 299-324.

⁶²² « [C]omme le rappelle Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, les avantages du modèle réduit sont multiples. Il place entre les mains de l'opérateur ce qui, par nature, est inaccessible : le ciel, les astres, les plus volumineux ou les plus féroces animaux. La sphère du cosmographe, la carte de l'arpenteur et du pilote, l'album du naturaliste, l'atlas et l'herbier sont autant de représentations qui miniaturisent le monde afin d'en faciliter la maîtrise. » Frank Lestringant (dir.), *Littérature française du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 441. À ce sujet, voir Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 395 p.

TROISIÈME PARTIE

LE TABLEAU MIROIR : REFLETS ET PROJECTIONS

RHÉTORIQUE DU *TABLEAU DE LA SUISSE* ET DE *L'HISTOIRE DE LA NOUVELLE-FRANCE* : UNE DOUBLE PLAIDOIRIE

Conformément au précepte tiré de l'*Art poétique* d'Horace, le *Tableau de la Suisse* cherche à plaire et à instruire. Jusqu'ici, ce simple constat m'a permis de rendre compte des stratégies mobilisées dans le texte pour conjuguer une recherche esthétique avec la volonté de transmettre un savoir au lecteur. On a vu que cette conjonction féconde permettait de nouer dans un même ouvrage de multiples problématiques littéraires et épistémologiques. Mais rappelons que le *Tableau de la Suisse* est le produit d'une mission officielle et qu'il a, par conséquent, une vocation politique et diplomatique. C'est à un lecteur stratège que s'adressent le relevé méticuleux des ressources, des alliances, ou encore la dimension cartographique du tableau. Lescarbot permet au roi et à ses conseillers de faire l'état des relations diplomatiques avec la Suisse et de planifier la réponse militaire à la domination grandissante des Habsbourg. Parce qu'il obtient l'attention d'un lectorat puissant, le voyageur se trouve aussi en mesure de véhiculer ses propres conceptions sur le monde, sur l'altérité helvétique et sur les intérêts de la France. Comme tout récit de voyage ancien, son ouvrage ne livre pas une information brute : déterminé par des enjeux politiques, le discours déploie un arsenal de stratégies rhétoriques dans le but d'infléchir l'opinion de son destinataire. Plaire et instruire ne sont que les moyens d'atteindre une finalité supérieure : convaincre⁶²³.

⁶²³ Rappelons que le précepte d'allier l'utile à l'agréable remonte aux traités de rhétorique antique, tel le *De oratione* de Quintilien : « L'orateur a aussi trois devoirs à remplir : *instruire, toucher, plaire* ». III, V, 92. Par conséquent, le terme « *docere* » ne se limite pas à la seule transmission de connaissances. Aux XVI^e et XVII^e siècles, l'utilité d'une œuvre relève avant tout du domaine moral, et « instruire » rime avec « édifier ». Il s'agit en fait moins de véhiculer un savoir que de proposer des représentations idéalisées, des modèles dont l'imitation contribuerait à l'amélioration du monde. Cette conception du rôle de la littérature trouve sa meilleure expression dans le domaine dramaturgique, car le théâtre permet de mettre directement en scène le jeu des passions, le triomphe de la vertu et la punition du vice. « Instruire » n'est plus seulement une question de discours, mais de représentation, puisque l'édification résulte moins de ce qui est dit que de ce qui est illustré.

Il importe donc de déterminer la cause que Lescarbot cherche à défendre dans le *Tableau de la Suisse*. *A priori*, cette tâche n'est pas la plus ardue, car les récits de voyage anciens sont précédés d'un paratexte liminaire dans lequel se noue un pacte « actantiel⁶²⁴ », grâce auquel le voyageur rappelle sa soumission au pouvoir en place, rendant compte du succès ou de l'échec de la mission. Le paratexte agit comme un seuil, orientant à la fois le jugement et l'attention du lecteur sur les éléments du récit à venir.

Dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, l'objectif principal consiste à faire la propagande de l'entreprise coloniale française en Nouvelle-France. Selon Isabelle Lachance, Lescarbot obéirait ainsi aux volontés de ses commanditaires, car « il est permis de penser que sa participation à l'établissement de la petite colonie était conditionnelle à la production de textes visant à défendre les intérêts de Poutrincourt⁶²⁵ ». Lescarbot donne par conséquent une représentation flatteuse des chefs de l'expédition et présente l'entreprise comme un succès prometteur.

De 1609 à 1618, la dimension propagandiste et encomiastique du texte est d'autant plus nécessaire que l'entreprise se heurte à des obstacles, à savoir la révocation du privilège du Seigneur de Mons et la destruction de Port-Royal par les Anglais quelques années plus tard. Au début du XVII^e siècle, l'expansion coloniale française demeure embryonnaire ; le toponyme de Nouvelle-France, qui désigne sur les cartes un espace immense, tient davantage de la fiction que d'une réalité géographique, comme l'avoue Lescarbot : « Nous avons projeté des beaux commencements et puis nous avons tout quitté et nous sommes contentez d'avoir vu le païs, rendans ce nom de Nouvelle-France plus illustre qu'une chimère » (*HNF*, III, 1, p. 218). Pour cause, les investissements financiers de la noblesse demeurent timides et le manque

⁶²⁴ Réal Ouellet, « Le paratexte liminaire de la relation de voyage en Amérique », *op. cit.*, p. 177-178.

⁶²⁵ Isabelle Lachance, « Marc Lescarbot (v.1565-1642) : Premier historien de la Nouvelle-France », *Québec français*, n° 142, 2006, p. 40.

d'engouement du clergé prive l'entreprise évangélique de vigueur⁶²⁶. Ainsi, avant la fondation de la compagnie des Cent associés, les expéditions coloniales demeurent vouées à l'échec, faute de structure et d'engouement. C'est pourquoi le voyageur accuse, dans son « Adieu à la Nouvelle-France », l'inaction de l'élite française et déplore amèrement ce manque de constance qui tue chaque entreprise dans l'œuf :

Serons-nous donc toujours accusés d'inconstance
 En l'établissement d'une Nouvelle France ?
 Que nous sert-il d'avoir porté tant de travaux,
 Et des flots irrités combattus les assaux,
 Si notre espoir est vain, et si cette province
 Ne fléchit souz les lois de Henry notre Prince [...] (MNF, p. 30).

À cette inconstance s'ajoute l'instabilité politique : les guerres de religion sont terminées, mais l'assassinat d'Henri IV en 1610 redistribue les cartes et certaines influences gagnent de l'importance. Les Jésuites obtiennent toute l'attention de la Reine régente, ce qui porte préjudice aux expéditions menées par des laïcs ou par d'autres ordres religieux, comme les récollets. Ces dissensions nuisent à un effort national unanime et transposent en Amérique les querelles intestines. Lescarbot tient les Jésuites responsables de la destruction de Port-Royal, accusant les pères Biard et Massé d'y avoir guidé les Anglais⁶²⁷. Pour qu'enfin les entreprises réussissent, il importe de résoudre ces conflits qui agitent la France. Alors seulement la Nouvelle-France pourra croître sur des bases solides :

Il voudrait beaucoup mieux demeurer en sa maison que d'entreprendre pour estre moqué par après, principalement quand on a dés-ja un pied bien ferme en la terre que l'on veut habiter. Je ne sais quand nous serons bien résolu en nos irresolutions, mais il me semble que c'est trop prophaner le nom François et la Majesté de noz Rois de parler tant de la Nouvelle-France et de la France Antarctique, pour avoir un nom en l'air, une possession

⁶²⁶ Parmi de nombreux facteurs encore, la concurrence des autres nations européennes commence à se faire ressentir en Amérique du Nord, les Anglais ayant pris possession du site de Port-Royal en Acadie et détruit les fondations jetées par de Monts, de Poutrincourt, Champlain et Lescarbot lui-même.

⁶²⁷ À ce sujet, voir Paolo Carile, « Lescarbot et Biard : la première querelle sur l'évangélisation en Nouvelle-France », dans *Le regard entravé, op. cit.*, chapitre 5, p. 129-150.

imaginaire en la main d'autrui, sans faire aucun effort de se redresser après une chute. (*HNF*, II, 8, p. 184)

La défense de la cause coloniale implique donc de plaider pour un retour de la paix, d'encourager une noblesse désœuvrée à tenter l'aventure et de susciter un engouement chez ceux dont la fortune pourrait financer l'entreprise. À travers de multiples rééditions de l'*Histoire de la Nouvelle-France*, Lescarbot continue ainsi de défendre l'entreprise à laquelle il a participé, transportant la lutte « sur la deuxième ligne de front : Paris et la Cour⁶²⁸ ».

Parallèlement, le voyageur espère convaincre le roi de lui accorder un rôle dans ce vaste projet. À son retour d'Acadie, il formule le vœu de s'embarquer à nouveau pour les terres neuves, en se déclarant « prêt de rendre service à Dieu & au Roy es terres d'outre mer qui porteront le nom de France, si [s]a fortune, ou condition [l]'y pouvoit appeler » (*HNF*, IV, 10, p. 485-486). Ce désir, ici exposé sur un mode conditionnel, prend une forme plus explicite dans l'épître à Louis XIII de 1617 :

Ainsi Dieu vous ayde & fortifie vôtre bras pour r'entrer en vôtre ancien heritage, & domter vos ennemis. Ainsi Dieu nous doit voir bientôt vôtre grandeur servie & obeie par toute la terre : A quoy je me reputedray glorieux de contribuer tout ce que doit un homme tel que je suis⁶²⁹.

Dans le paratexte de l'*Histoire de la Nouvelle-France*, les vellétés de Lescarbot évoluent : ce qui n'était qu'un rappel du pacte conclu dans le passé devient, à travers le temps, « une offre de service pour continuer l'œuvre inachevée⁶³⁰ ».

Par conséquent, l'ouvrage est déterminé par un double objectif rhétorique : en plus de faire la propagande de l'expansion coloniale française, l'*Histoire de la*

⁶²⁸ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 16.

⁶²⁹ Marc Lescarbot, « Au roy tres-chrétien de France et de Navarre Louys XIII » *Histoire de la Nouvelle-France*, édition de 1617, en ligne, <https://www.gutenberg.org/files/22268/22268-h/22268-h.htm>, consulté le 08 novembre 2021. Réal Ouellet a remarqué que l'édition de 1611 ne faisait pas encore mention de cet engagement personnel de Lescarbot.

⁶³⁰ Réal Ouellet, « Le paratexte liminaire de la relation de voyage en Amérique », *op. cit.*, note 7, p. 181.

Nouvelle-France sert à faire valoir les compétences du voyageur et à exposer ses mérites. Lescarbot cherche à se donner une image avantageuse afin de gagner la confiance du souverain en vue d'obtenir un emploi prestigieux. En plus d'être un programme colonial, l'*Histoire de la Nouvelle-France* sert, si l'on veut, de lettre de motivation.

Ces deux objectifs sont fortement solidaires. Pour plaider sa propre cause, Lescarbot doit aussi défendre l'entreprise à laquelle il souhaite participer, compte tenu du caractère encore très récent de l'établissement français en Amérique et des nombreux échecs essuyés par les colons. Sans une véritable implication politique de la noblesse française et un soutien durable aux explorateurs, la vocation du voyageur ne peut que se heurter à d'inévitables échecs, comme l'a démontré sa propre expérience en Amérique du Nord⁶³¹. En d'autres termes, Lescarbot se voit dans l'obligation de défendre à la fois la mission et sa candidature.

Cet aspect de l'*Histoire de la Nouvelle-France* est déjà connu⁶³², mais la question qui se pose toujours, c'est de savoir si ces objectifs se retrouvent dans le *Tableau de la Suisse*. À ce sujet, les avis divergent. Comme l'a remarqué Claude Reichler, Lescarbot ne se contente pas de présenter au roi les principaux Cantons helvétiques et de rappeler les alliances diplomatiques qui les unissent à la France : il profite à nouveau de l'occasion pour solliciter une fonction à la hauteur de ses prétentions. L'ouvrage contient donc une dimension auto-promotionnelle qui fait directement écho à l'*Histoire de la Nouvelle-France* :

Lorsqu'il publie son poème intitulé *Tableau de la Suisse*, Marc Lescarbot espère jouer un rôle politique et diplomatique dans la France du jeune Louis XIII. Il avait déjà, d'une façon semblable, fait paraître un récit de son

⁶³¹ Rappelons en effet que le privilège accordé à De Mons pour dix ans avait été révoqué l'année suivante, obligeant l'équipage à rentrer en France sans pouvoir poursuivre son entreprise coloniale. Le privilège du seigneur De Mons est reproduit dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, p. 415-417.

⁶³² Éric Thierry, Bernard Émont, Paolo Carile, Isabelle Lachance et Marie-Christine Pioffet en ont fait l'objet de leurs recherches. Je reviendrai plus loin sur les principaux travaux concernant ces questions.

voyage au Canada, pour encourager la France à développer sa colonie américaine. La description très flatteuse qu'il donne de la Suisse porte la marque d'une tradition helvétique née au XVI^e siècle, qu'il contribue à diffuser, tout en cherchant à affermir l'influence française sur les cantons⁶³³.

Le *Tableau de la Suisse* repose lui aussi sur une double plaidoirie, puisque le voyageur cherche à convaincre le roi de sa valeur propre en plus de défendre les relations diplomatiques entre la France et les Cantons helvétiques. De ce fait, un parallèle peut être esquissé entre la vocation rhétorique du *Tableau de la Suisse* et celle de l'*Histoire de la Nouvelle-France*.

Rares sont les critiques ayant tenté ce rapprochement et ceux qui l'ont identifié en limitent fortement la portée. Dans l'extrait ci-dessus, Claude Reichler observe que les deux textes ont une dimension auto-promotionnelle, mais distingue clairement leur finalité politique. Selon lui, il n'y aurait guère de lien entre l'entreprise coloniale en Amérique et la défense de l'influence française en Suisse : ces deux sujets paraissent parfaitement distincts, manifestant des intérêts parallèles qui ne convergent en rien. Plus tranché encore, Hugues Daussy écrit que « [l]a défense de la colonisation au Canada n'est pas la seule préoccupation de Lescarbot. Il reprendra certes ce thème à plusieurs reprises jusqu'à la fin de sa vie, mais il manifeste également avec constance son hostilité à l'Espagne⁶³⁴ ». La critique oscille entre la tentation de mettre ces deux œuvres en parallèle et une tendance à tracer une frontière nette entre elles : il y aurait, entre le *Tableau de la Suisse* et l'*Histoire de la Nouvelle-France*, autant de distance qu'il y a d'eau dans l'océan entre l'Ancien et le Nouveau Monde.

Or, il semble que le rapport entre ces deux textes est plus complexe et qu'ils partagent une finalité sous-jacente. Composés dans les mêmes années, ils s'attaquent à

⁶³³ Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 140.

⁶³⁴ Hugues Daussy, « Éric Thierry, *Marc Lescarbot (vers 1570-1641). Un homme de plume au service de la Nouvelle-France* » [compte rendu], *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 55, 2002, p. 134-135.

une même cause, si bien que les objectifs de l'un apparaissent aussi dans l'autre. Les premières pages du *Tableau de la Suisse* – là où se noue le pacte actantiel – indiquent un certain prolongement des préoccupations coloniales de Lescarbot :

Plaise à V[otre] M[ajesté] donner quelque favorable œillade à ce Tableau, & à son Ouvrier, lequel attend l'occasion d'estre employé à quelque chose pour vostre service, soit en ce monde, soit en l'autre de vostre Nouvelle France, où il espère ne vous estre inutile, s'il plait à V. M. l'honorer de ses commandemens en un si digne sujet, & semer quelque chose pour en retirer une ample moisson. (*TDLS*, p. ii)

Plus explicitement qu'ailleurs, Lescarbot met sur le même plan la représentation de soi et le compte rendu de sa mission officielle. Grammaticalement, l'« Ouvrier » et le « Tableau » s'offrent conjointement au regard du roi, exposant d'emblée le double enjeu du récit. Et s'il est vrai que Lescarbot semble accepter l'éventualité d'une carrière en Europe, dans le prolongement de sa mission diplomatique en Suisse, il n'a pas pour autant abandonné son désir de s'installer en Nouvelle-France. Le long développement qui complète la disjonction « soit en ce monde, soit en l'autre de vostre Nouvelle France », marque une préférence ostensible pour la colonisation de l'Amérique. Jugée particulièrement « digne », cette mission est exposée à travers une analogie agricole qui renvoie moins à la poursuite d'une carrière diplomatique qu'à l'idée d'implanter le peuple et la culture française en Acadie. Sur une page perdue du *Tableau de la Suisse*, Marc Lescarbot signe même « Le Franc Gaulois, Marquis de Menane, en la Nouvelle-France⁶³⁵ ». Ce titre, par ailleurs fictif, trahit clairement sa volonté d'anoblissement ainsi que ses projets d'obtenir un fief en Amérique grâce à Poutrincourt. C'est pourquoi

⁶³⁵ Voir Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 164. Selon Émont, le nom de « Menane » ne renvoie à l'époque à aucune réalité géographique en Amérique ; cependant, on trouve dans les écrits de Champlain une référence à l'île de Ménane. Mal orthographié par un typographe, le toponyme devient « Manthane » dans l'édition de 1613. Aujourd'hui, cela renvoie vraisemblablement à Grand Menane island, qui se situe dans la baie de Fundi à l'ouest d'Annapolis Royal (Port-Royal pour Lescarbot). Voir Samuel de Champlain, *Premiers récits de voyages en Nouvelle-France 1603-1619*, réédition intégrale en français moderne, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 77, 84, 101, 126, 148, 252-253. Voir aussi Lucien Campeau, « Les Jésuites ont-ils retouché les Écrits de Champlain ? », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 5, n° 3, 1951, p. 355.

la figure du voyageur dans le *Tableau de la Suisse* doit être rapprochée de la *persona* que Lescarbot met en scène dans le récit de son séjour à Port-Royal. Non seulement les deux textes ont une dimension auto-promotionnelle, mais les deux appuient la candidature de l'auteur pour une mission en Nouvelle-France.

Contrairement à l'idée généralement répandue parmi la critique, j'approfondirai donc l'idée selon laquelle le *Tableau de la Suisse* et l'*Histoire de la Nouvelle-France* partagent une même finalité rhétorique et, qu'à ce titre, on retrouve dans l'un et l'autre des stratégies communes, à la fois au niveau de la constitution d'un *ethos*, mais aussi dans la prise en charge de l'altérité. Mon objectif, dans la troisième partie de cette thèse, est en fait de montrer que Lescarbot se présente comme le candidat idéal pour s'établir en Nouvelle-France, et qu'en faisant le tableau des alliances entre le royaume français et les treize Cantons, il continue d'exposer le programme politique de l'*Histoire de la Nouvelle-France*. L'intérêt de ce parallèle, c'est de montrer que le territoire helvétique n'est pas uniquement un objet d'étude ou de description dans l'œuvre de Lescarbot : la représentation sert aussi de prétexte à une réflexion plus large sur la question de l'expansionnisme français et de la colonisation des terres neuves. De ce fait, il s'agira de montrer que la finalité du discours détourne l'objet de la représentation, ou plutôt, qu'elle vise plus loin que cet objet, comme si la Suisse n'était qu'une image renvoyant à une autre, un reflet.

CHAPITRE V

LE REFLET DU VOYAGEUR : DIMENSION AUTO-PROMOTIONNELLE DU *TABLEAU DE LA SUISSE*

*C'est SIRE, De vostre Majesté,
Le tres-humble, tres-obeissant, & tres-fidele serviteur &
Sujet
LE FRANC GAULOIS⁶³⁶.*

Marc Lescarbot

Étudier la dimension auto-promotionnelle du *Tableau de la Suisse* soulève d'abord la question suivante : le tableau élaboré par Lescarbot peut-il être conçu comme une sorte de portrait ? Au sens pictural du terme : non. Le poète ne demande pas au peintre de reproduire les traits de son visage, ni même sa silhouette, et jamais il ne suggère que sa figure apparaisse dans le panorama. Lui-même ne se décrit pas physiquement, comme le faisait, par exemple, Montaigne dans l'essai « De la présomption⁶³⁷ ». Cependant, le voyageur se met en scène à travers certaines anecdotes, devenant un personnage de son tableau. Parce que cette *persona* laisse entrevoir le caractère de Lescarbot, ses mœurs et ses compétences, il serait donc plus juste de parler d'*éthopée*, c'est-à-dire une forme d'autoportrait moral.

Plus encore, la figure du voyageur est inscrite dans le discours à travers l'utilisation du « je ». Cette première personne du singulier fait implicitement coïncider l'instance du descripteur avec l'auteur lui-même, ce qui permet d'attribuer à Lescarbot l'acte énonciatif⁶³⁸. Il est alors possible de déduire certains des traits de Lescarbot en s'intéressant à la posture énonciative qu'il adopte, ce qui revient en fait à étudier l'*ethos*

⁶³⁶ Marc Lescarbot, *Le Tableau de la Suisse*, *op. cit.*, p. ii.

⁶³⁷ Montaigne, *Essais*, *op. cit.*, II, 17, p. 333-372.

⁶³⁸ Évidemment, il s'agit de ne pas confondre la figure d'auteur qui découle de l'ouvrage et la personne réelle, historique.

oratoire, conçu comme l'ensemble des caractéristiques de l'énonciateur qui se construisent dans la performance du discours et par lesquelles le voyageur défend sa légitimité⁶³⁹. Concrètement, il s'agira de mettre en relation les multiples projections de l'auteur dans son œuvre, incluant un Lescarbot personnage (dans les anecdotes), un Lescarbot descripteur (celui qui représente le territoire depuis le sommet du Jura) et, enfin, un Lescarbot auteur, s'adressant directement à ses lecteurs dans le paratexte liminaire. Ces images forment moins un portrait ponctuel – morceau descriptif autonome et détachable – qu'une construction éclatée de la figure de l'auteur et de son caractère.

En somme, ce chapitre est dédié à l'image que Lescarbot donne de lui dans le *Tableau de la Suisse*. Mais puisque le voyageur rêve d'Amérique, il sera nécessaire de faire dialoguer cet *ethos* avec celui qui se dégage de l'*Histoire de la Nouvelle-France*. Bernard Émont, Paolo Carile et Frank Lestringant ont notamment montré que Lescarbot se construisait dans cet ouvrage une identité complexe, se présentant comme un descendant des Croisés et de l'antique civilisation gauloise⁶⁴⁰. En Acadie, il se réclame de tous métiers, mettant l'accent sur ses qualités de jardinier, de pilote, de cartographe, d'apothicaire, de prédicateur et d'historien⁶⁴¹. Par ailleurs, Isabelle Lachance s'est intéressée à la manière dont l'auteur distribue les rôles dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, dégageant un duo solidaire et complémentaire formé par Poutrincourt, homme d'épée noble conquérant, et par Lescarbot lui-même, homme de plume en charge d'immortaliser les événements. L'*ethos* du voyageur s'avère ainsi composite, « à la fois homme de lettres, mais aussi colon exemplaire et ministre de la

⁶³⁹ Voir Ruth Amosy, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, 216 p.

⁶⁴⁰ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 43 et 242. Voir aussi Frank Lestringant, « Champlain, Lescarbot et la "Conférence des Histoires" », *Quaderni del Seicento Francese*, vol. 6, 1984, p. 82.

⁶⁴¹ J'y reviendrai.

foi⁶⁴² ». Enfin, comme l'a remarqué Bernard Émont, tous ces traits mis ensemble contribuent à élaborer un véritable « prototype de l'homme nouveau⁶⁴³ », synthèse des qualités de l'Europe et de l'Amérique, et exempte de leurs défauts.

Cette figure complexe servira de contrepoint à mon analyse du *Tableau de la Suisse*. De nombreuses compétences mises en scènes dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* semblent exemplifiées dans les Cantons helvétiques, comme si les deux ouvrages exposaient un même art de voyager. On sera toutefois sensible à l'évolution de cette *persona* d'une œuvre à l'autre, montrant que Lescarbot affirme son agentivité à travers le *Tableau de la Suisse*. Il semblerait, en effet, que la relation qu'il entretient avec l'ambassadeur Pierre de Castille ne coïncide pas exactement avec celle qui l'unissait au sieur de Poutrincourt. Il s'agira alors de se concentrer sur la fonction de ce portrait et de mettre en lumière comment le voyageur fait valoir ses compétences et quel rôle il s'assigne. En m'intéressant à la symbolique de la montagne, ainsi qu'au registre épique qui caractérise certains passages, je tenterai de montrer que la figure de Lescarbot possède en Suisse des caractéristiques héroïques qui dépassent largement le rôle modéré que le voyageur s'octroyait à Port-Royal. En somme, je veux démontrer qu'à travers le *Tableau de la Suisse*, Lescarbot concrétise le « prototype » de citoyen modèle qu'il n'avait encore qu'esquissé dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*.

5.1. Mise en scène des compétences

5.1.1. Le peintre, le poète et le voyageur : conjonction des figures

Dans les parties précédentes de cette thèse, j'ai amplement analysé la relation entre la figure du peintre et celle du poète, ainsi que les implications de ce

⁶⁴² Isabelle Lachance, *La rhétorique des origines...*, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁴³ Bernard Émont, « Le (presque) bon sauvage. Témoin de l'âge d'or et prototype de l'homme nouveau », dans *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 257-285.

dédoublement sur le plan épistémologique et poétique⁶⁴⁴. On pourrait à présent s'interroger sur ce dispositif dans une perspective rhétorique, en se demandant laquelle de ces deux figures représente le véritable « Ouvrier » (*TDLS*, p. ii) du tableau. Pour le dire autrement, qui du peintre ou du poète incarne la figure de Lescarbot et exemplifie ses compétences ?

À première vue, on serait tenté de voir dans le poète seul la projection de l'auteur, car celui-ci s'exprime à la première personne du singulier et rapporte certaines anecdotes qui coïncident avec le séjour de Lescarbot en Suisse. Il y aurait une continuité entre le « je » qui s'exprime dans le paratexte liminaire et celui qui déclare observer le paysage au sommet du Jura. Cette hypothèse est d'autant plus plausible que la figure du peintre peut être, on l'a vu, assimilée à la figure du lecteur⁶⁴⁵. Et cependant, Lescarbot s'attribue dans l'épître au roi la compétence de l'un et de l'autre: « Je descriis, Sire, & depeins en un Tableau poétique le paisage & les villes d'une nation guerriere que vous prisés, aymés & cherissés » (*TDLS*, p. i). Cette citation, qui a déjà permis de montrer la complémentarité de la peinture et de la poésie, joue aussi un rôle crucial dans la constitution de l'*ethos* : l'action de « dépeindre » et l'action de « décrire » se rapportent toutes deux au même sujet, qui ne peut être ici que Lescarbot. Plutôt que de déléguer à autrui la responsabilité de produire une représentation visuelle, le voyageur prépare d'emblée le roi à voir dans le texte un dédoublement de sa figure. Cette posture se retrouve d'ailleurs dans l'adresse aux seigneurs Suisses, car Lescarbot se présente à la fois comme un écrivain – « j'ai tracé sur mes tablettes la description de vostre païs » (*TDLS*, p. iv) – et comme un peintre – « j'avois donné le dernier trait à ce Tableau » (*TDLS*, p. iv) –. L'ouvrier n'est donc ni le peintre ni le poète, mais la conjonction de

⁶⁴⁴ J'ai notamment conclu que la relation entre ces deux figures était de l'ordre de la complémentarité, mais qu'il y avait aussi une certaine supériorité du poète, dans la mesure où celui-ci oriente le regard, dicte les éléments devant figurer sur le tableau et possède une liberté de mouvement et une expérience du territoire garantissant la véridicité de son savoir.

⁶⁴⁵ Voir *supra*, p. 93.

l'un et de l'autre, ce qui permet à Lescarbot de vanter sa capacité à manier les arts mimétiques.

Le poème est ainsi travaillé par une tension interne qui nuit à sa cohérence : d'un côté, Lescarbot mène une réflexion sur le rapport entre les arts en distinguant clairement un poète en position de maître et un peintre cantonné à l'exécution servile ; de l'autre, il refuse de concéder le moindre talent et s'assure que les deux figures puissent être considérées comme des projections de sa propre personne.

Cette tension, qui prend ici une forme originale, s'observe néanmoins dans la plupart des récits de voyage anciens. Comme le rappelle Réal Ouellet, le pacte actantiel, en vertu duquel l'auteur se déclare simple serviteur des intentions du pouvoir, est souvent en décalage avec le pacte viatique à travers lequel « le voyageur devient écrivain⁶⁴⁶ ». En général, les protestations d'objectivité et de factualité s'effacent derrière une prétention littéraire grandissante et l'auteur, souhaitant plaire au public, explore les ressources du style. C'est ce qui explique, dans le *Tableau de la Suisse*, l'ambiguïté du duo formé par le peintre et le poète, qui renvoie tantôt à la figure de l'auteur et de son lecteur, tantôt à la personne seule de Lescarbot.

Quoiqu'il en soit, l'*ethos* du voyageur se construit manifestement à travers la fusion de ces figures, même si d'autres enjeux accentuent leur disjonction. On pourrait en déduire que pour Lescarbot, la qualité d'un voyageur se mesure à sa capacité à rendre compte de ce qu'il observe, mais aussi à le rendre visible.

5.1.2. Parler suisse

Par ailleurs, on a vu que Lescarbot brigue un rôle concret dans l'accroissement de l'influence française à l'étranger. De ce fait, il doit démontrer une capacité à interagir avec d'autres peuples, car il est impératif de comprendre l'autre, de s'exprimer en son langage et de servir de pont entre les cultures. Or, dans l'épître au roi, Lescarbot

⁶⁴⁶ Réal Ouellet, « Le paratexte liminaire de la relation de voyage en Amérique », *op. cit.*, p. 185.

prétend être capable de parler suisse, ce qui le place en position d'interprète pour le lectorat français :

SIRE, J'ay ci-devant parlé François à vostre Majesté en mon Histoire de la Nouvelle France, & autres occasions. Maintenant ie parle Suisse, mais en telle sorte, que les François m'entendront bien. (*TDLS*, p. i)

Dès l'introduction donc, Lescarbot thématise la différence culturelle entre la France et la Suisse et prétend l'avoir entièrement assimilée dans son propre discours. Plus encore, il distingue nettement le *Tableau de la Suisse* et l'*Histoire de la Nouvelle-France* sur la base d'un critère linguistique.

Mais que veut dire exactement « parler Suisse » ? Au début du XVII^e siècle, la réalité linguistique des treize Cantons est déjà complexe et l'on dénombre trois principaux langages : le français, l'allemand, et le rhéto-romanche⁶⁴⁷. Dans le *Tableau de la Suisse*, Lescarbot témoigne de cette diversité :

Et comme le Grison est divers en langage
L'un parlant Alleman, & l'autre d'un ramage
Composé de Latin, Italien, Germain,
Ne faisant de ces trois un langage certain,
Ceux-cy [les Cantons du Valais] pareillement mipartissent leur terre
En deux langages, l'un jusques à Sierre
Fait valoir son credit, c'est celui des François,
Le langage Alleman fait l'autre contrepois [...] (*TDLS*, p. 28, v. 1009-1016).

Le romanche, qualifié de « ramage » informe, est mis à l'écart par le voyageur qui refuse d'y voir un véritable langage. Par ailleurs, Lescarbot insiste sur la conformité du français parlé par les Suisses avec sa propre langue natale, notamment au sujet de

⁶⁴⁷ À l'époque, le Tessin ne fait pas encore partie de la Confédération helvétique ; l'italien ne figure donc pas parmi les langues officielles de la Suisse. Ce n'est qu'en 1803 que le Tessin intègrera la Confédération. Voir « Tessin (canton) », *Le dictionnaire historique de la Suisse*, en ligne, <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/007394/2017-05-30/>, consulté le 16 mars 2021.

la ville de Fribourg, dont il écrit qu'« elle a du François comme par voisinage / Les honnestes façons, les mœurs, & le langage » (*TDLS*, p. 6, v. 193-194).

Pour prouver sa compétence linguistique, le voyageur doit donc se rabattre sur l'allemand. À cet effet, il traduit quelques mots germanophones, accompagnés en général d'informations étymologiques : souvenons-nous d'Altenbourg, que Lescarbot nomme en allemand dans le poème. En marge, une indication explique la signification en français « Chasteau-vieux » (*TDLS*, p. 44). Puis, quelques vers plus loin, le toponyme original est remplacé par sa traduction : « ce Chasteau-vieux » (*TDLS*, p. 44, v. 1631). Lescarbot rend ici visible le passage d'une langue à l'autre, tout en s'assurant que l'opération lui soit attribuée.

Ailleurs, il explique aussi l'origine du nom des Habsbourg en mélangeant étymologie et histoire événementielle :

Depuis, s'estans accreus en plus grande richesse
 Ses enfans firent faire une autre forteresse
 Sur le cotau voisin, Habsbourg on l'appela
 Du nom d'un éprevier qui lors apparut là. (*TDLS*, p. 44, v. 1633-1636)

La note en marge indique « Habch, ou Habich, c'est à dire Eprevier, ou Faulcon » (*TDLS*, p. 44). Lescarbot ne se contente pas de déclarer au roi qu'il parle Suisse : il le démontre à travers certains détails de son *Tableau*. Cela lui permet d'élaborer la figure d'un voyageur polyglotte et de rendre caduque le recourt à tout interprète ou traducteur. Capable de communiquer directement avec les Suisses, il livre un savoir de première main qui ne dépend d'aucun intermédiaire⁶⁴⁸.

Cependant, cette aisance semble suspecte. Malgré la durée significative du séjour de Lescarbot en Suisse, il y a dans la formule « je parle Suisse » un caractère

⁶⁴⁸ Notons au passage que le voyageur passe sous silence la volonté des auteurs suisses de rayonner sur l'Europe en diffusant des textes en latin. Ces derniers ne s'expriment ni en français, ni en allemand, mais dans une langue entendue de tous les savants. À rebours de cette prétention universelle, Lescarbot met l'accent sur la spécificité linguistique de la Suisse pour démontrer sa capacité à rendre compte d'une altérité culturelle.

absolu (une maîtrise parfaite) et fortement réducteur (toute la complexité de la réalité linguistique étant dissimulée derrière une désignation unique : le langage suisse). Nécessairement exagérée, cette compétence semble moins réelle que stratégique : il s'agit avant tout d'un artifice rhétorique visant à aplanir les difficultés et à exagérer les compétences de l'auteur.

Cette prétention est à mettre en relation avec les différentes postures adoptées par les voyageurs de l'époque face aux langues étrangères. Rappelons qu'aux XVI^e et XVII^e siècles, l'apprentissage des langues est un enjeu majeur dans les relations de voyage, surtout pour les premiers explorateurs européens en Amérique, qui se heurtent à une altérité linguistique radicale. Pour les Jésuites, notamment, la compréhension mutuelle des peuples s'avère rapidement un enjeu capital pour répandre la foi chrétienne et traduire les concepts religieux du christianisme, et on sait le rôle qu'ont joué les missionnaires dans la composition de lexiques, dictionnaires et autres grammaires autochtones⁶⁴⁹. Mais acquérir cette compétence linguistique est dans les faits « une incessante et pénible poursuite⁶⁵⁰ », et les progrès sont extrêmement lents. En 1632, le récollet Gabriel Sagard avoue, en introduction de son « Dictionnaire de la langue huronne », combien la tâche est difficile, combien la foi catholique résiste à la traduction et à quel point les langues autochtones sont diverses et variées : « Parmi nos Sauvages mesme il n'y a si petit peuple qui ne soit dissemblable de l'autre en leur manière de parler⁶⁵¹ ».

Les voyageurs se heurtent ainsi à un dilemme : d'un côté, la nécessité de rendre un compte honnête de l'obstacle linguistique ; de l'autre, la volonté de présenter des progrès rapides aux commanditaires qui soutiennent financièrement l'entreprise

⁶⁴⁹ On pense par exemple à Gabriel Sagard, qui ajoute à son *Grand voyage au pays des Hurons* un lexique rudimentaire, ou encore au père Brébeuf, qui traduit le Notre Père en langue autochtone et rédige un dictionnaire et une grammaire de la langue huronne.

⁶⁵⁰ Normand Doiron, « La réplique du monde », *op. cit.*, p. 69.

⁶⁵¹ Gabriel Sagard, *Le Grand voyage au pays des Hurons*, Paris, Denys Moreau, 1632, p. 170.

coloniale. C'est ainsi que Samuel de Champlain, à son arrivée en Amérique, tient un long discours aux Autochtones de Tadoussac, dans lequel il expose les concepts pointus de sa religion et au terme duquel son public acquiesce à l'unanimité⁶⁵². Cette situation, évidemment fictive ou mensongère, escamote volontairement le gouffre culturel qui sépare les deux civilisations et occulte probablement le rôle joué par les interprètes et les truchements.

Dans son *Histoire de la Nouvelle-France*, Lescarbot opte pour une position semblable. Que ce soit dans les pièces en vers ou dans les chapitres en prose, la communication entre les Français et les Souriquois⁶⁵³ va de soi, et les discours des uns sont facilement entendus par les autres. À ce titre, la première rencontre de Lescarbot avec les Amérindiens est habilement orchestrée : tandis que l'équipage sent les premiers parfums de la terre ferme, deux chaloupes s'approchent, « l'une chargée de Sauvages qui avoient un Ellan peint à leur voile, l'autre de François Maloins qui faisoient leur pescherie au port de *Campseau* » (*HNF*, p. 515). Le premier contact est donc double, et témoigne immédiatement de la présence française en Amérique. Cependant, l'ordre d'arrivée des chaloupes est important : « les Sauvages furent plus diligens, car ils arriverent les premiers » (*HNF*, p. 515). Lescarbot met en scène une rencontre directe avec les Autochtones, sans l'intermédiaire des pêcheurs. On observe alors une tension entre le caractère exotique et inconnu des Amérindiens et une compréhension immédiate de leurs paroles :

N'en ayans jamais veu, j'admiray du premier coup leur belle corpulance et forme de visage. Il y en eut un qui s'excusa de n'avoir point apporté sa belle robe de Castors, par-ce que le temps avoit esté difficile. Il n'avoit qu'une piece de frize rouge sur son dos et des *Matachiaz* au col, aux poignets et au dessus du coude, et à la ceinture. (*HNF*, IV, 12, p. 515)

⁶⁵² Samuel de Champlain, *Des sauvages, ou Voyage de Samuel de Champlain de Brouage fait en la France Nouvelle, l'an 1603*, dans *Premiers récits de voyages en Nouvelle-France 1603-1619*, réédition intégrale en français moderne, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, ch. III, p. 20-22.

⁶⁵³ Rappelons qu'il s'agit d'un peuple autochtone connu aujourd'hui sous le nom de la nation Mi'kmaq.

Contrairement à l'habituel troc de coutellerie et de fourrures, ce premier contact est marqué par l'absence de transaction commerciale, et se présente avant tout comme un échange de paroles. Les Amérindiens donnent aux Français des repères géographiques et des informations importantes sur les conditions météorologiques, confirmées *a posteriori* par les pêcheurs. Grammaticalement parlant, il est intéressant de voir que le discours du chasseur est rapporté en style indirect, ce qui permet de l'assimiler d'emblée au discours cadre tout en passant sous silence l'intervention d'un éventuel traducteur. Remarquons enfin la présence d'un terme autochtone, les « *Matachiaz* », que les italiques mettent en relief et qui thématise, dès le début, une différence entre ce qui est traduisible, et ce qui appartient en propre au vocabulaire amérindien.

Par conséquent, Lescarbot met en scène sa compétence linguistique de façon anachronique : plutôt que de raconter son processus d'apprentissage, il simule une compréhension immédiate, ce qui donne l'illusion d'une maîtrise parfaite des langues autochtones. Il n'est donc pas étonnant qu'en introduction du *Tableau de la Suisse*, le voyageur prétende « parler Suisse » : la posture est la même, et elle occulte dans les deux cas la réalité linguistique et la complexité des échanges discursifs entre des individus de langues différentes. On peut très raisonnablement douter que Lescarbot ait maîtrisé à ce point la langue souriquoise et les nombreux dialectes suisses ; mais ce qui importe, c'est cet *ethos* qu'il compose à l'adresse des commanditaires et grâce auquel il s'attribue à la fois une excellente compétence linguistique, mais aussi une capacité d'apprentissage hors norme.

Cette prétention a un impact sur le statut même de la parole autochtone : en effet, l'altérité linguistique n'est présente dans le discours que de manière implicite. Dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, Lescarbot rapporte ainsi des harangues dont il se fait le traducteur immédiat :

[...] le Prince *Souriquois*
Commence à s'écrier d'une effroyable voix :

Quoy doncques, *Membertou* (dit-il en son langage)
Lairra-il impuni un si vilain outrage ? (*MNF*, p. 60)

Comme on le voit, le discours du « Prince souriquois » (qui se prolonge sur de nombreux vers) est rapporté au style direct, comme si Lescarbot cédait la parole. Cependant, une indication entre parenthèses spécifie la langue d'origine dans laquelle la harangue a été prononcée, signalant une opération continue de traduction. Ce dispositif donne au lecteur français l'illusion d'entendre directement les paroles échangées, sans que la langue fasse obstacle. Paradoxalement, le traducteur rend ainsi manifeste son intervention tout en s'effaçant derrière l'effet d'immédiateté du discours direct⁶⁵⁴.

Cette prise en charge du discours étranger dans l'*Histoire de la Nouvelle France* aide à comprendre cette phrase énigmatique : « Maintenant ie parle Suisse, mais en telle sorte, que les François m'entendront bien » (*TDLS*, p. i). Grâce à un même procédé de traduction immédiate, Lescarbot parvient à sous-entendre une altérité linguistique dans un texte écrit uniquement en français. À la fois traducteur et interprète, il annule l'obstacle linguistique tout en mettant l'accent sur l'altérité de la nation dont il parle.

Dans le *Tableau de la Suisse*, cette manipulation de la parole est particulièrement manifeste dans la deuxième épître au roi. En effet, Lescarbot prétend rapporter directement la harangue d'un mercenaire helvétique :

SIRE, Je voy le Suisse envieux du repos
Essayer son harnois, & tenir ce propos :
Botz dausent element⁶⁵⁵, pourquoi le Roy de France
Nous tient-il si long-temps en oisive esperance
De recouvrer un jour son Duché de Milan,

⁶⁵⁴ Le discours direct est le mode impliquant la moins grande distance entre les paroles prononcées et le récit qui les rapporte, contrairement au discours indirect et à la narrativisation, qui impliquent de multiples déformations grammaticales. Voir Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, « Récit de paroles », p. 189-195.

⁶⁵⁵ L'expression, dans une forme ancienne de suisse-allemand, semble être une sorte de juron atténué, que l'on pourrait traduire par « Mille tonnerres » (traduction proposée par Manuel Meune, que je remercie ici pour son aide). L'alternance de lettres romaines et italiques est dans le texte original.

Et faire tressuer le mont Senis⁶⁵⁶ d'ahan ? (TDLS, p. xiv)

Je reviendrai aux implications politiques et idéologiques de cette harangue, mais il suffit pour l'instant de remarquer la similarité entre cette épître et les passages de l'*Histoire de la Nouvelle-France* cités ci-dessus. Comme avec les Amérindiens, Lescarbot donne la parole à l'autre tout en reléguant la langue originale à un niveau implicite ou anecdotique. Le texte ne contient qu'un seul élément non traduit (« Botz dausent element »), ce dernier étant typographiquement mis en relief. La suite, qui semble implicitement prononcée en allemand, est seulement écrite en français, si bien que la langue étrangère est uniquement sous-entendue.

Plus encore, il convient de souligner à quel point la prétention de parler Suisse est anecdotique par rapport au projet poétique du *Tableau de la Suisse*. Malgré les quelques éléments relevés ci-dessus (traductions en marges, notes étymologiques, harangue du soldat suisse), le poème ne rend compte d'aucun dialogue ni de situations dans lesquelles la parole helvétique s'exprimerait : il s'agit seulement d'un long monologue descriptif. Rien à voir, par exemple, avec le *Journal de voyage de Montaigne*, lequel passe du français à l'italien dès que son itinéraire l'amène à franchir les cols alpins⁶⁵⁷. Pour ajouter à son *ethos* une compétence linguistique, Lescarbot déploie donc un faisceau d'artifices littéraires qui simplifient les échanges interculturels et manipulent la parole de l'autre. Il donne ainsi l'impression de maîtriser les langues étrangères, sans qu'il soit possible de se prononcer sur la véritable étendue de sa compétence.

⁶⁵⁶ Il s'agit du Mont-Cenis, qui forme un col entre la France et l'Italie et constitue la voie d'entrée principale en Piémont. La description de ce col est un véritable *topos* de la littérature de voyage du XVI^e siècle, faisant l'objet de publications innombrables. Voir Jean Bellet (coll.), *Mont-Cenis, porte des Alpes. L'histoire en Savoie*, Chambéry, Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, 1986, 47 p. À part cette mention dans l'épître au roi, Lescarbot ne décrit pas le Mont-Cenis dans le *Tableau de la Suisse*.

⁶⁵⁷ Montaigne ne reprendra le français qu'en franchissant, au retour, le col du Mont-Cenis. Voir Michel de Montaigne, *Journal de voyage, op. cit.*, p. 227.

En somme, Lescarbot ne parle pas vraiment suisse, du moins pas dans son œuvre, et s'il faut voir une différence entre l'*Histoire de la Nouvelle-France* et le *Tableau de la Suisse*, ce n'est certainement pas au niveau de la langue d'énonciation. Mais dans un pays comme dans l'autre, il donne l'illusion de maîtriser les langues autochtones, afin de servir d'intermédiaire entre les peuples étrangers et le roi de France. Dans le fond, cet artifice purement rhétorique sert avant tout à consolider la figure du voyageur et à augmenter, à peu de frais, le nombre de ses compétences.

5.1.3. L'art du déguisement

Au revers de la médaille, cette figure d'interprète confère à Lescarbot une duplicité suspecte. D'un point de vue sociologique, la maîtrise d'une langue étrangère crée une distance entre le voyageur et sa patrie, puisqu'elle laisse planer un doute sur son intégrité identitaire. Parler suisse, est-ce seulement une compétence linguistique, ou cela signifie-t-il que Lescarbot est devenu lui-même un autre ? Pour Normand Doiron, cette méfiance envers les voyageurs est récurrente dans les récits anciens, au point que l'on considère l'interprète comme « le traître par excellence⁶⁵⁸ ». Comment s'assurer que le voyageur traduise de manière fidèle et transparente, et que le contact des populations, des terres et des cultures étrangères n'a pas altéré son allégeance⁶⁵⁹ ? La question est d'autant plus complexe que le séjour en pays étranger nécessite une capacité à se fondre dans la masse. Dans les arts de voyager de l'époque, on conseille aux voyageurs d'avoir la prudence d'être discrets et de prendre l'apparence de l'autre pour dissimuler leur identité⁶⁶⁰. Le risque d'acculturation (on pourrait parler à l'époque

⁶⁵⁸ Normand Doiron, « Les rituels du départ. De quelques voyageurs renaissants », *op. cit.*, p. 52.

⁶⁵⁹ Pensons d'ailleurs à l'adage « traduire, c'est trahir », qui a longtemps valu aux traductions le titre de « Belles infidèles ». Sur le sujet, voir Jean Chevalier, « Belles infidèles d'hier et d'aujourd'hui », *L'Antiquité Classique*, vol. 36-1, 1967, p. 132-143.

⁶⁶⁰ Normand Doiron, « Les rituels du départ. De quelques voyageurs renaissants », *op. cit.*, p. 51. Cet art du déguisement était notamment nécessaire pour les voyages en Orient, et posait un problème identitaire considérable, puisqu'il s'agissait, pour des chrétiens, de revêtir l'habit des musulmans, de maîtriser leurs langues et leurs coutumes, au risque de faire douter de leur intégrité religieuse. À ce sujet, voir aussi Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 250-258.

d'« ensauvagement ») n'en est que plus accru. Par conséquent, le paratexte liminaire des récits de voyage aurait pour fonction de permettre aux auteurs de réaffirmer leur loyauté, afin de se défendre, par avance, de toute suspicion. Dans le *Tableau de la Suisse*, l'ambiguïté causée par la prétention de Lescarbot de parler le langage de l'autre est ainsi compensée par la requête explicite de se mettre au service du roi et d'accroître sa puissance, « soit en ce monde, soit en l'autre de [sa] Nouvelle-France » (*TDLS*, p. ii), comme je l'ai déjà mentionné.

Le portrait devient cependant plus trouble dans la suite du texte, et il me semble important d'approfondir cette question. Dans la troisième épître du *Tableau de la Suisse*, adressée non plus au roi, mais à l'ambassadeur, Lescarbot épouse volontairement l'altérité culturelle, se présentant « non comme demi-villageois⁶⁶¹, mais comme demi-Suisse, ou demi Sauvage des Terres-neuves » (*TDLS*, p. vi).

Cette déclaration, problématique d'un point de vue sociologique, s'explique aisément sous un angle poétique. En replaçant la phrase dans son contexte, on comprend que Lescarbot parle avant tout de la qualité stylistique de son ouvrage, conformément à l'habituelle protestation d'humilité devant la critique. Déclarant n'avoir « point beu en la fontaine des Muses, ni dormi sur Parnasse pour estre devenu Poete en une nuit » (*TDLS*, p. vi), l'auteur excuse les défauts de sa plume et se contente de présenter son poème comme un humble Suisse ou un humble « Sauvage des Terres-neuves » (*TDLS*, p. vi). La rhétorique est semblable à celle qui introduit les *Muses de*

⁶⁶¹ L'expression « demi-villageois » semble être une allusion aux *Satires* du poète latin Perse, dont Lescarbot reprend plusieurs éléments dans son œuvre. Il suffit pour s'en convaincre de comparer l'épître « Au Roy » de Lescarbot avec le prologue de Perse : « Je ne me suis point abreuvé à la source qu'un cheval à fait jaillir ; je ne me souviens pas de m'être endormi sur le mont à double cîme, pour me trouver poète à mon réveil. [...] Je ne suis qu'un demi-villageois ; et pourtant j'ose apporter des vers aussi dans le sanctuaire des poètes ! ». Perse, « Prologue », *Les satires*, trad. Nicolas Joseph Sélis, Paris, Auguste Delalain, 1817, p. 3. Le terme de 'villageois' pouvant avoir le sens de « simple, naturel, sans façon » (v. Trésor de la langue française), Perse l'emploie pour présenter ses talents poétiques avec modestie. Lescarbot quant à lui détourne l'expression pour s'attribuer une hybridité culturelle.

la Nouvelle-France, où l'on trouve un lien direct entre la rusticité du lieu d'écriture et l'imperfection poétique :

Les Muses de la NOUVELLE-France ayans passé d'un autre monde à cetui-ci, aujourd'hui se présentent à voz piés en esperance de recevoir quelque bon accueil de vous⁶⁶² [...]. Que si elles sont malpeignées, et rustiquement vetuës, considérez, Monseigneur, le païs d'où elles viennent, inculte, herissé de forêts, et habité de peuples vagabons, vivant de chasse, ayans la guerre, méprisans les delicatesses, non civilisés, et en un mot qu'on appelle Sauvages : et attribués à la communication qu'elles ont eüe avec eux, et aux flots de la mer, leur defaut [...]. (*MNF*, p. i-ii)

Par un transfert métonymique, Lescarbot met en scène une contamination de l'inspiration poétique, ce que Claude Lévi-Strauss désignerait sans doute comme un ensauvagement de l'écriture⁶⁶³. Le recueil est en partie « sauvage », non parce qu'il aurait été composé par un Autochtone, mais en vertu d'un contact, d'une « communication » entre les muses, le territoire sauvage et les peuples qui l'habitent. De la sorte, Lescarbot accentue sa propre hybridité culturelle et thématise l'influence de la réalité américaine sur son style et son inspiration.

Or, le *Tableau de la Suisse* prolonge cette contamination identitaire. Au lieu de dissocier les deux réalités ethnographiques, Lescarbot les condense dans sa plume. Sous cet angle, l'épître à l'ambassadeur permet non seulement d'afficher une certaine humilité littéraire, mais aussi d'exposer la capacité du voyageur à se fondre dans l'altérité, aussi bien en Suisse qu'en Nouvelle-France. Cela fait-il de lui un traître ? Les conclusions de Normand Doiron me semblent ici excessives, car on voit que l'art du déguisement n'est pas seulement une question d'allégeance politique dans les récits de voyage. Lescarbot démontre plutôt une conscience complexe et nuancée de l'impact que la fréquentation des peuples étrangers a sur la culture, l'identité et la plume des voyageurs, sans que cela nuise à l'intégrité patriotique. Toutefois, il n'est peut-être pas

⁶⁶² L'épître est adressée à Nicolas Brulart de Sillery, Chancelier de France et de Navarre.

⁶⁶³ Voir Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 395 p.

anodin que ce portrait ambigu se situe dans une épître adressée à l'ambassadeur, et non au roi. On peut supposer que le destinataire, étant lui-même amené à jongler entre les intérêts de la Cour et ceux des peuples auprès desquels il intercède, serait plus sensible aux enjeux du contact avec l'altérité. Une certaine complicité se serait nouée entre l'ambassadeur et son secrétaire car tous deux, par leurs fonctions, ont dû se faire « demi-Suisse » le temps de leur mission.

5.1.4. Figure d'explorateur

Mises ensemble, ces multiples compétences, relatives à la fois à l'activité d'écriture et à l'évolution sur le terrain, permettent à Lescarbot de se composer une figure d'explorateur. En effet, on a vu que le *Tableau de la Suisse* pouvait avoir valeur de carte géographique, et que le poème mimait un itinéraire par monts et par vaux, voire même au-dessus des lacs et à contre-courant des rivières. Il semblerait ainsi que Lescarbot concrétise en Suisse une prétention déjà perceptible dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, celle de devenir « Eclaireur dans la marche de l'Empire nouveau⁶⁶⁴ ». Pour preuve, relisons la deuxième épître du *Tableau de la Suisse* :

Poussé d'un plus relevé desir, en tout lieu que je me suis trouvé, je n'ay laissé rien passer de ce qui y est remarquable, soit en l'artifice des hommes, soit en la Nature, que je ne l'aye curieusement observé, dont j'ay ci-devant rendu des tesmoignages au public, & de plus fraiche memoire j'y ay esté convié par le sejour que j'ay fait en vos Cantons prés monsieur l'Ambassadeur de France, durant lequel après avoir eu le contentement de voir & considerer voz villes, & vostre terroir, j'ay de gayeté de cœur employé mes promenades autrement perdues, à tracer sur mes tablettes la description de vostre païs que je vous presente ici. (*TDLS*, p. iii-iv)

En faisant allusion à son œuvre précédente, Lescarbot met explicitement en parallèle ses relevés effectués en Acadie et en Suisse, établissant un lien de continuité

⁶⁶⁴ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 237. Dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, Lescarbot critique notamment le pilote ayant guidé l'expédition de Villegagnon au Brésil et dont les erreurs auraient causé une longue errance de l'équipage sur l'océan. Pour remettre en cause ses compétences, il le déclare « ignorant » et estime qu'il « n'estoit pas des mieux entendus en son métier ». Voir *HNF*, II, 19-20, p. 192 et 193.

entre les deux expériences. Le voyage dans les Cantons helvétiques prolonge ainsi l'exploration des terres inconnues de l'Amérique : même regard, même mouvement, mêmes tablettes :

Un jour m'allant promener en noz prairies le long de la rivière, je m'approchay de la cabane de Membertou, et mis sur mes tablettes une parcelle de ce que j'entendis, qui y est encore écrit en ces termes : haloet ho ho [...] le chant est sur mes dites tablettes en ces notes [...] ⁶⁶⁵ (*HNF*, VI, 6, p. 655).

Il est vrai que le passage de l'*Histoire de la Nouvelle-France* fait appel à l'ouïe, tandis que le *Tableau de la Suisse* met en avant la perception visuelle (voir, considérer), mais dans les deux cas, Lescarbot obéit à l'impératif de l'autopsie⁶⁶⁶. En Suisse comme en Amérique, Lescarbot se présente au contact du monde, offrant un témoignage de première main et remplissant ainsi le mandat d'un explorateur, dont le but est de rendre compte de l'altérité géographique et ethnographique.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que l'auteur se met en scène dehors, que ce soit en évoquant ses « promenades » ou en se plaçant au sommet d'une montagne pour décrire le paysage. Cette posture, loin d'être anodine, s'inscrit précisément dans un débat qui divise les voyageurs de la Renaissance. André Thevet par exemple se moque des savants qui se contentent de regarder « filer les araignes dans leurs chambres d'études⁶⁶⁷ », préconisant une étude de terrain et une confrontation directe avec le monde. Ce même reproche résonne dans le *Tableau de la Suisse* où Lescarbot condamne « [...] ceux / Qui font voir en papier le monde aux paresseux / Les pourmenans par-tout sans bouger d'une place / Et faisans voir les lieux de la terre plus

⁶⁶⁵ On pourrait aussi citer le passage qui précède l'embarquement de Lescarbot pour l'Amérique : « Devant qu'arriver à la Rochelle, me tenant quelquefois à quartier de la compagnie, il me print envie de mettre sur mes tablettes un Adieu à la France, lequel je fis imprimer en ladite ville de la Rochelle le lendemain de nôtre arrivée » (*HNF*, IV, 10, 487).

⁶⁶⁶ J'ai abordé cette question dans la deuxième partie de la thèse. Voir *supra*, p. 220-232.

⁶⁶⁷ André Thevet, *La cosmographie universelle*, Paris, L'Huilier, 1575, tome premier, « Préface », p. iii.

basse⁶⁶⁸ » (*TDLS*, p. 13, v. 467-470). Je reviendrai sur l'importance symbolique du lieu qu'occupent le poète et le peintre au sommet du Jura ; il suffit ici de remarquer que la revendication de l'autopsie se répercute sur la représentation de soi. Sous cet angle, Lescarbot apparaît non pas comme un homme d'étude, un secrétaire d'ambassadeur vivant dans le confort des villes, mais plutôt comme un homme d'action qui parcourt le territoire, recherchant des savoirs nouveaux dans les lieux les plus inaccessibles.

5.2. Distribution des rôles

5.2.1. Le duo Lescarbot/Pierre de Castille

Cependant la construction de cet *ethos* semble excéder les limites de la mission de Lescarbot en Suisse. Étant secrétaire, il n'est pas *a priori* le héros principal de son récit et l'on pourrait s'attendre à ce que le texte se concentre sur les missions de l'ambassadeur. Cette hypothèse semble d'ailleurs se vérifier dans l'épître à Pierre de Castille, car Lescarbot reconnaît que ni le voyage ni l'ouvrage qui en découlent n'auraient été possibles sans la contribution de son employeur :

M'estant souventefois remis en memoire ce que disoit en Ancien, Qu'il falloit rendre compte du loisir aussi bien que du temps employé aux actions de la vie ; J'ay autant de fois pensé que ce propos m'estoit un Pedagogue, qui m'admonestoit de vous rendre ce devoir, ayant eu par vostre bienveillance l'honneur & contentement d'avoir veu, recogneu, & considéré en plusieurs voyages depuis deux ans ença le sit & naturel de ce païs des Suisses & de leurs Alliez pour la plus-part, vers lesquels il a pleu au Roy

⁶⁶⁸ Plus d'un siècle après Lescarbot, le poète Suisse Bridel renouvellera l'injonction de s'exposer aux éléments pour véritablement représenter les montagnes :

J'ai esquissé dans les Alpes cette tempête pendant sa durée, assis sous un sapin. C'est ainsi qu'il faut peindre la nature, et non dans son cabinet. Je ne suivrai jamais le système d'un poète français qui a décrit nos glaciers sans les avoir vus : comme si l'imagination suppléait à la vérité ! Comme s'il étoit possible de se représenter le sublime spectacle de nos neiges éternelles, au milieu du tumulte des villes !

Philippe-Sirice Bridel, *Poésies helvétiques*, Lausanne, 1782, p. 61. Bridel s'oppose ici plus particulièrement au poète français Jacques Delille. À ce sujet, voir Timothée Léchoy, « Du Parnasse aux Alpes : la critique suisse de la poésie descriptive », *Dix-huitième siècle*, n° 44, p. 485-502.

vous envoyer comme un Mercure François, avec une charge à luy importante, & à vous pleine de gloire & d'honneur. (*TDLS*, p. v)

L'auteur, en plus de revenir sur la genèse du texte et du voyage, distribue les rôles : Pierre de Castille, comparé à Mercure, incarne le messager du roi intercédant auprès des Suisses, tandis que Lescarbot semble se cantonner à son rôle de secrétaire.

Or, dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, Lescarbot met en scène un duo semblable, formé par lui-même et par le sieur de Poutrincourt. En étudiant en profondeur la relation qui se tisse entre ces deux *personæ*, Isabelle Lachance a mis en lumière « un partage des rôles bien défini : au gentilhomme, la gloire des explorateurs et, surtout, des fondateurs, à Lescarbot, celle de l'écrivain⁶⁶⁹ ». S'il est vrai que cette alliance reflète en partie la fonction réelle occupée par les deux hommes au cours de l'expédition, elle endosse aussi dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* une fonction rhétorique certaine. Comme l'écrit Sylvie Requemora-Gros, « [l]e récit de voyage, en tant qu'écriture de soi, fait du narrateur un héros, mais transforme également les personnages côtoyés en types⁶⁷⁰ ». À travers la figure de Poutrincourt, l'auteur veut donner une nouvelle image et un nouveau rôle à la noblesse, que l'émergence de la bourgeoisie et des armes à feu affaiblissent⁶⁷¹. Véritable héros, Poutrincourt prend les traits d'un « croisé-colonisateur⁶⁷² ». De son côté, Lescarbot valorise le travail de plume, l'importance de documenter les entreprises coloniales et d'écrire l'histoire, sans quoi les plus belles réalisations tombent dans l'oubli et jamais n'aboutissent. Par conséquent, il met en scène à plusieurs reprises son activité d'écriture, complémentaire à l'effort commun de cultiver et d'aménager la terre de Port Royal :

Car je puis dire sans mentir que jamais je n'ay tant travaillé du corps, pour le plaisir que je prenois à dresser et cultiver mes jardins [...], tant j'avoy

⁶⁶⁹ Isabelle Lachance, « Marc Lescarbot (v.1565-1642) : Premier historien de la Nouvelle-France », *op. cit.*, p. 40.

⁶⁷⁰ Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁷¹ Voir Paolo Carile, *Le regard entravé*, *op. cit.*, p. 118.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 117.

desir de reconoitre la terre par ma propre expérience. Si bien que les jours d'esté m'estoient trop courts, et bien souvent au printemps j'y estois encore à la lune. Quand est du travail de l'esprit, j'en avais honnestement car estant retiré au soir parmi les caquets, bruits et tintamares, j'estais enclos en mon étude lisant ou ecrivant quelque chose. (*HNF*, IV, 6, p. 463)

S'il demeure ici vague sur la nature des écrits, on peut raisonnablement supposer qu'il s'agit des brouillons de l'*Histoire de la Nouvelle-France*. Ailleurs, Lescarbot établit explicitement le lien entre les événements et son rôle de poète officiel :

Le sieur de Monts ayant désiré de s'élever au Su tant qu'il pourroit et chercher un lieu bien habitable par-delà Malebarre, avoit prié le sieur de Poutrincourt de pousser plus loin qu'il n'avoit esté, et chercher un Port convenable en bonne temperature d'air [...]. Et lors prenant un peu de loisir, je fis en rime un Adieu audit sieur du Pont et sa troupe, lequel est ci-apres couché parmi LES MUSES DE LA NOUVELLE France. (*HNF*, p. 526)

Parce que l'*Histoire de la Nouvelle-France* témoigne d'une dynamique entre agir et écrire, réservant principalement à Poutrincourt l'avancement de l'entreprise coloniale et attribuant à Lescarbot les travaux de plume, on remarque une évidente similitude avec l'épître à Pierre de Castille, dans laquelle l'ambassadeur reçoit la « gloire » et l'« honneur » (*TDLS*, p. v) de la mission diplomatique, tandis que l'auteur prétend seulement « rendre compte du loisir aussi bien que du temps employé aux actions de la vie » (*TDLS*, p. v).

Comme de Poutrincourt, la figure de l'ambassadeur est présentée sous un jour héroïque : déifié, Pierre de Castille prend les traits d'un « Mercure François » dont la mission revêt une importance épique⁶⁷³. À cette louange exagérée, somme toute

⁶⁷³ Nombreux sont les chercheurs et chercheuses ayant identifié l'accent épique de l'œuvre de Lescarbot, mais comme le remarque Normand Doiron, il est important de préciser que l'*Histoire de la Nouvelle-France* « met en scène non pas tant des guerriers que des hommes toujours soucieux d'établir leur droit à la colonisation, d'étudier les coutumes et les lois des sociétés qu'ils découvrent. Le chantre est au service d'une nouvelle noblesse, il célèbre non la guerre, mais le droit ». Normand Doiron, *L'art de voyager...*, op. cit., p. 43. Cette remarque s'applique aussi au *Tableau de la Suisse*, puisqu'en dépit du

conforme aux exigences d'une épître, répond un passage du *Tableau de la Suisse* dans lequel Lescarbot met en scène de façon hyperbolique le respect témoigné à l'ambassadeur par le Canton de Lucerne.

Et si tu veux encor de sa magnificence
 Cognoistre quelque effect, voy la jouissance
 Qu'elle montre à l'accueil d'un Mercure François, C'est à dire de
 Faisant par la terreur de ses foudres cent fois l'Ambassadeur.
 Trembler le mont Voisin jusques à sa racine,
 Et jusques au manoir mesme de Proserpine. (*TDLS*, p. 9, v. 301-306)

L'utilisation du même pseudonyme crée un écho entre le paratexte et le poème, ce qui génère à travers l'ouvrage un rapport d'exemplification. En effet, l'épître confère aux actions de l'ambassadeur une dimension héroïque qui se voit par la suite confirmée par le poème. Plus encore, ces quelques vers grossissent et développent la référence mythique initiale en y greffant des éléments issus des épopées antiques : Pierre de Castille, que sa fonction d'ambassadeur permet logiquement d'associer à Mercure (le messager des dieux), prend soudain les traits du patriarche divin, le tonnant Zeus, qui impose « la terreur », lance des « foudres », et fait « trembler » les montagnes⁶⁷⁴ : en l'espace de trois vers, Lescarbot rapproche à la fois les mondes céleste, terrestre et souterrain, accordant à Pierre de Castille une domination universelle. On pourrait craindre qu'une telle hyperbole soit inappropriée, puisqu'elle usurpe la puissance généralement accordée au roi, mais il semble que ce procédé se justifie aisément, compte tenu de la fonction d'ambassade qui prolonge le pouvoir royal. Dans une annexe du *Tableau de la Suisse*, Lescarbot relate notamment l'accueil fait à

contexte diplomatique qui diffère de la situation coloniale en Amérique, les protagonistes dépeints sous des traits héroïques demeurent des représentants de la loi et du droit international.

⁶⁷⁴ Lescarbot pourrait aussi faire référence au Psaume 76 (75), 5 de la *Bible* : « Tu es ce Seigneur qui a fait cela [terrorisé les Assyriens], du moment que, du ciel, comme de tes éternelles montagnes, ou comme de ton très haut observatoire et de ta citadelle, tu as merveilleusement envoyé ta foudre ». Cité par Jean Céard, dans « La montagne des cosmographes : Paulus Merula », dans Rosanna Gorris Camos (dir.), *Les montagnes de l'esprit...*, op. cit., p. 176.

l'ambassadeur par le Canton de Zurich, dans une mise en scène qui confond les honneurs dus au roi et à son représentant diplomatique :

Car au-devant dudit sieur Ambassadeur marcherent quatre cens chevaux, qui luy firent voir en la campagne quatre mille hommes armés en bataille, lesquels furent trouvés rangés en haye le long des ruës à son entrée. Tous les Ordres de la ville furent festoyés & traités quatre jours durant. En consideration dequoy on ne trouva mauvais que la jeunesse François qui estoit là donnast le bal & la danse, & mesme la collation aux Dames de ladite ville [...]. La ville fit son festin à son tour, avec tout l'honneur & appareil qui se peut desirer de cette nation. Quelques particuliers Ministres forains s'estans formalisez de cette alliance, furent aux termes d'estre traitez comme rebelles & perturbateurs, mais l'intercession dudit sieur Ambassadeur les garentit de mal. Ledit sieur Ambassadeur au nom du Roy honora les principaux Officiers de ce Canton de chaines d'or, & medailles de mesme, où d'une part estoit l'effigie de sa Majesté, & en l'autre un haut rocher avec la devise tirée du Prophete Esaie en ces mots : FÆDUS PACIS MEÆ NON MOVEBITUR⁶⁷⁵. La Seigneurie luy voulut faire present d'un grand & puissant bœuf, avec les cornes dorées, à la façon d'Allemagne, mais ils trouverent meilleur de luy offrir un globe terrestre d'argent doré, lequel se divise en deux coupes, pour boire joyeusement & copieusement. (TDLs, p. 70)

De même que Mercure, en sa qualité de messenger divin, est investi de l'autorité de Zeus, la figure de l'ambassadeur se substitue à celle du souverain à travers le don de médailles d'honneur aux effigies royales. Plus encore, son action pacificatrice témoigne d'une magnanimité propre aux grands modèles d'hommes d'État, Pierre de Castille étant celui qui fait régner la justice par le pardon et la clémence. Enfin, la cérémonie donnée pour célébrer l'alliance rappelle les entrées royales dans les villes, avec bals, festins et parades militaires⁶⁷⁶, en plus de conjuguer certains éléments tirés de l'hospitalité antique, tels l'échange de cadeaux prestigieux et la consommation de boisson dans des coupes luxueuses. On observe ainsi, dans le *Tableau de la Suisse*, une

⁶⁷⁵ Il s'agit du verset 54.10 du prophète Esaïe, que l'on peut traduire par « mon alliance de paix ne sera pas ébranlée ».

⁶⁷⁶ Voir Marie-France Wagner, Mirella Vadean, *Des entrées solennelles de l'Ancien Régime et des rituels imaginaires*, Montréal, Groupe de recherche sur les entrées solennelles, 2008, 160 p.

tendance à héroïser la figure de Pierre de Castille à l'aide de références épiques et de comparaisons divines.

Cette stratégie se trouvait déjà dans le paratexte de l'*Histoire de la Nouvelle-France*, où Lescarbot confère au roi la valeur de Mars, la force d'Hercule, l'aspect terrifiant de Jupiter, et même une épée forgée par Vulcain (*MNF*, p. 9-10). Semblablement, le sieur de Poutrincourt prend les traits d'un « Hercule » (*HNF*, p. 490), capable de mener à terme les plus durs labeurs, si bien que Lescarbot le compare « au bon père Noe, lequel apres avoir fait la culture la plus nécessaire qui regarde la semaille des blez, se mit à planter la vigne, de laquelle il ressentit les effets par apres » (*HNF*, p. 539). Enfin, le *Bout de l'An*, ce pamphlet publié en 1618 après l'assassinat de Concini, présente ce dernier sous les traits de Lucifer et de Capanée, et fait de Louis XIII un jeune Samson comparé au roi Salomon (*FG*, 3-5). Ce procédé, qui suit « le canevas rhétorique habituel de l'ode⁶⁷⁷ », est commun dans littérature viatique de l'époque, comme le rappelle Sylvie Requemora-Gros :

Au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, la tendance au fabuleux est toujours présente, normalement bien calculée, mais parfois épanouie et diffuse, et cela de façon d'autant plus séduisante qu'elle est liée à la réalité du voyage. L'étude des récits de voyage conduit ainsi à une sorte d'« imagologie » correspondant à un imaginaire littéraire projeté sur la réalité⁶⁷⁸.

Cet imaginaire, que l'on retrouve dans tout l'œuvre de Lescarbot, participe donc moins de la vocation poétique du récit de voyage que de sa dimension rhétorique. Malgré cela, il semble que l'objectif du voyageur soit d'une nature particulière dans le *Tableau de la Suisse*. En effet, l'héroïsation de l'ambassadeur se limite à ces quelques traits hyperboliques. Outre son identification à un Mercure français et le récit des festivités données en son honneur à Zurich, Pierre de Castille est essentiellement

⁶⁷⁷ Marc Lescarbot, Marie-Christine Pioffet, Isabelle Lachance, *Poésies et opuscules sur la Nouvelle-France*, *op. cit.*, p. 27-28.

⁶⁷⁸ Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité...*, *op. cit.*, p. 46.

absent. Par conséquent, la relation entre les deux hommes ne reproduit pas exactement l'alliance mise en scène dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* entre Poutrincourt et Lescarbot. Il y aurait, au contraire, une certaine émancipation du voyageur à travers le *Tableau de la Suisse*.

5.2.2. Le voyageur autonome : figure de diplomate

Cette prise d'indépendance apparaît d'abord à travers le mandat littéraire que s'assigne Lescarbot :

Vous avez donc icy, MONSEIGNEUR, non tout le temps qui m'est resté après vous avoir rendu ce que ie devois, mais celui qui autrement m'eust esté perdu depuis sept ou huict mois que i'ay commencé ce petit ouvrage. [...] Voila, MONSEIGNEUR, l'employ de mon loisir. (*TDLS*, p. v)

L'écriture du *Tableau* est indépendante des fonctions professionnelles de Lescarbot. Bien que le séjour en Suisse découle du poste de secrétaire qu'il a occupé et de la « bien-veillance » (*TDLS*, p. v) de l'ambassadeur, le voyageur ne prétend pas faire le récit de cette mission diplomatique ; il annonce plutôt rapporter ses propres observations et considérations, présentant un ouvrage dont il est à la fois l'auteur et le héros. C'est un peintre qui l'accompagne au sommet de la montagne, non l'ambassadeur. Plus encore, les aventures narrées dans le *Tableau de la Suisse* mettent en scène le voyageur seul, sans jamais sous-entendre que le déplacement obéisse à l'initiative d'autrui.

Mais surtout, les actions que le voyageur rapporte démontrent une volonté de s'appropriier le rôle de diplomate. Malgré ce qu'il en dit dans l'épître à Pierre de Castille, Lescarbot aurait lui-même rempli quelques missions visant à défendre les intérêts de la France. Plus précisément, il relate un événement survenu en 1615, au cours duquel il a fait échouer les plans du royaume d'Espagne :

Depuis ces derniers temps l'Espagnol n'a cessé de nous debaucher & soustraire tant qu'il a peu ces peuples, pour nous forclorre de leurs passages, comme il a fait de celuy de saint-Gothard.

J'ay destourné une de ces entreprises estant allé en Valais pour le service du Roy à autre sujet. (*TDLS*, p. 71)

L'affaire, contée en détail, ne laisse à Pierre de Castille qu'un rôle minime, pour ne pas dire négatif et dommageable. En effet, l'intervention de l'ambassadeur semble avoir davantage excité la discorde qu'elle ne l'a apaisée :

[...] nostre Roy estoit nommément exclus de leurs passages, & de tout le fruit de son alliance. Ce qui excita un grand trouble entre le bas & le haut Vallais, & furent prest à venir aux armes après-que Monsieur de Castille lors Ambassadeur en Suisse y eut envoyé un des Interpretes du Roy avec lettres pregnantes pour y mettre ordre. (*TDLS*, p. 71-72)

L'émissaire de l'ambassadeur n'est pas Lescarbot lui-même, mais un interprète anonyme, et les lettres envoyées, loin de rétablir l'ordre, semblent mettre le feu aux poudres. Il est vrai que la suite du texte expose immédiatement la résolution du conflit, mais sans aucun lien causal avec l'intervention de l'ambassadeur :

En fin ce peuple (c'estoient les deux plus hauts dizains Conche & Brig) ayant recogneu sa faute, bailla sa declaration, disant qu'il avoit été surpris, & n'avoit eu intention de contrevénir en rien à l'alliance de France, laquelle ilz vouloient garder inviolablement, & renonçoit à celle qu'ils avoient contractée avec le Gouverneur de Milan. (*TDLS*, p. 72)

Il n'est pas totalement exclu de voir dans le passage un lien entre les « lettres pregnantes » envoyées par l'ambassadeur et la renonciation des dizains valaisans à l'alliance espagnole, mais la seule juxtaposition des deux événements ne suffit pas à faire de Pierre de Castille le véritable héros de l'affaire. Au contraire, on se souvient que toute l'anecdote est précédée d'une affirmation explicite du rôle joué par Lescarbot, et qu'il s'attribue personnellement le mérite d'avoir « destourné une de ces entreprises⁶⁷⁹ » (*TDLS*, p. 71). On sait par ailleurs combien le voyageur avait d'animosité à l'encontre des Jésuites, qu'il tenait responsables de l'échec de la colonie

⁶⁷⁹ William Matthey Claudet souligne : « Bien qu'il n'eût pas de mission officielle et fût employé par l'ambassadeur à titre privé, c'est Lescarbot, semble-t-il, qui négocia avec le gouvernement valaisan » pour détourner l'alliance d'Espagne. Voir William Matthey Claudet, « Le "Tableau de la Suisse" de Marc Lescarbot », *op. cit.*, p. 308.

de Port-Royal. Ce léger incident survenu en Suisse lui permet à nouveau de ternir l'image des disciples de Loyola :

Quelques Jesuites de Milan qui tenoient escoles au haut Valais furent soupçonnés d'avoir participé à ceci, par ce que le coup fait & la chose arrestée, ilz se retirerent. J'ay Arrest de bannissement, & comminatoire, rendu par les Estats des trois Ligues Grises contre le mesme ordre pour semblable fait, au Pittach tenu à Coyre, le 24. Juin 1612. C'est ainsi que la France est agitée au dehors comme au dedans. Dieu la vueille guider, conduire, & garantir parmi tant d'orages. (*TDLS*, p. 72)

On voit ici comment le récit du voyage de Lescarbot en Suisse s'inscrit dans une lutte plus vaste et comment cette dénonciation des Jésuites prolonge les arguments formulés dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*. Cet aspect n'a pas échappé à Hugues Daussy : bien qu'il sépare clairement les préoccupations américaines et européennes de Lescarbot, le critique remarque en effet qu'un ennemi commun hante l'œuvre du voyageur :

Après avoir suivi l'ambassadeur de France en Suisse, [...] il rédige un *Tableau de la Suisse* où il veut montrer que la France peut compter sur l'alliance des cantons helvétiques afin de lutter contre les Espagnols. Son hostilité affirmée contre les Jésuites entre dans la même logique⁶⁸⁰.

Ainsi, Lescarbot s'attribue non seulement le maintien des relations diplomatiques entre le Valais et la France, mais aussi un rôle dans la lutte contre les manigances politiques qui menacent le royaume français de l'intérieur. À titre de preuve, il mentionne un document (un « Arrest de bannissement, & comminatoire ») qui s'ajoute aux pièces à conviction contre l'ordre des Jésuites⁶⁸¹. De toute évidence, le voyageur met à profit sa formation d'avocat⁶⁸² dans son nouveau rôle de diplomate.

⁶⁸⁰ Hugues Daussy, « Éric Thierry, *Marc Lescarbot (vers 1570-1641). Un homme de plume au service de la Nouvelle-France* », *op. cit.* p. 134-135.

⁶⁸¹ Ce document, cependant, n'est pas reproduit dans le *Tableau de la Suisse*.

⁶⁸² La démarche de Lescarbot vient contredire Paul Beuzart, qui considère que Lescarbot, pourtant avocat au parlement, « n'a rien du légiste ». Paul Beuzart, « La religion de Marc Lescarbot, de Vervins, explorateur du Canada », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français (1903-)*, vol. 87, n° Juillet-Septembre, 1938, p. 244.

À ce titre, le discours qu'il tient aux habitants de Lucerne mérite toute notre attention. À cette occasion, Lescarbot dresse un véritable réquisitoire à l'encontre des partisans de l'alliance espagnole :

Lucerne, de guerriers feconde nourrissiere,
 Puisse-tu quelque iour reietter en arriere
 Tant d'amoureux nouveaux dont les embrassemens
 N'ont les douceurs de ceux des fidèles amans,
 Et cognoistre le mal qui peu à peu te mine
 En danger de causer à la fin ta ruine.
 [...]
 Mais, Lucerne, ie veux te mettre en souvenance
 Que de noz Rois tu tiens ta plus seure alliance,
 Laquelle tu te doibs cherement conserver,
 Si tu veux ton repos longuement éprouver. (*TDLS*, p. 11, v. 365-388)

Le discours du voyageur prend ici les accents d'une plaidoirie qui met en valeur les talents oratoires de Lescarbot. La personnification de la ville, visée par le pronom « tu », et l'apostrophe de ses habitants par le pronom « vous » ouvrent un espace de dialogue direct dans lequel Pierre de Castille n'a aucune place. Par conséquent, s'il est vrai que Lucerne montre de la « jouissance » à la venue de l'ambassadeur officiel, c'est Lescarbot seulement qui prend la parole, accuse les dissidents et plaide pour assurer à la France des troupes de mercenaires.

On peut donc conclure que le *Tableau de la Suisse* contrevient au pacte actantiel noué dans l'épître avec l'ambassadeur. Lescarbot semblait distribuer clairement les rôles, laissant à Pierre de Castille la défense des intérêts diplomatiques et se limitant au récit de son voyage, mais il met surtout en scène ses propres interventions contre l'influence espagnole, et son discours prend à quelques occasions les accents d'une mission d'ambassade. La présentation de Pierre de Castille sous des traits divins apparaît alors comme un éloge de surface⁶⁸³, en dessous duquel se dessine la figure du véritable héros : l'auteur lui-même. Ainsi se concrétise la prise d'autonomie qui se lisait

⁶⁸³ Voir Francis Goyet, *Les audaces de la prudence : littérature et politique aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2009, 571 p.

déjà dans l'épître, le *Tableau de la Suisse* permettant au voyageur d'occuper le premier plan du tableau.

5.3. Héroïsation épique du voyageur

5.3.1. Le Franc Gaulois

Dès lors, il convient de mettre en lumière les procédés rhétoriques qui confèrent à la figure de Lescarbot une dimension épique. Après avoir héroïsé Poutrincourt et Pierre de Castille, Lescarbot se construit en effet une image mythique, qui ne puise plus dans le registre des épopées gréco-latines, mais dans un gallicanisme en vogue à l'époque.

Rappelons qu'aux XVI^e et XVII^e siècles, un courant de pensée parmi les savants s'intéresse aux origines gauloises de la nation française et tâche d'élaborer un mythe national nouveau. Il s'agit en partie de prendre de la distance vis-à-vis de l'Espagne et de l'Italie : plutôt que de se réclamer d'une origine latine, les partisans du gallicanisme cherchent à reconstituer une filiation issue des Celtes et des peuples gaulois. Bernard Émont l'a déjà amplement démontré : Lescarbot participe activement à cette réécriture du mythe originel, et l'*Histoire de la Nouvelle-France* est le lieu privilégié de ses démonstrations. Dès le deuxième chapitre, le voyageur disserte sur le véritable sens du nom « Gaulois » et tente de démontrer la prédisposition des Français à l'exploration des mers et à la colonisation (alors qu'à l'époque, le royaume est loin de s'illustrer par sa puissance navale) :

Et pour le nom Gaullois nous avons l'autorité de Xenophon, lequel en ses *Æquivoques* dit *que le premier Ogyges* (qui fut Noé) *fut surnommé le Gaullois, pour ce qu'au Deluge du monde s'estant garenti des eaux, il en garentit aussi la race des hommes, et repeupla la terre : De la vient* (dit-il) *que les sages* (qui sont peuples de la Scythie Asiatique, c'est-à-dire de l'Armenie, où l'Arche de Noé s'arreta) *appellent un vaisseau de mer Gallerim* (d'où le mot de Gallere et Gallote nous est demeuré [...]) *pource qu'il garentit du naufrage.* (HNF, I, 2, p. 11)

Par ce tour de force, Lescarbot arrache le peuple français de la souche latine à laquelle appartiennent ses principaux ennemis (les Italiens et les Espagnols) et réinvente une origine biblique cautionnée par l'étymologie et par les autorités antiques. Et si Noé était le premier Gaulois, que penser de Poutrincourt qu'il compare à Noé ?

Or, dans le *Tableau de la Suisse*, le voyageur se présente comme le champion de la cause gallicane. En effet, si l'ambassadeur prend les traits de Mercure, l'auteur signe quant à lui « Le Franc-Gaulois », ce qui démontre, selon Paolo Carile, que « le Picard Lescarbot s'est souvent considéré un descendant [des Celtes]⁶⁸⁴ ». Le pseudonyme n'indique pas seulement une origine, mais aussi une mission, comme en témoigne le roman de Barthélémy Aneau, dans lequel un héros, nommé Franc-Gal, incarne la chevalerie courant l'Univers pour le policer⁶⁸⁵. S'il est vrai que Lescarbot ne chevauche pas un hippopotame comme le protagoniste de l'*Alector*, il partage avec lui la vocation civilisatrice du gallicanisme. Ainsi, Franc-Gal ressemble au Franc Gaulois, en ce que tous deux considèrent l'expansionnisme français comme légitime et salvateur. Cela confère à Lescarbot une posture de supériorité hautement revendiquée.

Il s'autorise ainsi une certaine liberté de parole et de pensée, ce qu'on pourrait appeler, en jouant un peu sur les mots, un franc parler. Dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, par exemple, Lescarbot rapporte avoir pris en charge l'office religieux pendant son séjour à Port-Royal. À cette occasion, il se justifie d'un éventuel manque d'orthodoxie, associant son indépendance intellectuelle à ses origines gauloises : « Et s'il y eut de l'édification d'un côté, il y eut de la médisance de l'autre, parce que d'une liberté gallicane je disois volontiers la vérité. » (*HNF*, IV, 6, p. 463-464) Dans le *Tableau de la Suisse*, on retrouve une revendication quasiment identique :

⁶⁸⁴ Paolo Carile, *Le regard entravé, op. cit.*, p. 158.

⁶⁸⁵ Voir Barthélémy Aneau, *Alector : histoire fabuleuse*, Lyon, Pierre Fradin, 1560, 152 p.

Au surplus ie supplie voz Seigneuries supporter favorablement, s'il y a quelque trait en ce Tableau qui ne soit selon la perfection de l'art, ou qui retienne de la liberté Française, à laquelle je suis nay. (*TDLS*, p. iv)

Il est encore intéressant de constater que le pseudonyme « Franc Gaulois » se retrouve dans le pamphlet politique que Lescarbot adresse la même année à Louis XIII. En effet, ce texte est intitulé *Le Franc Gaulois au Roi sur le repos de la France* : le nom mythique figure jusque dans le titre, ce qui démontre une volonté croissante de se présenter, auprès du souverain, comme le défenseur des intérêts de la nation française. Lescarbot est soucieux de se construire une figure héroïque qui associerait instantanément sa personne à la cause nationale. Accessoirement, cela lui permet de contourner la malheureuse homophonie qui rapproche son nom de « l'escarbot », une espèce de coléoptère⁶⁸⁶. Mais surtout, l'intérêt de recourir à ce pseudonyme est d'autant plus grand que Lescarbot doit lutter contre certains détracteurs : on l'accuse d'avoir participé à la rédaction du *Factum* de Poutrincourt contre les Jésuites⁶⁸⁷, ainsi que d'avoir aidé à traduire le *Mastigophore*, un pamphlet publié par Fusy et dénonçant les abus de l'Église⁶⁸⁸. Lescarbot sera même emprisonné en raison de ces soupçons. En réponse à cet « *ethos* préalable⁶⁸⁹ », les textes qu'il publie en 1618 ont pour fonction de rétablir sa réputation et de proclamer sa fidélité à la couronne française⁶⁹⁰. Ainsi, le pseudonyme qui apparaît dans l'épître au roi du *Tableau de la Suisse* révèle la

⁶⁸⁶ Champlain, son rival, ne se prive pas de privilégier la seconde graphie pour nuire à sa crédibilité. Voir Isabelle Lachance, *La rhétorique des origines...*, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁸⁷ Voir Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 135. Voir aussi Lucien Campeau, « Introduction au *Factum* de Poutrincourt contre les Jésuites », *Monumenta novæ Franciæ*, Québec, PUL, 1967, p. 320-324.

⁶⁸⁸ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁸⁹ Selon Ruth Amossy, l'*ethos* « préalable » désigne la réputation ou les préconceptions que l'interlocuteur a de celui qui parle, formant une sorte d'horizon d'attente influant sur l'efficacité du discours et la capacité de l'orateur à convaincre son auditoire. Voir Ruth Amossy, *Images de soi dans le discours*, *op. cit.*, p. 156-157.

⁶⁹⁰ On trouve ainsi, dans la dernière édition de l'*Histoire de la Nouvelle-France*, quelques mentions de son voyage en Suisse qui visent à le disculper de sa participation au *Factum* de Poutrincourt. Voir H.P. Biggar, « The French Hakluyt ; Marc Lescarbot of Vervins », *op. cit.*, p. 689.

dimension auto-promotionnelle du texte : se proclamer « le Franc Gaulois » serait pour Lescarbot une manière de faire table rase des accusations ayant terni son nom et de convaincre Louis XIII de son intégrité. Il s'agit d'une condition indispensable à l'obtention d'une fonction politique en France ou en Amérique, et ses projets de retourner en Acadie en dépendent. Enfin, si l'on doute encore que ce pseudonyme trahisse les espoirs d'une promotion future, d'un anoblissement et d'une fonction politique outre-mer, qu'on se souvienne de cette page perdue du *Tableau de la Suisse*, signée « Le Franc Gaulois, Marquis de Menane, en la Nouvelle-France⁶⁹¹ ». Lescarbot fait ainsi d'une pierre deux coups : d'un côté, il blanchit sa réputation ; de l'autre, il donne à sa figure une dimension héroïque. Dès lors, ses prétentions n'obéissent plus seulement à son avancement personnel, mais participent à une histoire plus large qui les motive et les enveloppe : l'avènement quasi-mythique de la France au rang de nation supérieure et civilisatrice.

5.3.2. Au sommet de la montagne : entre épopée et alpinisme

Mais encore faut-il que ses actions soient à la hauteur de la mission qu'il s'assigne, car un véritable héros épique se signale avant tout par sa capacité à surmonter les épreuves. Comme Énée persécuté par Junon, il ne peut prétendre civiliser l'univers sans triompher des éléments et des obstacles. Or, le *Tableau de la Suisse* met précisément en scène diverses anecdotes, à travers lesquelles le personnage de Lescarbot s'incarne, agit et exemplifie les qualités sous-entendues par son pseudonyme. Pour terminer de reconstituer l'*ethos* du voyageur, il convient donc de s'intéresser à l'inscription physique de Lescarbot dans son récit, mettant en lumière les traits d'aventurier sans lesquels son portrait demeurerait incomplet.

Le poète voyageur est au sommet du Jura. On se souvient combien ce poste d'observation est stratégique d'un point de vue poétique et didactique, aussi ne

⁶⁹¹ Voir *supra*, p. 280.

reviendrai-je pas sur ces aspects. Cependant, je n'ai pas encore abordé la charge symbolique de cette mise en scène ; or, pour en rendre compte, il importe de s'intéresser à la fonction rhétorique de la montagne chez les poètes et les voyageurs de l'époque. En effet, l'image donnée par Lescarbot du sommet jurassien mobilise une longue tradition de représentations littéraires qui lui confère une dimension mythique. Plus exactement, le poète conjugue deux grands *topoi* : d'un côté, le sommet comme *locus amœnus* ; de l'autre, le *topos* de la montagne comme demeure des dieux.

Dans le très célèbre récit de son ascension au Fracmont en 1555⁶⁹², l'humaniste suisse Conrad Gesner donne une vision épicurienne de la randonnée, faisant de l'effort une condition nécessaire à la quête du bonheur. Pour lui, le repos en montagne devient le comble du plaisir : dans cet état de paix, les sens s'aiguisent, les odeurs augmentent en pureté et les herbes médicinales deviennent plus puissantes. La montagne se présente comme un nouveau *locus amœnus* où l'Homme accède à un état supérieur de paix et de plénitude⁶⁹³. Dans le *Tableau de la Suisse* également, la posture du poète et du peintre semble exempte d'inconfort. Au repos, ils se livrent au plaisir de la représentation, profitant d'un paysage dégagé et d'une sensibilité visuelle accrue.

Cette mise en scène se retrouve aussi dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, à la fois en prose et en vers. À proximité de Port-Royal, Lescarbot décrit une montagne qu'il avait élue pour y trouver de la quiétude :

[u]ne montagne qui est au Nord de [l'habitation de Poutrincourt], sur laquelle y a un roc quarré de toutes parts, de la hauteur d'une table, couvert d'une mousse épaisse où je me suis quelque fois couché plaisamment : j'ay

⁶⁹² Voir Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 80-88.

⁶⁹³ Ce lieu commun aux accents pastoraux se retrouve aussi dans le texte de Théodore Ambühl, qui rapporte une expédition pédagogique au mont Uetlisberg. Arrivés au sommet, les écoliers jouent, dansent, récitent des poèmes et cherchent à dénicher les nymphes dans la fraîcheur des ruisseaux. Voir Théodore Ambühl, « Theodori Collini De itinere ad Montem Utliacum », *op. cit.*, p. 161-165.

appelé ce lieu le mont de la Roque au pourtrait que j'ay fait du Port Royal en mon Histoire [...] ⁶⁹⁴.

C'est donc avec regret que Lescarbot s'en éloigne au terme de son séjour acadien. Dans son « Adieu à la Nouvelle-France », il mentionne en tout premier les hauteurs qui dominent Port-Royal :

Adieu donc beaux cotaux et montagnes aussi,
 Qui d'un double rempar ceignez ce Port ici.
 [...] Pourray-je t'oublier belle île forêtiere
 Riche honneur de ce lieu et de cette riviere ?
 [...] Tu as le front haussé qui te fait regarder
 A l'environ de toy une ondoyante plaine,
 Et la terre alentour sujette à ton domaine. (*MNF*, p. 31)

En la personnifiant, Lescarbot attribue à la montagne un regard qui domine le territoire et que rien ne borne. Implicitement, on comprend que le voyageur décrit la vue dont il a lui-même joui en accédant au sommet, ce qui se confirme aussitôt après, puisque Lescarbot se met en scène dans ce paysage, trouvant du repos auprès d'un ruisseau :

Mais parmi tes beautés j'admire un ruisselet
 Qui foule doucement l'herbage nouvelet
 D'un vallon qui se baisse au creux de ta poitrine
 Precipitant son cours dedans l'onde marine.
 Ruisselet qui cent fois de ses eaux m'a tenté,
 Sa grace me forçant lui prêter le coté. (*MNF*, p. 32)

La similitude entre cette description et celle du Jura dans le *Tableau de la Suisse* est manifeste. En Acadie comme dans les treize Cantons, Lescarbot se représente dans les hauteurs, occupant un lieu doublement stratégique, puisqu'il lui permet à la fois de remplir sa fonction principale de voyageur (rendre compte de ce qu'il voit) et de vanter les agréments d'une terre éloignée. Mais surtout, un même imaginaire féminin est mobilisé. Lescarbot fait le portrait du mont qui domine Port-Royal comme on ferait le

⁶⁹⁴ Marc Lescarbot, *Relation dernière de ce qui s'est passé au voyage du sieur de Poutrincourt en la Nouvelle-France depuis 20. mois ença*, Paris, Millot, 1612, p. 25-26, d'après Marc Lescarbot, Marie-Christine Pioffet, Isabelle Lachance, *Poésies et opuscules sur la Nouvelle-France*, op. cit., p. 289.

blason d'une femme, admirant ses « beautés », louant son « front » et transformant son vallon en une « poitrine » accueillante. De même, la représentation du Jura, de ses ruisseaux et de ses pâturages repose sur une métaphore filée de la féminité :

[...] ces frequentes eaux font que sa chevelure
 Renaist incessamment pour servir de pasture
 Aux plus gros animaux, qui la moitié de l'an
 Fournissent en ce lieu de laict au païsan.
 Telle est du mont Jura la croupe relevée (*TDLS*, p. 37, v. 1365-1369).

Le Jura aux cheveux de ruisseaux prend les traits d'une terre nourricière, abreuvant les animaux, donnant naissance aux nuages et arborant une large « croupe ». La description, faisant écho au texte de Gesner⁶⁹⁵, s'inscrit ainsi dans une tradition littéraire à la croisée entre l'idylle pastorale et l'éloge, récent à l'époque, des bienfaits de la montagne.

Ce « pittoresque champêtre⁶⁹⁶ », comme le nomme Marie-Christine Pioffet, entre cependant en tension avec la tradition antique qui fait des sommets un espace réservé aux dieux. Dans la galerie de tableaux de Philostrate par exemple, le combat d'Héraclès contre Antée se fait au pied d'une montagne d'où les dieux observent :

Considère avec attention le sommet de la montagne, et pense que de là, comme d'un observatoire, les dieux contemplant le combat. En effet, le peintre a représenté un nuage d'or qui sert, j'imagine, de tente aux dieux, et je vois Hermès en descendre pour couronner Héraclès, qui lui a donné le spectacle d'une si belle lutte⁶⁹⁷.

Cet exemple, parmi tant d'autres, forme un véritable *topos* littéraire, décliné autant par les poètes que par les voyageurs. Or, il semble que cette image soit incompatible avec les représentations idéalisées de la randonnée. En effet, ce qui

⁶⁹⁵ La référence au « laict » pourrait d'ailleurs évoquer la « Lettre sur l'admiration de la montagne » de Gesner (1541), placée en préambule de son ouvrage sur les usages du lait. Voir Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 74-80.

⁶⁹⁶ Marc Lescarbot, Marie-Christine Pioffet, Isabelle Lachance, *Poésies et opuscules sur la Nouvelle-France*, *op. cit.*, « Avant-texte », p. 13.

⁶⁹⁷ Philostrate, *La galerie de tableaux*, *op. cit.*, p. 100.

garantit la dimension divine de la montagne, c'est avant tout l'inaccessibilité des hauteurs. Séjour interdit à l'Homme, le sommet est nimbé d'un voile de mystère qui acquiert une valeur symbolique et mythique. Se mettre en scène au sommet, ce serait une manière d'usurper la place des dieux. Dans son poème sur la Savoie, Jacques Peletiers du Mans condamne ainsi la volonté des alpinistes de conquérir les montagnes, faisant de ce désir un véritable péché d'*hybris* :

En ces contours, les Vens, qui l'air noircissent,
De gel tranchant, les visages gercissent :
Là le passant mal se peut tenir droit,
Lors qu'en entrant par le passage étroit
Des deux Rochers soudein lui viennent contre
Les tourbillons, à la foule & rencontre,
L'envelopans : dont l'effort orageus
Plus a d'obstacle, & plus est outrageus.
Quand vous montez, vous semble que la cime
Soit cellela que votre vuë estime :
Mais à voz yeus souventefois deçuz,
Tousiours se montre un plus haut lieu dessus :
Puis en passant par ce chemin sublime,
Vous entendez, ainsi que d'un abime,
De ces Torrens les bouillons depiteus
Contre les Rocz qu'ilz trouvent devant eus.
En ce haut Ciel, un air qui regne & vente,
Voz sens nouveaux etonne & epouvaente,
Qui travaillez, regardant contre bas
A rassurer votre œil & votre pas.
Ardens desirs, qui les hommes affolent
D'aller plus haut que les oiseaux ne volent.
Quele horeur c'est, quand le Rocher pendant
Est de tous tems sa ruine attendant,
Et que les Vens, qui là haut se depitent,
Rompant le fais, en bas le precipitent,
D'un tel randon & fraieur, qu'en cheant,
Vous fait trembler la Montagne au Geant,
Qui blasphemant les Dieux & la machine,
Secout le fais qu'il a dessus l'echine [...] ⁶⁹⁸.

⁶⁹⁸ Jacques Peletier du Mans, *La Savoye, op. cit.*, p. 21-22.

En plus d'être impropres à la vie, les sommets placent devant le voyageur la menace constante de la chute, incarnée autant par le débit des torrents vers les vallées que par le mythe de la titanomachie – la défaite des géants ayant voulu se rebeller contre Zeus. L'alpinisme est contre-nature et impie, et la référence au vol des oiseaux rappelle le fantôme d'Icare. Peletier termine ce tableau terrifiant par une provocation :

[...] Ces Montagners, du Ciel sont regardez,
 Et de ces hautz precipices gardez :
 Alez y voir, & vous voirrez où meine
 La convoitise & la pratique humeine,
 D'avoir osé mettre le pie es lieux,
 Qui de ça bas donnent horreur aus yeus [...] ⁶⁹⁹.

Pour plus d'efficacité, l'extrait recourt à la figure de l'énallage, cette substitution de pronom qui crée ici un glissement de la troisième personne du singulier – incarnée par « un passant » anonyme – vers une apostrophe du lecteur, désigné directement par le pronom « vous ». Chez Peletier, la représentation des montagnes obéit à une évidente finalité morale, laquelle s'appuie sur le *topos* du sommet comme espace divin et inaccessible aux Hommes. C'est pourquoi le poète se met en scène au fond d'une vallée et non en altitude :

[Muses] Inspirez moy des dons de vostre Dieu,
 Lesquelz ie vien rechercher sur le lieu :
 Pour mieux chanter l'admirable facture
 Des bastimens ouvrez de la Nature,
 Et les avis que vous m'avez donnez
 Par les hautz Mons que i'ay environnez ⁷⁰⁰.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 22-23.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 3.

Semblablement, le voyageur protestant Pierre Poupo décrit le Valais en se situant dans une zone intermédiaire d'où il observe les cimes en haut et le Rhône en bas, selon la tripartition habituelle entre le ciel, la terre et l'enfer⁷⁰¹.

Au contraire, le début *in medias res* du *Tableau de la Suisse* situe le voyageur à un point culminant, en mettant l'accent sur la hauteur du lieu : « Peintre, ores que ie suis sur la haute montagne » (*TDLS*, p. 1, v. 1). Lescarbot ouvre donc son récit sur une image triomphante et élabore d'emblée une figure de montagnard. De la sorte, il se distingue des poètes qui le précèdent et anticipe sur les futurs récits d'ascension alpine, délogeant les dieux en foulant les sommets.

Cependant, on pourrait rétorquer que le point de vue plaisant sur lequel se juche le poète est sensiblement différent des hauteurs escarpées décrites plus haut par Peletier et que le fait d'atteindre le sommet du Jura ne représente pas exactement un exploit. En effet, le mont Weissenstein, qui domine Soleure, s'élève seulement à 1395 mètres d'altitude, ce qui souffre difficilement la comparaison avec les sommets alpins situés à plus de 4000 mètres. Entre forêts et alpages, le Jura offre d'agréables randonnées, bien moins périlleuses que de véritables excursions. C'est sans doute pourquoi Julien Bregeault considère que « Lescarbot manque un peu de l'esprit de proportion⁷⁰² » dans la représentation de son poste d'observation, car il décrit un espace entre ciel et terre dont la hauteur est si impressionnante qu'elle accroche les nuages :

Ce mont est trop hautain, ne voyant rien apres	Le mont
Les Alpes, qui le Ciel voisine de si pres,	Jura.
Et pource bien souvent il enfante les nues,	

⁷⁰¹ Voir Pierre Poupo, « A M. Viz Med. en Sion », dans Jean-Daniel Candaux, « Les sonnets valaisans de Pierre Poupo (1592), *Vallesia : bulletin annuel de la Bibliothèque et des Archives cantonales du Valais, des Musées de Valère et de la Majorie*, 1978, p. 382 :

Guindant mes yeux là haut sur ces rochers couverts,
 Au plus chaut cœur d'esté, de neige continue :
 Puis les precipitant, comme à perte de veuë,
 Où le Rhosne là bas gronde au fond des enfers.

⁷⁰² Julien Bregeault, « Un poème sur la Suisse au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 321.

Lesquelles se voyans hautement parvenues
 Conspirent en un gros vagabones en l'air
 Jusques à ce qu'en eaux viennent à s'écouler [...] (*TDLS*, p. 37, v. 1359-1364).

Il est vrai que le Jura joue un rôle dans la formation des nuages, même si son altitude maximale demeure peu élevée. En revanche, on voit dans le texte que la comparaison avec les Alpes met à égalité les deux chaînes de montagnes, l'une étant aussi proche du ciel que l'autre, si bien que Lescarbot semble exagérer la hauteur du mont Weissenstein afin de se placer lui-même sur le toit du monde.

Cela peut faire sourire aujourd'hui, et la remarque de Bregeault sur le manque de proportion semble justifiée. Cependant, il importe de rappeler qu'au début du XVII^e siècle, l'alpinisme est une pratique encore embryonnaire⁷⁰³. La première ascension répertoriée est celle du Mont Aiguille (2085 m), effectuée en 1492 par Dompjulien⁷⁰⁴. Dans les Pyrénées, Candalle tente en 1582 de vaincre le Pic du Midi d'Ossau (2885 m), sans pour autant parvenir au sommet. En Suisse enfin, l'alpinisme tarde à se développer : bien que la ville de Zurich se soit précocement constituée en école, les guerres de religion ont mis un frein à l'engouement pour les montagnes⁷⁰⁵. À l'époque de Lescarbot, les grands sommets alpins demeurent totalement vierges et inaccessibles. Comme le rappelle Bregeault lui-même, « on se vante d'ascensions comme le Niesen, le Pilate, le Stockhorn, jusqu'à user des vers latins dans la Stockhorniade de 1536⁷⁰⁶ ». Ces trois sommets se situent à peine au-dessus des 2000 mètres d'altitude⁷⁰⁷, le plus haut culminant à 2362 mètres au-dessus du

⁷⁰³ Voir William Auguste Brevoort Coolidge, *Josias Simler et les origines de l'alpinisme jusqu'en 1600*, *op. cit.*, p. 39-122.

⁷⁰⁴ Cette ascension trouve d'ailleurs des échos dans le *Quart Livre* de Rabelais. Voir Richard Cooper, « Le pèlerin et la montagne : Rabelais, Montaigne et trois jeunes lyonnais », *op. cit.*, p. 246.

⁷⁰⁵ Henriette Noailles, « Un humaniste vervinois aux Glacières, Marc Lescarbot (1575-1641) », *op. cit.*, p. 140. Voir aussi John Grand-Carteret, *La montagne à travers les âges...*, *op. cit.*.

⁷⁰⁶ Julien Bregeault, « Un poème sur la Suisse au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 310.

⁷⁰⁷ Respectivement, le mont Niesen mesure 2362 mètres, le mont Pilate 2128 mètres et le Stockhorn 2190 mètres.

niveau de la mer. Toutes choses mises en perspective, l'ascension présumée de Lescarbot sur le Jura ne constitue pas un véritable exploit pour l'époque, mais représente tout de même une certaine épreuve, ce que confirme d'ailleurs le cosmographe flamand Paulus Merula, qui avoue dans sa *Cosmographia* avoir eu beaucoup de difficulté à traverser le massif jurassien⁷⁰⁸.

Par ailleurs, Lescarbot insère dans son *Tableau de la Suisse* le récit de deux expéditions dans les Alpes, qui confirment et consolident son portrait d'aventurier. Plus précisément, il raconte ses tentatives pour approcher la source des grands fleuves européens (le Rhin et le Rhône), ainsi que son passage du col de la Furka (2429 m). Ces aventures semblent répondre directement au défi lancé par Peletier à tous les alpinistes amateurs. En effet, Lescarbot commence par reproduire le topos du *locus horribilis*, en décrivant les Alpes sous leur jour le plus terrifiant. Une note en marge du poème qualifie d'ailleurs explicitement le tableau : « Horreur des Alpes aux sources du Rhin & du Rhone » (*TDLS*, p. 22). Là où Peletier donnait à l'appréhension du lecteur le spectacle d'un rocher suspendu au-dessus du vide, menaçant à chaque instant de tomber, Lescarbot décrit un « grand melange / De rochers exaltés, qui jusqu'au firmament / Vont leurs cornes poussans » (*TDLS*, p. 21-22, v. 778-780). La mise en scène est habile, car elle génère un effet d'attente, le danger des montagnes n'étant perçu que par l'imagination.

L'héroïsme du voyageur n'en paraît que plus grand lorsqu'il raconte, quelques vers plus loin, sa propre expédition aux sources du Rhin et du Rhône, offrant au lecteur un témoignage de première main. Soudain, sa posture n'est plus aussi confortable qu'au sommet du Jura. Par une antithèse significative, il met l'accent sur l'épreuve physique que représente la fréquentation de ces lieux : « Je reviens maintenant à mon dernier propos / De la Fourche où i'estois à repos sans repos » (*TDLS*, p. 26, v. 957-958). Le

⁷⁰⁸ Voir Jean Céard, « La montagne des cosmographes : Paulus Merula », *op. cit.*, p. 177 : « Ubique volueris trajicere, opus est alta scansione ».

col de la Furka, loin d'être un espace paisible, évoque plutôt un équilibre précaire entre deux précipices. Peletier du Mans n'avait-il pas prévenu que « [l]à le passant mal se peut tenir droit⁷⁰⁹ » ? À son tour, Lescarbot reproduit le tableau effrayant des hauteurs où le vent, le neige et le froid éprouvent le randonneur. Mais contrairement à celui qui mettait en garde contre ces dangers, il atteste de sa présence au cœur même du péril :

Mais cil qui, courageux, a l'ame assez hardie
 Pour passer en Vallais, & la Fourche franchir
 Souz laquelle cent fois je me suis veu flechir
 Il faut qu'il se resoude à de facheuses peines
 Tant qu'il ayt r'encontré les premieres fonteines
 D'où le Rhone a son nom. Or cette region
 Doit estre à tous humains en admiration
 Par son austerité du tout incomparable.
 Car dès le pied du mont une nege effroyable
 Occupe tout cela que l'œil peut contempler.
 Et si par accident on se laisse couler
 Dans quelque precipice, il faut là de la vie
 Rendre à Dieu le depost. Mais j'ay l'ame ravie
 Quand par-fois à part-moy me vay representant
 Qu'estant à mi-chemin soufflant & haletant,
 Un rayon de Soleil dans les nuës sombreuses
 Me fit voir de ce mont les croupes orgueilleuses.
 Ja j'estois bien avant dans le cercle de l'air,
 Et voyois dessous moy la nege en bas voler,
 Quand de quelques passans apperceumes la trace,
 En quoy je recognus une celeste grace.
 A l'ayde de leurs pas nous parvimmes en fin
 Au bout de la carrière & plus facheux chemin. (*TDL*, p. 25, v. 900-922)

J'ai déjà abordé ce passage : on a vu que ces lieux inaccessibles réveillent chez le poète une sensibilité baroque, et que la description des sources, des crevasses et des glaciers mobilise massivement l'esthétique du contraste, l'omniprésence du thème de la mort et l'esprit millénariste. Ce qui m'intéresse désormais, c'est de voir comment Lescarbot inscrit sa propre présence en ces lieux hostiles.

⁷⁰⁹ Jacques Peletier du Mans, *La Savoye*, *op. cit.*, p. 21.

Un des premiers procédés que l'on remarque est, comme dans le poème sur la *Savoie*, l'utilisation de l'énallage. Le passage s'ouvre sur un pronom peu défini, « cil », qui ne renvoie à personne en particulier, mais qui se doit d'être suffisamment courageux et hardi pour franchir le col. Aussitôt après, la première personne du singulier attire l'attention sur Lescarbot lui-même. Le texte met en tension la planification hypothétique d'une ascension avec l'expédition accomplie par le voyageur. Par conséquent, le courage et la hardiesse nécessaires à l'entreprise rejaillissent sur sa propre figure.

Mais ce n'est pas tout. Comme l'a montré Réal Ouellet, les récits de voyage anciens présentent souvent des micro-récits hypothétiques, qui permettent d'héroïser le personnage à peu de frais, en racontant non ce qui s'est réellement passé, mais ce qui aurait pu se produire. En ouvrant sur un irréel du passé, ils servent généralement à « marquer l'action de la Providence ou assurer la portée publicitaire du message⁷¹⁰ ». Dans ce passage, Lescarbot recourt à cette stratégie narrative afin de donner davantage de relief à son aventure. N'étant pas lui-même tombé dans une crevasse, il ne manque pas d'offrir à l'imagination du lecteur l'éventualité d'un tel accident, précisant que « si [...] on se laisse couler / Dans quelque precipice, il faut là de la vie / Rendre à Dieu le deposit » (*TDLS*, p. 25, v. 910-912).

Enfin, le poème dramatise l'information et attribue à la providence la résolution de cette situation périlleuse⁷¹¹. L'espace dans lequel évolue le voyageur acquiert ainsi une profondeur mythique, la tempête de neige et l'exposition au vide donnant à Lescarbot l'impression d'être « bien en avant dans le cercle de l'air » et de voir « dessous [lui] la nege au bas voler » (*TDLS*, p. 25, v. 917-918). Accomplissant l'exploit surhumain dont parlait Peletier, le voyageur semble évoluer « plus haut que

⁷¹⁰ Réal Ouellet, « Le discours fragmenté de la relation de voyage en Nouvelle-France », *op. cit.*, note 12 p. 189.

⁷¹¹ On a déjà vu en quoi cette représentation empruntait au théâtre ses principaux ressorts et comment cette scène illustre à nouveau le providentialisme à tout épreuve de Lescarbot. Voir *supra*, p. 120-121.

les oiseaux ne volent⁷¹² » et accéder à un lieu réservé aux dieux seuls. Remarquons le contraste avec le début de l'ascension : en s'approchant de la source du Rhin, Lescarbot écrivait : « Loin du séjour humain ie vey d'en haut descendre / En un pré deux ruisseaux pour en un corps se rendre » (*TDLS*, p. 24, v. 875-876). Arrivé au col de la Furka, ce n'est plus de loin qu'il contemple cet espace, une inversion se produisant entre l'eau du torrent perçue depuis le bas et la neige observée depuis le haut.

Devant les allures mythiques de l'ascension, on pourrait soupçonner le voyageur d'affabuler ou, du moins, de tirer son récit du côté de la méditation métaphysique, l'arrivée au sommet étant vue comme une expérience spirituelle dont la vérité factuelle importe peu. Pour contrer cette lecture, Lescarbot ajoute en marge de son poème des détails très concrets relatifs à la pratique de l'alpinisme. Comme l'ont remarqué plusieurs critiques, le voyageur mentionne notamment les techniques d'encordement déjà en usage parmi les montagnards⁷¹³ : « En temps de nege les passagers se tiennent l'un à l'autre attachez par distance à une corde, afin que le premier tombant soit retenu par le second » (*TDLS*, p. 34). De même, Villamont rapporte dans son escalade de la Rochemelon (3 500 m), entreprise en 1588, l'usage d'échelles et de « graffes de fer⁷¹⁴ », et lorsque Jacques de Thou raconte la célèbre ascension du Pic du Midi d'Ossau (2885 m), effectuée par Candalle en 1582, il mentionne aussi le matériel technique employé :

Que quand le roc résistoit au travail, on se servoit d'échelles, de crocs, et de grappins : Que par ce moyen il arriva enfin jusqu'à un lieu, où ils ne virent plus aucun trace de bête sauvage ni aucuns oiseaux, qu'on voyoit voler plus bas ; que cependant on n'étoit pas encore au sommet de la montagne⁷¹⁵.

⁷¹² Jacques Peletier du Mans, *La Savoye*, *op. cit.*, p. 22.

⁷¹³ Sur le sujet, voir William Auguste Brevoort Coolidge, *Josias Simler et les origines de l'alpinisme jusqu'en 1600*, *op. cit.*, p. 114-122, et plus particulièrement p. 115.

⁷¹⁴ Jacques de Villamont, *Les voyages*, *op. cit.*, f° 8v^o-p.

⁷¹⁵ Jacques de Thou, 1582, cité d'après Michel Bideaux, « Pyrénées : La montagne escamotée », dans Rosanna Gorris Camos (dir.), *Les montagnes de l'esprit...*, *op. cit.*, p. 152.

La mention de la corde dans le *Tableau de la Suisse* participe d'une attention similaire aux aspects techniques de l'évolution en montagne, contrairement aux récits d'ascensions symboliques ou mystiques, ce qui contribue à corroborer son caractère authentique. On retrouve d'ailleurs le motif des oiseaux qui volent en contrebass, le mythe d'Icare renvoyant dans les deux cas à la réalité de l'alpinisme.

À cela s'ajoute dans le *Tableau de la Suisse* une note marginale au caractère tellement anecdotique qu'elle ramène le récit du côté de l'expérience vécue : en face du passage où il se met en scène au-dessus des nuages, Lescarbot indique qu'« Il negeois à Ursere, & non en l'ascendant du mont » (*TDLS*, p. 25). Ce détail, purement contextuel, ne joue aucun rôle dans la prétention encyclopédique du tableau. Sa principale fonction est rhétorique : véritable effet de réel, il sert à contrebalancer la licence poétique que l'auteur s'est permise dans les vers, en donnant immédiatement une explication rationnelle et météorologique au phénomène décrit.

Il n'est donc pas anodin que le récit de l'ascension du col de la Furka soit interrompu par une longue digression dans laquelle Lescarbot compare « la Fourche de Vallais » avec le mont Olympe. On a vu que le voyageur déclarait vouloir « ce discours comme fable combattre / Et faire ses auteurs de leur compte rabattre » (*TDLS*, p. 26, v. 939-940). Opposer l'autopsie aux mythes antiques, n'est-ce pas une manière de se hisser soi-même sur le trône de Jupiter ? Lescarbot n'est pas seulement le pourfendeur des croyances païennes : il utilise à son avantage les références littéraires mythologiques pour transformer son aventure en véritable exploit. Pas même Gesner ne s'était rendu si haut de son vivant, si l'on en croit l'éloge funèbre composée à sa mort par l'humaniste suisse Montanus :

Tout ce que produit la terre, la mer et l'air
 Avait tout entier cédé à l'intelligence d'un si grand homme
 Il ne restait plus que l'Olympe à résister encore

Où maintenant il peut apprendre toute chose dans le grand Dieu [...] ⁷¹⁶.

Lescarbot, lui, va jusqu'à naturaliser l'Olympe, comme s'il voulait à la fois dépasser l'œuvre de Gesner et occuper ce lieu maximal de savoir et de prestige : nulle crainte du péché d'*hybris* quand on récuse en bloc les mythes païens.

En somme, on observe dans le *Tableau de la Suisse* une tension constante entre la tonalité épique des ascensions de Lescarbot et la présence d'un discours rationnel, ponctué de détails singuliers, tangibles, qui produisent un effet de réel. De la sorte, le voyageur dramatise son expérience – donnant à sa *persona* un caractère héroïque inspiré des grandes figures mythiques – tout en subvertissant le *topos* littéraire de la montagne divine. Lescarbot y gagne sous deux aspects : d'un côté, il semble pouvoir égaler les héros antiques et rejoindre des espaces interdits aux humains ; de l'autre, il met à profit son expérience pour contester l'existence des dieux païens et vider les sommets de leur prétendue essence mythique.

Si l'on repense à présent à l'ouverture du *Tableau de la Suisse*, qui place le poète et le peintre au sommet du Jura, on comprend que ces deux postures sont complémentaires. Par la mise en scène d'un poste d'observation paisible en hauteur, Lescarbot se compose une figure de poète montagnard ; par le récit de ses excursions alpines, il compense la modeste élévation du Jura et ajoute à son portrait les mérites d'un aventurier capable de repousser les limites humaines et d'explorer des lieux réputés inaccessibles, profitant au passage de substituer aux fables nées de l'ignorance un savoir tiré de l'expérience.

5.3.3. Traverser les montagnes

Enfin, Lescarbot ne se contente pas d'escalader un mont : de Coire jusqu'à la sortie du Valais, il traverse les Alpes, passant d'une vallée à une autre. Ce parcours en

⁷¹⁶ Johannes Fabricius Montanus, « In tumulum Conradi Gesneri Tigurini ad viatorem carmen », *Poèmes latins*, Basel, Schwabe Verlag, 2018, p. 322-324.

milieu montagnard, relaté comme le franchissement d'un obstacle naturel, semble reprendre l'un des principaux *topoi* de la relation de voyage au long cours : la traversée de l'océan. Souvenons-nous que dans les récits d'exploration outre-Atlantique, la description du territoire est encadrée par la narration du voyage aller et retour. Cette régularité, mise en lumière par Michel de Certeau⁷¹⁷, endosse généralement une fonction dramatique, car le franchissement de la mer permet une héroïsation du voyageur et une sublimation de son voyage : « Sagard, Diéreville, Le Jeune, Champlain, Hennepin, Lescarbot, Cartier, *etc.*, conçoivent tous la traversée comme le moyen de passer du même à l'autre à travers un vide physique, spirituel et métaphysique⁷¹⁸ ». Plus encore, la mer offre aux auteurs un espace extensible, propre à la narration, contrairement à l'espace circonscrit de la terre, dont il faut rendre compte et qui appelle l'inventaire⁷¹⁹. Dès lors, la traversée acquiert un statut éminemment littéraire et mobilise un certain nombre de *topoi*, à l'exemple de la tempête qui place le voyageur face à la mort et dont l'issue heureuse devient la marque de la providence divine⁷²⁰.

En Suisse, nulle traversée de l'océan. La proximité avec la France ne permet guère de dramatiser le trajet, d'autant plus que les passages jurassiens demeurent modestes. C'est peut-être ce qui explique l'ouverture *in medias res* du *Tableau de la Suisse* : ni l'ascension du mont Weissenstein, ni même la route conduisant en Suisse ne sont relatées⁷²¹. En revanche, le récit des excursions alpines mobilise presque tous

⁷¹⁷ Michel de Certeau, *L'écriture de l'Histoire*, *op. cit.*, p. 221 et 227-231. Voir Frank Lestringant, « Voyage dédoublé, voyage éclaté. Le morcellement des Terres Neuves dans l'Histoire de deux voyages d'André Thevet (c. 1586) », *op. cit.*, p. 21.

⁷¹⁸ Sylvie Requemora-Gros, « L'espace dans la littérature de voyage », *op. cit.*, p. 265.

⁷¹⁹ Sylvie Requemora-Gros précise : « L'espace de la mer coïncide avec le récit linéaire, la narration quotidienne, tandis que l'espace des terres accueille la description, l'inventaire, présentés en un seul bloc. » *Ibid.*, p. 257.

⁷²⁰ Normand Doiron, *L'art de voyager...*, *op. cit.*, p. 163-175.

⁷²¹ Grâce aux recherches de Bernard Émont, on sait qu'une écloison de peste avait forcé Lescarbot à repousser son arrivée à Soleure ; mais le voyageur, lui, n'en dit rien.

les aspects que l'on trouve habituellement dans le franchissement de la mer : Lescarbot se met en scène dans une tempête, la neige et le vent lui faisant perdre tout repère, et, grâce à une intervention divine, il réchappe *in extremis* du dénouement funeste qu'il envisageait. Le rayon de soleil qui perce soudain les nuages incarne la providence et le sauve de son égarement en lui montrant des traces de pas dans la neige. Par ailleurs, s'il est vrai que, dans les poèmes des *Muses de la Nouvelle-France*, la mer incarne par excellence le mouvement perpétuel baroque⁷²², il est significatif de rappeler que la description des Alpes mobilise précisément des thèmes et des procédés propres à cette esthétique. Ces deux espaces, pourtant très différents, peuvent ainsi être rapprochés en vertu du style employé par le poète ainsi que du potentiel narratif et symbolique qu'ils possèdent.

Plus encore, le récit de Lescarbot dans les Cantons alpins est conditionné par la thématique de l'errance. En effet, la sortie du Valais est représentée comme une libération, le voyageur trouvant enfin la sortie d'un labyrinthe de montagnes qui aurait pu le retenir captif :

Mais quel vent m'a porté plus loin que ma visée
 A mon commencement je n'avois disposée ?
 Comment vay-je si loin les Alpes traversant,
 Le motif principal de mon Tableau laissant ?
 Si je n'eusse trouvé du Vallais l'ouverture
 A l'endroit où tu vois cette étroite encoignure, C'est le passage de
 Je croy que là dedans je fusse demeuré saint Maurice.
 Vagabond ça & là comme un homme égaré.
 Mais puis que retourné je suis dedans la Suisse
 Loin je veux éviter tout sujet qui me puisse
 De ce qui reste à voir sur ce plan destourner.
 Ou faire mon esprit és Alpes pourmener.
 Je veux d'orenavant en suivant ma carriere
 Te conduire selon le cours de la riviere
 Qui cotoye ce mont. (*TDLS*, p. 36, v. 1315-1329)

⁷²² Voir Paolo Carile, *Le regard entravé*, op. cit., p. 79.

Comme l’océan, les Alpes désorientent le voyageur. Est-ce une coïncidence si la dérive narrative et l’errance s’expriment à travers le lexique de la navigation ? Comme un pilote perdant le cap sous l’effet du vent, Lescarbot s’est perdu dans ces montagnes et la sortie du Valais ressemble à l’entrée d’un port. La crainte de l’égarement, que j’ai déjà abordée plus haut, ne relève plus seulement d’une distinction entre le déplacement raisonné du voyageur et la démarche erratique du vagabond : c’est aussi l’occasion pour le voyageur de prendre les traits des grandes figures épiques (Énée ou Ulysse) et de leurs errances sur les mers⁷²³. Une fois le cap retrouvé, le poète poursuit l’analogie en présentant l’itinéraire descriptif sous les traits d’une exploration fluviale, imitant les récits d’un explorateur, tels Jacques Cartier ou Samuel de Champlain, remontant le Saint-Laurent. La structure tripartite du *Tableau de la Suisse* apparaît comme le négatif des récits de voyage outre-Atlantique, car le mouvement cyclique est le même, mais inversé : plutôt que de placer l’aventure au début et à la fin du récit, Lescarbot insère au milieu de deux morceaux descriptifs l’épisode dramatique de ses excursions dans les Alpes. Il parvient ainsi à mobiliser en Suisse des ressorts narratifs propres à la traversée de l’océan, ce qui prolonge, *de facto*, la dimension héroïque de sa figure.

5.4. Le barde chrétien

Au terme de cette analyse, on constate que le *Tableau de la Suisse* ne donne pas seulement à voir une représentation du territoire helvétique, de ses ressources et de ses alliances, mais qu’il contient aussi une part d’autoportrait. Cette image n’est pas toujours perceptible ; en effet, hormis dans les rares passages narratifs où Lescarbot se met en scène, la figure du voyageur n’est pas elle-même dépeinte. Cependant, elle apparaît la plupart du temps en filigrane, se déduisant d’abord du paratexte liminaire où Lescarbot attire immédiatement l’attention de son lecteur sur l’aspect auto-

⁷²³ Voir Normand Doiron, *L’art de voyager...*, *op. cit.*, p. 67-68.

promotionnel du texte ; l'*ethos* se concrétise ensuite à travers la situation énonciative, qui rattache toute la description et toute l'observation à deux avatars du voyageur – le peintre et le poète. Sous cet angle, la représentation de soi apparaît aussi fondamentale que la représentation du territoire, si bien qu'il semble impossible de séparer ces deux images. En effet, la mise en scène d'un regard direct sur le monde réunit dans la même représentation l'objet perçu et le sujet percevant. Indissociable du tableau qu'il produit, Lescarbot se soumet ainsi à la vue de son souverain, mettant en avant ses multiples compétences et saisissant l'opportunité de sa mission en Suisse pour se montrer digne d'être employé en Nouvelle-France.

Il compose à cet effet une figure exemplaire, dont je propose ici de faire la synthèse : maître dans l'art d'apprendre les langues étrangères, Lescarbot apparaît comme l'interprète idéal, capable de se fondre dans l'altérité au point de devenir moitié Suisse, moitié « Sauvage des Terres-neuves », mais demeurant toujours fidèle à la couronne française. Pour lever tout soupçon de duplicité, le voyageur invente même une figure mythique à travers le pseudonyme « Franc Gaulois », se présentant comme le fer de lance du gallicanisme, défenseur des intérêts de la nation française et champion de la civilisation des peuples barbares. Lescarbot consolide ainsi la figure qu'il avait déjà esquissée dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, tout en s'octroyant une agentivité et un héroïsme supérieurs. Tandis que le paratexte fait l'éloge de Pierre de Castille, le reste de l'ouvrage évacue rapidement la figure de l'ambassadeur. Le voyageur monte seul sur les planches de cette nouvelle scène et joue le rôle d'un diplomate talentueux, capable de rappeler les alliés de la France à leur devoir et d'éviter que ces derniers cèdent à l'influence espagnole. Lescarbot sort ainsi de l'ombre dans laquelle il s'était volontairement maintenu dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*.

Plus significatif encore, le voyageur s'octroie dans le *Tableau de la Suisse* une noblesse qui dépasse sa véritable condition. Bien qu'il ne soit encore que secrétaire d'ambassadeur, Lescarbot se voit déjà marquis en Nouvelle-France. Mais au-delà de ce titre fictif, le voyageur réclame une noblesse de caractère. En effet, dans le portrait

qu'il fait de Poutrincourt, il définit le courage noble comme l'activité et l'audace dans l'entreprise évangélique en dépit des dangers⁷²⁴. Sous cet angle, l'héroïsme avec lequel Lescarbot se représente en Suisse contribuerait à l'élever socialement. Ses interventions diplomatiques démontrent une volonté de n'être plus seulement témoin, mais agent dans la lutte contre les ennemis politiques et les dissensions religieuses ; de même, le récit de ses aventures dans les Alpes se porte garant de son courage et de sa hardiesse. Son accession à une certaine dignité s'exprime enfin par la place hautement symbolique qu'il occupe au sommet de la montagne, ce point culminant représentant à la fois un lieu maximal de savoir, mais aussi le prix d'épreuves physiques, en plus de renvoyer par analogie à une certaine domination sociale. Par tous ces procédés, Lescarbot compose une figure épique qui élève ses prétentions à un niveau national.

Par conséquent, il ne démontre pas seulement des talents de secrétaire ; son *éthopée* renvoie plus largement à la figure d'un citoyen modèle, « prototype de l'homme nouveau⁷²⁵ ». Le *Tableau de la Suisse* concrétise de la sorte le programme utopique de l'*Histoire de la Nouvelle-France* : en effet, Isabelle Lachance a souligné dans cette dernière la « mise en valeur chez les colonisateurs de comportements dépeints comme autant de caractères fondamentaux d'une France idéale ayant trouvé en Amérique une terre où s'actualiser⁷²⁶ ». En conciliant la figure du chrétien avec celle du nationaliste celtisant, Lescarbot invente « un personnage bizarre, synthèse vivante de plusieurs cultures et de plusieurs idéologies⁷²⁷ », appelant ainsi l'avènement d'un peuple de « sarronides et bardes chrétiens de la Nouvelle-France, la fleur de lys au cœur » (*HNF*, VI, 8, p. 674). Cet idéal étrange de druide chrétien joindrait, selon Bernard Émont, « poésie, philosophie et engagement dans la vie publique⁷²⁸ ».

⁷²⁴ Voir Paolo Carile, *Le regard entravé*, *op. cit.*, p. 117-118.

⁷²⁵ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 257.

⁷²⁶ Isabelle Lachance, *La rhétorique des origines...*, *op. cit.*, p. 41.

⁷²⁷ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 303.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 319.

Comment ne pas reconnaître les caractéristiques du portrait de Lescarbot dans le *Tableau de la Suisse* ? Ayant une connaissance des plantes, une origine gauloise et une disposition évidente pour la poésie, la philosophie et la science, cette figure se présente encore comme le résultat d'une hybridation entre plusieurs cultures, tout en clamant haut et fort sa fidélité à la fleur de lys. Un rapport d'exemplification s'instaure alors entre les deux ouvrages : ce que l'*Histoire de la Nouvelle-France* appelait de ses vœux, le *Tableau de la Suisse* l'illustre à travers la figure même du voyageur. Prouvant en Suisse sa valeur de citoyen idéal, Lescarbot incarne cet Homme nouveau aux multiples talents et se présente comme le parfait candidat pour habiter la Nouvelle-France.

CHAPITRE VI

LE TABLEAU COMME *EXEMPLUM* : DÉFENSE DE LA MISSION COLONIALE À TRAVERS LA REPRÉSENTATION DE LA SUISSE

*Les arguments par les fables sont plus faciles à se procurer ; mais les arguments par les faits historiques sont plus utiles pour la délibération ; car le plus souvent l'avenir ressemble au passé*⁷²⁹.

Aristote,

Les raisons qui ont poussé Lescarbot à décrire la Suisse sont circonstanciées : s'il traite des Cantons helvétiques, c'est essentiellement parce que sa fonction de secrétaire l'y a conduit. Cependant, il est clair que le voyageur demeure tourné vers la Nouvelle-France, si bien que son *Tableau de la Suisse* porte la trace d'une vocation coloniale. Dans le chapitre précédent, on a vu que la figure de Lescarbot appuyait sa candidature ; observons maintenant de quelle manière l'image de la Suisse renvoie au contexte, lointain et étranger, de l'expansion nationale française en Amérique.

La question gagne aussitôt en complexité, car rien ne semble relier ces deux espaces géographiques, à part le parcours personnel de Lescarbot, et leur rapprochement obéit moins à une logique interne (économique, politique, diplomatique) qu'à une pure contingence. Plus encore, les mentions de la Nouvelle-France sont rares dans le *Tableau de la Suisse* et bien qu'il soit possible de les considérer comme de véritables clefs de lecture, il faut convenir que ces indices sont discrets et que l'Amérique n'est pas le sujet principal du texte. Enfin, la Suisse est à l'époque une confédération reconnue par les grandes nations européennes. En vertu

⁷²⁹ Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, 1394a.

d'une longue tradition d'alliances diplomatiques, la France admet le droit du peuple helvétique d'occuper son territoire, contrairement à l'Amérique volontairement perçue comme vierge et disponible. Pour Lescarbot, il semblerait alors imprudent de formuler dans son texte un discours conquérant dans lequel les vellétés coloniales de la France s'exprimeraient frontalement. Terres alliées et terres de conquête sont deux concepts très différents. À ce titre, on remarque que le *Tableau de la Suisse* contient une épître aux seigneurs Suisses, tandis que l'*Histoire de la Nouvelle-France* ne s'adresse qu'à un lectorat français. Lescarbot est donc conscient que son texte pourra être lu par ceux-là même dont il parle, ce qui semble créer une tension entre un discours à l'autre et un discours sur l'autre : en effet, si les épîtres adressées au roi et à l'ambassadeur témoignent d'une ferveur nationaliste sans ambiguïté, l'épître aux seigneurs suisses remplit quant à elle un mandat diplomatique : faisant l'éloge du territoire et de son peuple, le voyageur veut exprimer « combien [il] ayme & honore [leur] nation » (*TDLS*, p. iv). De ce fait, la valorisation de la puissance française et de ses droits à l'expansion ne peut s'exprimer qu'implicitement, l'auteur devant composer avec les impératifs de cette double adresse⁷³⁰. Un vaste jeu de miroir se met ainsi en place, permettant au discours sur la Suisse de renvoyer à l'image de la France et au contexte américain. Ce chapitre a pour but d'analyser ces multiples reflets.

⁷³⁰ Il existe un exemplaire du *Tableau de la Suisse* conservé à la bibliothèque de Genève dans lequel figure une phrase autographe : « *Autor Bibliotheca Genevensi donodedit* », ce qui signifie : « L'auteur fait don de cet ouvrage à la bibliothèque de Genève ». Cet exemplaire est assez luxueux, muni d'une couverture en vélin (ou en peau de truie), avec encadrement à double filet d'or et motif décoratif floral en première et quatrième de couverture. Par ce don, le voyageur prolongerait ainsi sa mission diplomatique en présentant aux Genevois le fruit de ses observations sous une forme soignée. Or, dans les pièces liminaires de cet exemplaire, seule figure l'adresse aux Seigneurs suisses. Les dédicaces à l'ambassadeur de France et au roi Louis XIII, dans lesquelles la pensée politique de Lescarbot est exposée de la manière la plus explicite, ont été retirées. L'hypothèse d'un retrait volontaire de ces pièces semble confirmer le double niveau de lecture propre à ce texte, à la fois éloge diplomatique à l'adresse des notables helvétiques et programme stratégique adressé au roi de France, faisant état de son influence sur les Cantons confédérés et flattant la supériorité de son royaume. Cependant, la note autographe n'étant pas signée, il est impossible de l'attribuer hors de tout doute à Lescarbot, ce qui empêche de se prononcer sur la validité de cette hypothèse.

Dans le cadre du *Tableau de la Suisse*, j'ai distingué trois procédés principaux : l'intertextualité (par laquelle un texte renvoie à un autre), l'altérité (qui implique un reflet de soi), et la figure rhétorique de l'*exemplum* (qui renvoie par analogie à une autre situation dont elle est l'illustration idéalisée). Ces procédés, de nature différente, ont en commun de générer des effets de réflexivité : présentons-les brièvement.

Les rapports d'intertextualité ne se révèlent qu'à travers la confrontation de deux textes et reposent sur la capacité du lecteur à repérer une identité entre des représentations distinctes. Généralement abordée sous un angle philologique ou poétique, la notion d'intertextualité permet de déterminer dans quelle mesure la bibliothèque du voyageur informe son propre récit⁷³¹. Cependant, il est aussi possible de voir, à travers les relations intertextuelles, le développement diachronique de certains débats idéologiques. En effet, une même idée reprise dans deux ouvrages génère une tension qui surdétermine la finalité du discours et instaure une forme de dialogue. En lisant le *Tableau de la Suisse* en regard des principales descriptions alpines de l'époque, on verra notamment émerger un débat sur la légitimité du voyage, soulevant des questions générales telles que l'utilité des produits exotiques, la recherche de solutions aux problèmes démographiques et économiques de l'Europe, ou encore les opportunités de mobilité sociale. Au sein de ce dialogue intertextuel, le *Tableau de la Suisse* devient un espace dans lequel Lescarbot s'oppose aux détracteurs de l'entreprise coloniale. Il y exprime alors les mêmes arguments que ceux défendus dans *l'Histoire de la Nouvelle-France* : les appels à la paix, au voyage et à l'investissement financier transitent d'un texte à l'autre, mais sous une forme nécessairement transposée, puisque l'objet de la représentation diffère. Enfin, on verra que dans l'œuvre de Lescarbot, le portrait du peuple suisse possède de nombreux points communs avec l'image des peuples amérindiens. Cette superposition de figures, qui produit un effet que l'on pourrait qualifier de surimpression, brouille le caractère

⁷³¹ À ce sujet, voir Christine Montalbetti, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque, conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 3-16.

ethnographique des portraits et suggère une même volonté d'instrumentaliser la représentation de l'autre.

C'est pourquoi la notion d'intertextualité doit être resserrée autour de la question du rapport à l'altérité. Définie comme « la qualité de ce qui est autre, distinct⁷³² », l'altérité implique nécessairement la conscience d'un « soi » qui lui est extérieur, la confrontation entre l'un et l'autre faisant émerger les caractéristiques propres à chacun. Qu'on juge, qu'on cherche à comprendre ou qu'on se compare⁷³³, le discours révèle les valeurs de l'énonciateur, ce qui est compris et apprécié d'autrui étant toujours placé sur le spectre de l'identité ou de la différence avec soi. Comme l'écrit Tzvetan Todorov, « il est impossible de concevoir l'être en dehors des rapports qui le lient à l'autre⁷³⁴ ». Dans les récits des premiers contacts avec l'Amérique, incluant l'*Histoire de la Nouvelle-France*, l'attention portée aux Autochtones sert ainsi de prisme à la civilisation européenne, la « découverte » de ces peuples confortant l'idée d'une supériorité française. On peut alors multiplier les constats antithétiques : « décrire l'autre, c'est parler de soi, parcourir le monde, c'est parcourir sa bibliothèque ; découvrir, c'est redire ; l'Amérique n'a pas été découverte mais "inventée"⁷³⁵ ». En vertu de ce mécanisme autoréflexif, tout discours sur l'altérité tend à « ramener l'autre

⁷³² Larousse, « Altérité », *Dictionnaire Larousse*, en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/alt%C3%A9rit%C3%A9/2559>, consulté le 07 octobre 2021.

⁷³³ Selon Tzvetan Todorov, les relations à autrui se réduisent à trois types de relations : les relations épistémologiques, qui visent à comprendre l'autre ; les relations axiologiques, caractérisées par des jugements de valeur, et enfin les relations praxéologiques, par lesquelles se définit la distance qui nous sépare de l'autre. Tzvetan Todorov, *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982, p. 233.

⁷³⁴ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 145.

⁷³⁵ Grégoire Holtz et Vincent Masse, « Étudier les récits de voyage : Bilan, questionnements, enjeux », *op. cit.*, p. 4.

au même⁷³⁶ », que ce soit en marquant la différence, ou au contraire en l'amalgamant par comparaison et inversion⁷³⁷.

Dans le *Tableau de la Suisse*, il s'agira donc de distinguer, à travers la représentation des Cantons helvétiques, les éléments d'un discours sur la France, sur ses atouts et ses défauts, ainsi que sur la valeur positive ou néfaste de son influence. Compatible avec les impératifs diplomatiques du texte, un éloge de la Suisse pourrait ainsi renvoyer à certaines lacunes de la France (par contraste) ou renvoyer positivement à l'équivalent français (par identité). Par conséquent, je me pencherai sur la représentation de l'altérité helvétique non d'un point de vue ethnographique, mais sous l'angle d'une instrumentalisation rhétorique. D'une part, on verra que la mise en scène des relations diplomatiques entre la France et la Suisse tend au royaume « un miroir dans lequel on se regarde de bon biais⁷³⁸ », Lescarbot mettant systématiquement l'accent sur la contribution de la noblesse française au développement des nations alliées ; d'autre part, on s'intéressera à la manière dont l'altérité suisse illustre certains problèmes auxquels la France fait face, notamment au sujet de la cohésion sociale, des questions économiques et démographiques ainsi que du manque d'engouement pour l'entreprise coloniale.

On verra que, comme dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, la défense de l'expansion nationale prend les traits d'une *translatio imperii*⁷³⁹, comme si la France, plus légitime qu'aucune autre nation, était appelée à porter le flambeau de la civilisation dans les terres nouvellement découvertes à l'ouest. En convoquant les recherches de

⁷³⁶ François Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, *op. cit.*, p. 331.

⁷³⁷ *Ibid.*, voir chapitre 1, « Une rhétorique de l'altérité », p. 331-394.

⁷³⁸ Je reprends ici une image utilisée par Bernard Émont au sujet du rapport que Lescarbot entretient avec les Amérindiens, en l'appliquant cette fois-ci au contexte suisse. Voir Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 285. La citation de Montaigne renvoie aux *Essais*, *op. cit.*, I, 25, p. 280.

⁷³⁹ Sur la notion de *translatio imperii*, voir *infra*, note 801, p. 387.

Bernard Émont sur la dimension proto-active des mythes chez Lescarbot⁷⁴⁰, on s'interrogera alors sur la valeur programmatique du *Tableau de la Suisse*. Je chercherai à dégager du texte un mouvement qui puise dans les origines antiques et idéalisées de la France, prend son élan en s'appuyant sur les maux de l'époque, et vise dans le futur la transplantation en Amérique d'une race gauloise régénérée.

Cela dit, les mécanismes propres à la représentation d'autrui et les questions générales d'intertextualité ne suffisent pas à rendre compte de la spécificité formelle du *Tableau de la Suisse*. Tout au long de cette thèse, on a constaté que la notion de tableau jouait un rôle sur le plan poétique et didactique ; qu'en est-il sur le plan rhétorique ? De quelle manière le choix de la forme tabulaire participe-t-il à la plaidoirie de Lescarbot ? On l'a vu : qui dit tableau, dit hypotypose. C'est ainsi que le conçoit Quintilien lorsqu'il expose l'intérêt rhétorique de détailler une scène, de la rendre visible, au lieu de la réduire à l'énoncé narratif le plus simple⁷⁴¹. Le tableau permet d'émouvoir son auditeur en mettant une scène devant ses yeux. Mais dans l'ouvrage de Lescarbot, il semble qu'une autre figure de rhétorique domine : l'*exemplum*, définie par Cicéron comme un type de récit bref à fonction exemplaire⁷⁴².

À l'origine, cette figure intervient dans le processus judiciaire : « L'exemple est ce qui confirme ou infirme l'argument par l'autorité ou le sort d'un homme ou d'une affaire⁷⁴³. » La décision des juges peut ainsi être influencée par la comparaison entre

⁷⁴⁰ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 193-195.

⁷⁴¹ Voir Quintilien, *Institution oratoire*, IX, 2, en ligne, <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/quintilien/instorat9.htm>, consulté le 08 août 2021.

⁷⁴² Sur le sujet, voir Marc Fumaroli, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 45-312 ; voir aussi Emmanuelle Danbion, Victor Ferry, Loïc Nicolas, Benoît Sans, *Rhétoriques de l'exemple, Fonctions et pratiques*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2014, 162 p.

⁷⁴³ Jean-Michel David, « *Maiorum exempla sequi* : l'exemplum historique dans les discours judiciaires de Cicéron », dans *Mélanges de l'école française de Rome, Moyen-Age, Temps modernes*, 1980, vol. 92, n° 1, p. 68.

deux cas similaires. Mais pour avoir plus de poids, l'exemple doit être choisi avec soin :

[...] les auditeurs attendent des exemples empruntés à l'ancien temps, aux monuments littéraires, à la tradition écrite, des exemples absolument dignes de considération, remontant à une haute antiquité. Ce sont, en effet, de tels exemples qui, d'ordinaire, ont à la fois le plus d'autorité pour la preuve et le plus de charme pour les auditeurs⁷⁴⁴.

On le voit, cette figure se situe autant du côté du *probare* que du *movere* : elle donne un modèle qui éclaire la pensée, en plus d'inciter à l'action en touchant l'auditeur. Comme l'écrit Jean-Michel David, l'« *exemplum* n'est donc pas qu'un moyen de preuve par comparaison. Il est aussi l'instant d'une émotion séductrice⁷⁴⁵ ».

Mais si cette figure est à ce point efficace, c'est que sa forme même possède de nombreux avantages⁷⁴⁶, à commencer par la brièveté, qui participe autant à susciter du plaisir qu'à marquer les esprits. Associée à l'univocité, cette caractéristique lui donne un caractère percutant qui rend superflus la glose, le commentaire et l'interprétation. À cela s'ajoute une fonction mémorielle, car en rappelant dans des contextes différents des événements anciens, on leur donne une certaine pérennité dans le temps, immortalisant les grandes actions du passé. Plus encore, le caractère vraisemblable de l'*exemplum* lui confère une crédibilité et une autorité qui emporte l'adhésion du public.

Enfin, l'intérêt de cette figure réside dans sa capacité à générer de l'émulation. En sortant du domaine juridique, elle a acquis la fonction d'inspirer des actions par mimétisme. Le récit bref offre des modèles à reproduire, que ce soit sur le plan moral, politique ou religieux. Pour reprendre la définition de Karine Abiven :

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁴⁶ Jacques Berlioz distingue sept atouts qui confèrent à l'*exemplum* son intérêt rhétorique : l'univocité, la brièveté, l'authenticité, le vraisemblable, le plaisir qu'il procure, son caractère métaphorique et la facilité de sa mémorisation. Voir Jacques Berlioz, « Le récit efficace : l'*exemplum* au service de la prédication (XIII^e-XV^e siècles) », dans *Mélanges de l'École française de Rome*, *op. cit.*, p. 113-146.

[...] est dit *exemplaire* ce qui peut servir de preuve analogique puis de modèle de comportement, le comportement en question étant évoqué par la narration d'un acte ou d'une parole mémorables (destinés à susciter émulation ou répulsion⁷⁴⁷).

Sous cet angle, on comprend comment la représentation de la Suisse peut servir le projet de Lescarbot. Chaque portrait de ville ou de Canton serait l'occasion d'illustrer des actions politiques exemplaires, comme autant de modèles à imiter dans la perspective d'un développement colonial en Amérique. Brefs, univoques, crédibles, ces exemples apportent un éclairage extérieur aux problèmes que la France affronte. C'est pourquoi je propose d'articuler cette figure avec les notions d'intertextualité et d'altérité, puisqu'il s'agit à chaque fois de générer une tension significative entre deux contextes différents. Comme l'écrit Marc Fumaroli, l'*exemplum* est, en effet,

[...] une procédure à caractère analogique qui met en parallèle soit des situations et des événements similaires, soit des opinions égales ou opposées, afin d'en déduire des affirmations hypothétiques ou probables concernant des réalités présentes ou futures⁷⁴⁸.

Par sa nature analogique, l'*exemplum* génère un décalage : on fait un détour par d'autres lieux, d'autres temps, pour mieux éclairer le débat.

En somme, ce dernier chapitre vise à explorer trois hypothèses intimement liées : 1) le *Tableau de la Suisse* reproduit les arguments de l'*Histoire de la Nouvelle-France* en faveur de l'expansion coloniale, répondant de la sorte à ceux qui remettent en question la légitimité des voyages ; 2) le *Tableau de la Suisse* offre à la France un miroir grâce auquel Lescarbot manipule les origines du peuple gaulois et projette un avenir utopique ; 3) le *Tableau de la Suisse* vise à offrir aux lecteurs un répertoire d'exemples, dans le but de générer une émulation et de servir les intérêts de la France. Cet usage généralisé de l'*exemplum* serait favorisé par la forme même du tableau, qui

⁷⁴⁷ Karine Abiven, « L'*exemplum* : un modèle opératoire dans la lettre familière ? », *Exercices de rhétorique* [en ligne], 6, 2016, en ligne, <http://journals.openedition.org/rhetorique/431>, consulté le 16 avril 2021.

⁷⁴⁸ Marc Fumaroli, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, op. cit., p. 74.

met en série un ensemble de représentations topographiques tout en les rattachant au discours évaluatif du poète.

6.1. Échos de maux de ce temps

6.1.1. La légitimité du voyage

Commençons par investiguer les relations intertextuelles qui inscrivent l'œuvre de Lescarbot dans le débat sur la légitimité du voyage. Dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, le voyageur tente de convaincre les colons de quitter leur pays natal. En effet, pourquoi coloniser de nouvelles terres si la France pourvoit à tout ce qui est nécessaire ? Et à quoi bon s'exposer à autant de périls si le jeu n'en vaut pas la chandelle ? Pour susciter un mouvement centrifuge, Lescarbot énumère trois motifs de départ⁷⁴⁹ :

Trois choses volontiers induisent les hommes à rechercher les païs lointains, et quitter leurs habitations natureles et le lieu de leur naissance. La premiere est l'espoir de mieux. La seconde, quand une province est tellement inondée de peuple, qu'il faut qu'elle déborde, et envoie ce qu'elle ne peut plus contenir sur les regions ou voisines, ou éloignées [...]. La troisième chose qui fait sortir les peuples de leur païs et s'y déplaire, c'est la division, les queeles, les procès ; sujet qui fit jadis sortir les Gaullois de leurs terres et les abandonner pour en aller chercher d'autres en France [...] (*HNF*, II, p. 134-135).

L'*Histoire de la Nouvelle-France* développe chacun de ces trois arguments : d'abord, l'ouvrage donne une représentation idyllique de l'Acadie, qui puise dans le topos du *locus amœnus*. La colonie de Port-Royal apparaît comme un lieu d'abondance, au climat favorable, peuplé d'Hommes bons et dociles, et dont le sol est si fertile que les cultures donnent des moissons miraculeuses. En mobilisant le mythe de la terre

⁷⁴⁹ À noter que sous l'Ancien Régime, on ne voyage pas encore par loisir ou pour se distraire. « Partout, le voyage "d'affaires" – si diverses que puissent être ces affaires – l'emporte largement sur le voyage d'agrément ». François Bluche, *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 1619.

promise⁷⁵⁰, Lescarbot tente ainsi de séduire son lecteur en nourrissant des espoirs d'une vie meilleure.

En parallèle, il dénonce l'inaction de ses concitoyens, en apostrophant directement les « timides & cazaniers » (*MNF*, p. 47). Cette critique, qui vise à susciter la honte, montre aussi le désœuvrement d'une grande partie de la population. Comme le suggère Carile, l'oisiveté ne désigne plus seulement un vice moral, mais une réalité économique de la France, son taux de chômage⁷⁵¹. À l'appui, Lescarbot élabore une image pathétique du royaume qui insiste sur la pauvreté des habitants : « Le peuple languit misérablement en toutes parts, et voyons la France remplie de gueux et mendiants de toutes espèces, sans comprendre un nombre infini qui gémit sous son toit et n'ose faire paraître sa pauvreté. » (*HNF*, IV, 9, p. 483) On observe ainsi dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* une volonté de répondre aux besoins économiques de la France, en condamnant l'oisiveté et en générant des emplois outre-Atlantique. Cette « dialectique du voyage et de la fixité⁷⁵² » joue précisément sur l'insatisfaction éprouvée par certains face à l'insuffisance matérielle.

L'œuvre de Lescarbot s'accorde sur ce point avec *Les trois mondes* de La Popelinière (1581), car on trouve un « tableau des plus sombres du royaume, brossé dans l'un et l'autre ouvrages, par opposition à la représentation édénique de l'Acadie ou de l'Antarctique⁷⁵³ ». Face à cette insuffisance du territoire, largement résolue par les promesses du Nouveau Monde, La Popelinière s'interroge lui aussi sur le manque

⁷⁵⁰ À ce sujet, voir Paolo Carile, *Le regard entravé*, *op. cit.*, p. 38, ou encore Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 88-91.

⁷⁵¹ Paolo Carile, *Le regard entravé*, *op. cit.*, p. 122.

⁷⁵² Marie-Christine Pioffet, « L'apologie du voyage chez La Popelinière et Marc Lescarbot », *op. cit.*, p. 140.

⁷⁵³ Marie-Christine Pioffet, « L'apologie du voyage chez La Popelinière et Marc Lescarbot », *op. cit.*, p. 156. Pioffet soulève ainsi le fait que l'*Histoire de la Nouvelle-France* et *Les trois mondes* forment de « véritables traités de colonisation » qui mobilisent dans leur apologie du voyage des stratégies rhétoriques similaires. *Ibid.*, p. 139.

d'engouement de la population française, et formule une condamnation morale similaire à celle contenue dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* :

Or, comme la terre est estrangement grande : la paresse, la couardise & indiscretion des hommes telle, qu'ils ne veulent en descouvrir davantage que leurs vieux peres leur en ont tracé par escrit⁷⁵⁴.

On reconnaît exactement la critique de l'oisiveté martelée par Lescarbot. Les deux auteurs font ainsi front commun pour inciter la population française à participer au vaste projet colonial.

Enfin, le parcours de Lescarbot, marqué par plusieurs querelles et procès, se veut une illustration de la troisième cause de départ. Dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, le voyageur explique que son embarquement pour l'Amérique avait été déterminé par une volonté de « fuir un monde corrompu [...] estant même induit par l'injustice que [lui] avoient peu auparavant faite certains Iuges Presidiaux en faveur d'un personnage d'éminente qualité » (*HNF*, IV, 10, p. 485). Selon Bernard Émont, ce dégoût de la justice proviendrait d'un démêlé avec Geoffroy de Billy, alors évêque, ce qui justifierait entre autres les attaques aux prélats⁷⁵⁵. Une fois de plus, la figure de Lescarbot endosse une certaine exemplarité, dans la mesure où le voyageur s'appuie sur son propre vécu pour témoigner des avantages de la Nouvelle-France et de la compensation qu'elle offre aux défauts de l'ancienne. Dans le prolongement de ce qu'on a vu plus haut, Lescarbot se présente comme un modèle typique de l'Homme intègre, cherchant à recréer ailleurs une France exempte de corruption.

Or, ces trois idées sont exemplifiées dans le *Tableau de la Suisse*. Premièrement, la critique de la justice corrompue fait l'objet d'une mention, discrète mais significative, dans la description de la ville de Bade :

C'est en cette cité que le grand Parlement
De cette nation se tient communement,

⁷⁵⁴ Lancelot-Voisin, sieur de La Popelinière, *Les trois mondes*, Genève, Droz, 1997 [1581], p. 77.

⁷⁵⁵ Voir Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 60-61.

Parlement non semblable à ceux de nostre France,
Où des procès sans fin ne peut mourir l'engeance [...] (*TDLS*, p. 17, v. 591-594).

La pique peut surprendre de la part d'un voyageur qui signe son texte : « Marc Lescarbot Advocat en parlement », mais on peut supposer que sa profession le place précisément en position de formuler cette critique. Ayant lui-même plaidé, il connaît les longueurs du processus judiciaire et la complexité de ses rouages. Or, on a vu que le dégoût pour le système de justice figure au premier plan des motivations de départ. Ces procès qui ne cessent de renaître correspondent aux « division, quereles et procès » (*HNF*, II, p. 134) qui avaient poussé les gaulois à sortir de leurs frontières. Par résonance intertextuelle, la corruption du parlement français évoquée dans le *Tableau de la Suisse* fait écho aux désillusions de Lescarbot dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, participant à une représentation péjorative de la France en vue de susciter une action réparatrice et d'ouvrir à la colonisation.

Dans le même ordre d'idée, les récentes guerres de religion sont mentionnées, Lescarbot parlant à deux reprises de « noz troubles » (*TDLS*, p. 14, v. 512 et p. 40, v. 1472) et des conséquences désastreuses de ces querelles civiles. Bien que le « Franc Gaulois » soit un fervent défenseur de sa nation, il expose dans le *Tableau de la Suisse* les maux de son temps. On pourrait y déceler les indices d'une « révolution sociologique », cette démarche de l'esprit qui s'enracine au XVII^e siècle et qui consiste à « se feindre étranger à la société où l'on vit, à la regarder du dehors comme si on la voyait pour la première fois⁷⁵⁶ ». Le but de Lescarbot, cependant, n'est pas de mettre en lumière les travers de la France : dans sa représentation de la Suisse, il réitère plutôt une critique sociale qui servait à justifier, dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, le projet colonial.

À ce titre, un passage du *Tableau de la Suisse* se rattache hors de tout doute au contexte de la colonisation des terres neuves : la description des montagnes. En faisant

⁷⁵⁶ Roger Caillois, « Préface à Montesquieu », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1985, p. 392.

le tableau des Grisons et des villages alpins, Lescarbot projette sur la Suisse l'image d'un territoire insuffisant et infertile, reprenant l'argument selon lequel les problèmes démographiques et économiques poussent les populations à chercher une meilleure condition ailleurs :

Mais quel homme pourroit, si ce n'est un Grison,
Faire en ces aspres lieux le choix de sa maison ?
Pour venir habiter dans un si grand melange
De rochers exaltés, qui iusqu'au firmament
Vont leurs cornes poussans [...] (*TDLs*, p. 21-22, v. 775-780).

Loin d'être original, Lescarbot reprend ici un véritable *topos* de l'époque, celui de la misère des montagnards⁷⁵⁷. Il s'accorde de la sorte avec la plupart des savants des XVI^e et XVII^e siècles, comme en témoigne le cosmographe flamand Paulus Merula dans sa description de l'Europe (1605) :

Mais ça et là dans cet ensemble les montagnes font que des lieux qui par leur situation devraient être chauds et très convenables à l'habitation, s'ils étaient plats et exempts de ces énormes verrues du monde [...], lieux qui, n'importe où sur terre, en raison des boursoufflures qui s'y dressent, sont toujours blancs de neige, [...], sont des lieux froids, et rendus rudes, incultes, hérissés, déserts, et ennemis de l'édification de maisons, de la construction de bourgs, de la fondation de villes⁷⁵⁸.

Cependant, Lescarbot ne se contente pas de réitérer ce *topos* ; il l'instrumentalise. En effet, il prend prétexte de cette description stéréotypée pour formuler un appel au voyage et à l'investissement des terres neuves :

Au dessus est Tauech' village divisé,	Tauech'.
Et de divers hameaux sur le Rhin composé,	
Dont le dernier estant sur une haute croupe	Le plus haut lieu habité
Se peut dire vray-ment le plus haut de l'Europe.	De l'Europe.
Aussi souvent est-il de nege assiegé	

⁷⁵⁷ Sur ce *topos*, voir Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 248. Sur le rôle des lieux communs dans la rhétorique, voir Francis Goyet, *Le sublime du « lieu commun » : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996, 785 p.

⁷⁵⁸ Paulus Merula, *Cosmographia*, Amsterdam, apud H. Hondium, 1621 [1605], p. 203-204. Traduction de Jean Céard, dans « La montagne des cosmographes : Paulus Merula », *op. cit.*, p. 181-182.

Si hautes, que le peuple en ce hameau logé
 Ne voit durant l'hyver la celeste clarté
 Qu'estant au plus haut lieu de son logis monté.
 Pauvres humains, hélas ! il y-a par le monde Comme aux Terres-
 Tant de païs deserts où la terre est feconde, neuves.
 Pourquoi n'estes vous-là ? (*TDLS*, p. 22, v. 795-805)

Grâce à la note marginale qui renvoie explicitement au territoire américain, le *topos* des montagnes inhospitalières acquiert une fonction rhétorique. Cet indice discret concrétise la relation dialogique entre le *Tableau de la Suisse* et l'*Histoire de la Nouvelle-France* : l'un et l'autre militent pour une exploitation du territoire canadien. D'ailleurs, la question posée aux montagnards répond directement à une interrogation survenue en Acadie, lorsque le voyageur contemplait la fertilité et la grandeur du territoire, encore majoritairement inculte en dépit de sa richesse :

Ce qui nous estoit chose émerveillable de voir la belle étendue d'icelui... et m'étonnois comme un si beau lieu demouroit désert, et tout rempli de bois, veu que tant de gens languissent au monde qui pourroient faire prouffit de cette terre [...] (*HNF*, IV, 12, p. 519).

Les deux passages, sous forme d'aporie, constituent les facettes d'une même question oratoire, mais posée de chaque côté de l'océan⁷⁵⁹. Dans les deux cas, la réponse s'impose avec la force de l'évidence : il faut délaisser les lieux inhospitaliers pour s'établir sur les terres fertiles de l'Amérique.

Plus encore, le poème reprend exactement la critique des « timides et cazaniers » contenue dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*. Lescarbot fait le portrait d'une

⁷⁵⁹ Voir aussi le poème « La tabagie marine » :

Je ne sçay certainement
 Comme le monde est si bête,
 Que ce païs il rejette,
 Veü la grand'felicité
 Qui y est de tout côté (*MNF*, 76, v. 46-49).

population qui se satisfait de peu, et préfère les plaisirs du ventre aux actions nobles, le confort et la tranquillité à l'accomplissement d'une grande entreprise :

[...] Mais vous ne voudriez pas,
 Peut estre, abandonner des Alpes les ebats
 Pour estre mieux logés, tant forte est la Nature
 Sur les affections de nostre nourriture.
 Vous aymeriez mieux voir ces monts audacieux Estat des
 D'où jadis les geans vouloient braver les Dieux, hautes Alpes.
 La glace en leurs sommets, plus bas la terre nue
 Inutile au rapport, plus bas la terre herbue,
 Et plus bas les sapins tout assechez de froid,
 Et au dessous encor un labourage estroit
 Pendant sur un cotau, & puis le bas herbage
 Sur le ruisseau du Rhin servant de pasturage,
 Que de vous hazarder d'une masle vigueur
 A quelque haut project digne d'un noble cœur. (*TDLS*, p. 22-23, v. 805-818)

On retrouve ici l'idée largement répandue à l'époque selon laquelle les peuples sont profondément déterminés par le climat dans lequel ils vivent. Cette conception du rapport solidaire entre les habitants et leur territoire fait obstacle au voyage et à la colonisation, car même si la situation en Europe est problématique, les Hommes ont une réticence naturelle à quitter leur lieu de naissance. Mais si Lescarbot semble conscient de ce phénomène, il n'en présente pas moins les montagnes comme une terre inhospitalière, impropre à la vie et à la culture. Le refus de partir pour des terres meilleures relève donc moins d'un attachement à la terre natale que d'une certaine paresse et d'un manque de courage. Dès lors, le territoire suisse se présente comme un nouvel exemple, une preuve de ce que Lescarbot dénonçait déjà dans son propre pays. Comme dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, le *Tableau de la Suisse* illustre, chez les voisins et à travers eux, les trois causes qui motivent le départ : procès, insuffisance du territoire et espoir de mieux.

Cependant, le *topos* de la misère des montagnards, grâce auquel Lescarbot incite à partir, peut aussi servir la cause contraire. En effet, on retrouve ce motif dans des textes

antérieurs tels que la *Savoye* (1575) de Jacques Peletier du Mans et la « Lettre sur la Suisse » (vers 1604) de Daniel L'Ermitte. Parce qu'ils soulèvent de sérieuses réserves quant à l'intérêt des conquêtes lointaines, ces auteurs se dressent comme des adversaires auxquels Lescarbot tente de répondre, si bien qu'un véritable débat intertextuel prend forme.

Comme Lescarbot, Daniel L'Ermitte soulève le problème de l'ingratitude des terres, en mettant l'accent sur le danger des avalanches et sur la rigueur du froid. Pour lui, c'est l'occasion de blâmer les montagnards d'avoir élu demeure en ces lieux : « grande preuve de la stupidité humaine ; comme s'il n'y avait pas assez de terre autre part, et qu'on dût, pour l'épargner, s'en refuser l'usage⁷⁶⁰ ». La ressemblance avec le passage du *Tableau de la Suisse* cité plus haut est frappante : dans les deux cas, le *topos* implique la recherche d'un espace meilleur. Mais toute la question est de savoir où se trouvent ces bonnes terres, ou, plus exactement, à quelle distance il faut les chercher. Pour L'Ermitte, la fertilité se situe dans une nature environnante, qui rend d'autant plus inexplicable l'entêtement des montagnards : « Certes ! ce n'est pas la nature qui nous manque ; c'est bien plutôt nous qui manquons à la nature. Et cependant ces tristes contrées ont encore de quoi exciter l'avarice de leurs habitants⁷⁶¹. » L'Europe demeure ainsi largement nourricière, et le discours ne laisse entrevoir aucun problème démographique majeur. C'est aussi l'opinion de Paulus Merula, qui considère que les montagnes d'altitude forment une exception à la règle, îlots d'infertilité et d'inhospitalité qui contraste avec une Europe bénie, considérée depuis Strabon comme toute entière habitable⁷⁶². De son côté, on a vu que Lescarbot oriente la recherche vers une destination précise, les terres neuves, ce qui implique un mouvement centrifuge. À

⁷⁶⁰ Daniel L'Ermitte, « Lettre sur la Suisse », *op. cit.*, p. 128.

⁷⁶¹ Daniel L'Ermitte, « Lettre sur la Suisse », *op. cit.*, p. 128.

⁷⁶² Voir Jean Céard, dans « La montagne des cosmographes : Paulus Merula », *op. cit.*, p. 181.

travers une légère manipulation intertextuelle, il reprend donc la rhétorique de ses prédécesseurs, tout en y ajoutant une visée coloniale.

Cette réappropriation des textes antérieurs s'observe encore dans le traitement que Lescarbot réserve au poème de Peletier. Dans la *Savoie*, on retrouve le tableau de la misère des montagnards en des termes très similaires. Peletier évoque des maisons tellement assaillies par la neige que leurs habitants n'en peuvent sortir de tout l'hiver :

Puis quand ce vient que les Lumeaus rapportent
Le beau Soleil, de leur fumiere⁷⁶³ ilz sortent,
Pour voir le Ciel, qu'ilz n'avoit veu depuis
Quatre ou cinq mois, sinon du fons d'un puis⁷⁶⁴.

Dans le *Tableau de la Suisse*, Lescarbot écrit que le montagnard ne voit le soleil « qu'estant au plus haut lieu de son logis monté » (*TDLS*, p. 22, v. 802). À travers cet écho intertextuel, l'image de l'inaccessible lumière s'applique autant à la Savoie qu'à la Suisse. On pourrait alors s'attendre à ce que les deux auteurs s'accordent. Cependant, Peletier s'évertue à plaider pour l'amour du pays natal. Il détourne ainsi le *topos* de la misère des montagnards pour démontrer, paradoxalement, l'attachement du peuple à son territoire :

Et toutefois cette terre native
Leur est si dousse & si recreative,
Que ne pensans autres endroiz meilleurs,
Onques n'ont eu desir de vivre ailleurs⁷⁶⁵.

⁷⁶³ « Fumiere » : Habitat enfumé.

⁷⁶⁴ Jacques Peletier du Mans, *La Savoie*, *op. cit.*, p. 24. Peletier décrit ici plus précisément les villages de Bonneval (1835 m.) et Bessans (1700 m.), où il a probablement séjourné. À ce sujet, voir Louis Terreaux, « Jacques Peletier et la montagne dans *La Savoie* », *op. cit.*, p. 125-127.

⁷⁶⁵ Jacques Peletier du Mans, *La Savoie*, *op. cit.*, p. 23. À noter cependant que, conformément à ses contemporains, Peletier privilégie la plaine et les vallées fertiles, malgré ses remarques sur les populations montagnardes : « Il n'en faut pas douter : une certaine montagne trop rude porte témoignage contre la culture et la civilité ». Louis Terreaux, « Jacques Peletier et la montagne dans *La Savoie* », *op. cit.*, p. 127.

Contrairement à Lescarbot, le discours ne formule ni aporie ni condamnation morale ; il oriente plutôt la réflexion du côté de la philosophie, reformulant le principe pyrrhonien selon lequel il faut se satisfaire de ce que l'on a, sans chercher ailleurs la source de son bonheur. Dans cette logique, Peletier dénonce la prétention de vouloir être autre que soi, déclarant que « Rien n'est plus vein, qu'en cuidant éviter / Ce qui deplaist, soimesme se quitter⁷⁶⁶ ». Ainsi, la *Savoie* conjugue stoïcisme et ferveur nationaliste pour plaider contre le voyage :

Les Savoyens, que l'avarice honneste
 Iournallement aus travaux amonneste,
 Estans en paix, voyent les estrangiers
 Alans, venans, aveuglez aus dangers.
 Ils sont chez soi, & pour durer endurent,
 Regardans ceux qui pour endurer durent.
 Bon est le lieu, auquel tel comme on naist,
 On vit content d'estre cela qu'on est⁷⁶⁷.

Le voyageur devient un repoussoir, contre-modèle de l'honnête paysan qui exploite sa terre. L'« avarice honnête » de celui-ci s'oppose à l'avidité de celui-là, qui le pousse vers les pires épreuves dans l'espoir du gain⁷⁶⁸.

⁷⁶⁶ Jacques Peletier du Mans, *La Savoie, op. cit.*, p. 27.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁶⁸ Cette pensée trouve d'ailleurs de nombreux échos dans la littérature antique, ainsi que chez les poètes de l'époque. Du Bartas par exemple, dans la *Semaine*, fait l'éloge du paysan au détriment des avocats et des voyageurs marchands :

O trois et quatre fois bien heureux qui s'esloigne
 Des troubles citadins, qui prudent, se soigne
 Des emprises des rois, ains, servant à Ceres,
 Remue de ses bœufs les paternels guerets.
 La venimeuse dent de la blafarde envie,
 Ny l'avare soucy ne tenaillent sa vie ;
 Des bornes de son champ son desir est borné.
 [...] Les trompeurs chicaneurs (harpyes de parquets
 Et sang-sues du peuple) avecques leurs caquets
 Bavardement fasceux, la teste ne luy rompent ;
 Ains les peints oiselets ses plus durs ennuis trompent
 [...] Son vaisseau vagabond sur l'irrité Neree
 N'est or le jouet d'Eure, et tantost de Boree,

Cette critique du voyage à motif mercantile est d'autant plus forte qu'à l'époque, l'utilité des produits exotiques est remise en question. Au contraire des marchands impliqués dans l'entreprise coloniale, nombreux sont ceux pour qui l'Amérique représente un ailleurs inutile, dont les remèdes ne servent qu'aux charlatans et aux apothicaires soucieux de vendre leurs services au plus haut prix : comme dit l'adage, ce qui est rare est cher. Dans les *Matinées* (1579) du Seigneur de Cholières, une référence au Canada exprime clairement cette instrumentalisation abusive de l'exotisme, lorsque l'auteur parodie le discours d'un médecin réclamant « quatre plantes qui sont fort rares, et qui ont esté découvertes il n'y a pas trente cinq ans au pays d'Ochelagua, aux montaignes Riphees, et au coupeau du mont Heclé⁷⁶⁹ ». Plus nuancé, Peletier reconnaît l'intérêt des nouvelles découvertes, dans la mesure où elles permettent d'agrandir le savoir médical : « A nouveaux maus, nouvelles medecines⁷⁷⁰ ». À ce titre, il mentionne explicitement l'Amérique :

N'avons-nous pas decouvert les rivages
De l'autre Monde, & les veluz Sauvages ?
Dont s'est connu ce haut feuillu Petun,
A tant de maus utile & opportun⁷⁷¹ ?

Cependant, cet exemple s'inscrit dans un argumentaire visant à démontrer non pas l'importance de voyager au loin, mais la nécessité de continuer à explorer les ressources de la terre natale :

Si nous eussions pourtant la connoissance
Des notres biens, ou la iuste puissance

Et dans un ocean esloigné de tout bord,
Miserable, ne va chercher l'horrible mort.

Guillaume de Salluste Du Bartas, *La Sepmaine ou Creation du Monde*, op. cit., p. 97.

⁷⁶⁹ Nicolas Cholières, *Les Neuf Matinées*, Paris, Jean Richer, 1585, p. 103. Pour l'Antiquité grecque, les Monts Riphées représentent une chaîne de montagne hypothétique qui constitue la limite nord du monde connu. Quand au mont « Heclé », il pourrait s'agir du volcan Hekla en Islande, considéré depuis le Moyen-Âge comme la porte des Enfers.

⁷⁷⁰ Jacques Peletier du Mans, *La Savoye*, op. cit., p. 73.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 74. Le « petun » désigne le tabac.

Sur noz desirs, sans estre mendiens
 Par les païs Mores ou Indiens :
 Nous n'aurions point d'esperances douteuses,
 Ni de nos faitz repentances honteuses :
 Ayans voulu trop cherement aimer
 Les nouveautez qui viennent d'outremer⁷⁷².

La véritable richesse n'est donc pas à chercher dans les terres neuves, mais chez soi. Obéissant à cette opinion, la France du XVII^e siècle se tourne vers les parties encore méconnues de son espace intérieur. Dans cette optique, un engouement nouveau naît pour les Pyrénées, comme en témoigne le prospecteur Jean du Puy (1601) :

Toutes ces montaignes sont abondantes en mines d'or, d'argent, de plomb, d'estain, d'azur, de vert azur, de cuivre, de Marcassites d'or, d'argent et de cuivre. Bref ce sont les Indes Françaises, et le temps passé l'ont été des Romains⁷⁷³.

La richesse du territoire français est présentée comme égale – si ce n'est supérieure – à celle des pays éloignés où les commerçants s'approvisionnent. Comme au sujet des plantes médicinales et des ressources agricoles, cet éloge des ressources minières locales s'inscrit dans une rhétorique de la fixité visant à discréditer le voyage mercantile : « Il ne faut plus aller aux Indes orientales, pour y chercher l'or, l'argent ny les pierres précieuses, à la mercy de flots, des ondes, et pirates de mer, puis que Dieu en a voulu peupler nostre France⁷⁷⁴ ». En Orient comme en Amérique, les dangers et les coûts excèdent le profit, ce qui fait dire à Peletier : « C'est un grand eur, de trouver à sa porte / Ce que de loin à grans fraiz on apporte⁷⁷⁵ ».

⁷⁷² *Ibid.*, p. 74-75.

⁷⁷³ Jean du Puy, *Recherche et découverte des mines des montagnes Pyrenées*, Bordeaux, J. de Millanges, 1601, p. 76.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 93. Sur la question des Pyrénées dans la littérature viatique et cosmographique, voir Michel Bideaux, « Pyrénées : La montagne escamotée », *op. cit.*, p. 137-155.

⁷⁷⁵ Jacques Peletier du Mans, *La Savoye*, *op. cit.*, p. 43.

La *Savoie* s'oppose ainsi diamétralement aux objectifs coloniaux défendus par Lescarbot. Or, bien qu'il soit impossible de dire avec certitude que Lescarbot réponde à ce texte en particulier, son *Histoire de la Nouvelle-France* et son *Tableau de la Suisse* semblent faire front commun pour s'opposer aux arguments de Peletier du Mans. Dans l'« Adieu à la Nouvelle-France », Lescarbot inverse en effet la perspective adoptée dans la *Savoie* : tandis que Peletier dénonçait la rareté et le prix des produits américains pour le sédentaire européen, Lescarbot laisse miroiter le bonheur du colon d'avoir toutes les richesses de l'Amérique à sa disposition : « O que sera contente / Celle personne un jour, qui à sa porte aura / Ce qu'un monde éloigné d'elle recherchera ! » (*MNF*, p. 33-34). La création d'établissements français outre-Atlantique annule en partie l'exotisme des remèdes, puisqu'il ne s'agit pas d'importer les ressources de l'Amérique, mais d'y implanter la souche française. On comprend ainsi que l'objectif de Lescarbot n'implique pas nécessairement de retour : il formule moins un appel au voyage qu'un appel à la colonisation. Dès lors, un rapport de complémentarité se crée entre la France et ses colonies, tel qu'« en la nécessité de vivres, une province secourra l'autre, ce qui se ferait maintenant si le païs estoit bien habité » (*HNF*, VI, 24, p. 820). L'exploration du territoire européen n'est pas une raison de se détourner de l'exploration en Amérique : il s'agit de deux activités complémentaires, orientées vers une quête de savoir profitable autant par-deçà que par-delà. Lescarbot sape ainsi la validité des arguments de la *Savoie*, en soutenant que la colonisation n'est pas incompatible avec l'amour de la patrie.

Plus encore, le voyageur vante en Acadie la mobilité sociale qu'offre la colonisation, par opposition au pyrrhonisme de son prédécesseur :

Que si ce pais là estait établi tel y a qui n'ose faire ici ce qu'il feroit là. Il n'ose ici estre bûcheron, vigneron, laboureur, *etc.* parce que son père est chicaneur, barbier, apothicaire, *etc.* et là il oublierait toutes les appréhensions

de reproche et prendrait plaisir à cultiver sa terre, ayant beaucoup de compagnons d'aussi bonne maison que lui⁷⁷⁶.

La question n'est plus envisagée d'un point de vue philosophique et absolu. Lescarbot cible une population précise : les désœuvrés, insatisfaits de leur condition, pour qui de nombreuses ressources attendent de l'autre côté de l'océan. Pour lui, le voyage permet justement de se sortir d'une situation inconfortable et de suivre sa propre vocation. Alors que la société d'Ancien Régime impose un cadre rigide sur la population française, l'Amérique se place sous le signe de la mobilité et de la liberté.

Quant à la question des mines d'or et d'argent, Lescarbot ne peut qu'être d'accord avec Cholières et Peletier, lui qui abonde dans la condamnation de l'avidité des commerçants. Dans *l'Histoire de la Nouvelle-France*, il s'oppose à de nombreuses reprises à la quête fébrile des ressources minières. S'il admet qu'« il y a des Mines en la Nouvelle-France », il précise aussitôt : « [m]ais ce n'est pas la première chose qu'il faut chercher » (*HNF*, VI, 24, p. 819). Il méprise au même titre « les pierreries » qu'il considère comme les « jouëtz de fols », car « on est le plus souvent trompé, si bien l'artifice sçait contrefaire la Nature » (*HNF*, VI, 24, p. 819). Il conseille au contraire de privilégier la chasse et la pêche. Grâce à ces ressources, les colons trouveront « des belles mines au profond des eaux, et au trafic des pelleteries et fourrures » (*HNF*, I, 2, p. 17). Mais contrairement à Peletier, Lescarbot voit dans l'Amérique une solution aux besoins économiques et démographiques de la France. Dans son œuvre, il ne cesse de réduire la légitimité du voyage à la recherche de nouvelles terres à cultiver, comme en atteste cette formule souvent citée : « la première mine, c'est d'avoir du pain, du vin, et du bétail⁷⁷⁷ ».

⁷⁷⁶ Marc Lescarbot, *La conversion des sauvages qui ont été baptisés en la Nouvelle-France, cette année 1610, avec un bref récit du voyage du sieur de Poutrincourt*, Paris, J. Millot, 1610, p. 34.

⁷⁷⁷ Paraphrase tirée de Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 215. La citation exacte est la suivante : « La plus belle mine que je sçache c'est du blé et du vin, avec la nourriture du bestial. Qui a de ceci, il a de l'argent. » (*HNF*, I, 2, p. 16).

Dans le *Tableau de la Suisse*, le portrait des Grisons fait immédiatement écho à ces enjeux : en effet, la pauvreté du peuple et de ses villes est expliquée par le choix d'une exploitation minière au lieu d'une culture du sol. En s'adressant directement aux montagnards, Lescarbot condamne catégoriquement la recherche du cristal et conseille aux Suisses de se concentrer sur l'agriculture :

Car quoy qu'en voz hautz monts le ventre de la terre,
 Ou le creux d'un rocher, ou le dos d'une pierre
 Produise le Cristal, qui vous peut apporter
 Dequoy vostre defaut (dites-vous) supporter,
 Cela pourtant ne rend vostre terre fertile,
 Et n'ay veu parmi vous pas une bonne ville. (TDLS, p. 23, v. 819-824)

L'adresse à un lectorat suisse est ici explicite, à travers la marque d'un discours rapporté (« dites-vous »). Adoptant une attitude civilisatrice, Lescarbot feint un dialogue avec les populations montagnardes, opposant à leurs arguments sa propre pensée. Il se présente ainsi comme détenteur de lumières pouvant améliorer le sort d'une population ignorante. Alors que leur économie semble reposer sur le commerce du cristal, Lescarbot attribue à l'exploitation des ressources minières un défaut de civilisation, les villes et les terres demandant encore à être développées. À l'inverse, dans les récits de voyage de l'époque, la question du cristal est généralement un sujet d'étonnement, les richesses de la terre figurant au nombre des merveilles et singularités que l'on expose. Daniel L'Ermite, par exemple, se vante d'avoir lui-même « trouvé un cristal sans aucun défaut, de plus de 50 livres⁷⁷⁸ ». Lescarbot sacrifie ainsi le potentiel divertissant de ce thème pour en faire l'objet d'un discours civilisateur, illustrant en Suisse sa pensée sur le développement des terres neuves.

Le débat qui oppose Peletier à Lescarbot transpose ainsi en territoire alpin les arguments initialement défendus dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* au sujet de l'Amérique. Bien que les contextes soient différents, ils permettent au voyageur de défendre un même programme politique et économique. En Nouvelle-France,

⁷⁷⁸ Daniel L'Ermite, « Lettre sur la Suisse », *op. cit.*, p. 129.

Lescarbot projette la vision d'une société enracinée en terre américaine, et non vouée uniquement à l'approvisionnement de l'Europe ; en Suisse, il témoigne de la fragilité d'une économie basée uniquement sur les ressources minières. Le *Tableau de la Suisse* sert ainsi de contre-exemple, démontrant par avance les dangers qui guettent les colonies américaines.

Par ailleurs, le recours au *topos* de la misère des montagnards, les réflexions sur l'utilité des produits exotiques ou encore l'opposition entre la figure du paysan sédentaire et celle du voyageur marchand inscrivent l'ouvrage dans un large corpus de textes descriptifs, tels que les *Matinées* de Cholières, la *Sepmaine* de Du Bartas, la *Recherche et découverte des mines des montagnes Pyrénées* de Jean du Puy, ainsi que la « Lettre sur la Suisse » de L'Ermite. La circulation de ces motifs d'un texte à l'autre témoigne de l'actualité du débat sur la légitimité des voyages qui anime les auteurs des XVI^e et XVII^e siècles. Selon la position de l'auteur, une même image peut ainsi s'inscrire dans une « dialectique de la fixité⁷⁷⁹ » ou, au contraire, encourager la conquête des terres lointaines. On aurait cependant tort de trop polariser les opinions. En effet, les derniers vers de la *Savoie* vantent le caractère formateur du voyage, pourvu que l'expérience soit bornée par des limites morales :

Cil qui n'a vu que son seul lieu natif,
 Il a vescu ainsi comme captif :
 Celui qui est fors de sa tourbe vile
 Et tout un Monde estime estre une vile,
 Eureus est-il, si ici & ailleurs
 Il rend ses faitz & ditz toujours meilleurs.
 Mais si l'aler & le voir nous attise
 De veins obgetz tousiours la convoitise,
 Meilleur seroit du Berger le parti
 Qui n'est iamais des Montagnes parti⁷⁸⁰.

⁷⁷⁹ Marie-Christine Pioffet, « L'apologie du voyage chez La Popelinière et Marc Lescarbot », *op. cit.*, p. 140.

⁷⁸⁰ Jacques Peletier du Mans, *La Savoie*, *op. cit.*, p. 75.

En somme, Peletier compense le tableau de la misère des montagnards par la valorisation de l'attachement à la terre natale, et par une mise en garde contre la vanité des voyages au long cours motivés par l'avidité. Inversement, Lescarbot reprend la position de L'Ermite, qui voyait dans l'obstination des montagnards une marque de stupidité, et s'appuie sur cette insuffisance du territoire pour faire miroiter l'espoir de mieux. Cette impulsion vers un ailleurs plus fertile est alors canalisée en direction de l'Amérique, afin de susciter un engouement pour la colonisation. Puisqu'il s'agit de partir pour ne jamais revenir, les principaux reproches formulés par Peletier font chou blanc ; mieux, ils s'alignent avec les mises en garde de Lescarbot contre l'avidité des marchands. Certes, les deux auteurs condamnent l'exploitation des mines et valorisent la culture du sol, mais tandis que Peletier engendre un mouvement centripète, une attraction constante du pays d'origine, Lescarbot suscite un mouvement centrifuge, rêvant de l'Amérique comme d'une nouvelle terre natale.

6.1.2. Le détour par l'altérité

Mais à qui Lescarbot s'adresse-t-il ? Son but est-il vraiment de convaincre les habitants des Grisons de quitter leurs chalets pour s'embarquer vers l'Amérique ? C'est peu probable. Derrière l'appel au voyage lancé aux montagnards suisses, il est clair que Lescarbot s'adresse indirectement au lecteur français. Dès lors, l'altérité helvétique n'est manifestement pas décrite pour elle-même, mais en ce qu'elle illustre des problématiques qui résonnent avec les enjeux propres à la France. Instrumentalisés, les Cantons alpins ne sont qu'un exemple parmi d'autres, la réflexion de Lescarbot sur les problèmes économiques et démographiques de sa nation débordant sur les pays limitrophes.

Là encore, on retrouve une stratégie mobilisée dans *l'Histoire de la Nouvelle-France*. En effet, les motifs qui poussent au voyage ne sont pas toujours présentés à travers le contexte français. Certes, Lescarbot mentionne les guerres de religion, les affrontements fratricides, le désœuvrement de la population et l'insuffisance matérielle

du territoire, mais ce tableau péjoratif entre en contradiction avec la volonté de présenter la France comme le fer de lance de la civilisation, nation dont l'expansion serait légitimée par sa supériorité culturelle, politique et religieuse. C'est pourquoi l'*Histoire de la Nouvelle-France* se tourne vers l'Espagne : « [l]es Hespagnols, qui ne sont si abondans en generation, ont eu d'autres sujets qui les ont tirés hors de leurs provinces pour courir la mer, ç'a esté la pauvreté » (*HNF*, II, p. 134). Par contraste, Lescarbot proclame la richesse du territoire français et de ses villes : « La France n'est pas de même. Chacun est d'accord que c'est l'œil de l'Europe, laquelle n'emprunte rien d'autrui si elle ne veut. Sa fertilité se reconoit en la proximité des villes et villages, qui se regardent de tous côtez » (*HNF*, II, p. 134).

L'*Histoire de la Nouvelle-France* est donc tiraillée entre deux enjeux contradictoires : d'un côté, Lescarbot accentue le chômage et la misère du peuple français pour faire de la colonisation une nécessité ; de l'autre, pour éviter de valoriser les motifs mercantiles, il représente la France comme parfaitement fertile et capable de loger sa population. Cette tension, qui n'est jamais parfaitement résolue, trouve une ébauche de solution grâce au détour par l'altérité, qui consiste à montrer chez l'autre des problèmes que l'on rencontre aussi chez soi. En prétendant que l'Espagne a acquis son empire colonial sous l'impulsion d'une nécessité démographique et économique, Lescarbot parvient à condamner l'avidité matérielle des Espagnols tout en laissant entrevoir l'intérêt qu'aurait la France à s'engager elle-même dans la conquête de l'Amérique. Il évite ainsi d'entacher le portrait de sa nation, car les enjeux qui lui sont propres se devinent essentiellement dans le reflet des puissances étrangères.

De même, en s'adressant aux Suisses dans son *Tableau*, Lescarbot parle à ses concitoyens, si bien que derrière le portrait du chercheur de cristal peuvent se reconnaître les Français « timides et cazaniers ». Cette stratégie rhétorique génère un certain brouillage référentiel, car une fusion s'opère entre la figure de l'autre et celle de soi (on retrouve ici le caractère réflexif du rapport à l'altérité). Mais le tableau de la misère des montagnards peut aussi renvoyer à la pauvreté de l'Espagne, ou même servir

d'avertissement aux futurs colons cherchant en Amérique des ressources minières. Par conséquent, le brouillage référentiel ne repose pas sur une simple relation binaire : il inclut aussi une large diversité de figures.

Cette complexité provient du rapport particulier que Lescarbot entretient avec l'altérité. Dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, le voyageur refuse d'opposer frontalement l'Ancien et le Nouveau Monde. Puisant dans un vaste corpus d'exemples historiques ou mythiques, il insère systématiquement un terme de comparaison dans la rencontre entre les peuples américains et européens. Cette méthode, souvent remarquée par la critique, permet de prendre du recul et d'éviter les oppositions manichéennes nées de ce premier contact. Comme le remarque Paolo Carile,

Lescarbot trouve la bonne distance, en comparant les mœurs et techniques indiennes à celles des pères des brillantes civilisations dont se recommandent depuis des siècles les européens : Hébreux, Égyptiens, Grecs, Latins, et bien entendu, Gaulois (pour le celtisant qu'il est), alliant ainsi prestige et distanciation utile⁷⁸¹.

Le comparatisme ethnographique de Lescarbot repose sur une pensée ternaire : il s'agit d'ajouter un élément dans l'équation à deux termes, de déplacer le problème sur un autre terrain afin de mieux le résoudre. L'objectif n'est pas de juxtaposer trois cultures différentes, mais bien de construire des ponts entre elles, résolvant toujours la différence dans l'identité⁷⁸². À travers ce système triangulaire, les reflets se multiplient, une même figure pouvant renvoyer à un intertexte antique, aux contemporains de l'auteur, ou même à certaines projections futures.

On pourrait alors supposer que le *Tableau de la Suisse* développe cette démarche intellectuelle à l'échelle d'une œuvre entière, la représentation du territoire helvétique

⁷⁸¹ Paolo Carile, *Le regard entravé*, op. cit., p. 156-160. Sur la question, voir aussi Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, op. cit., chapitre V : « le (presque) bon sauvage ». Voir encore H.P. Biggar, « The French Hakluyt : Marc Lescarbot of Vervins », op. cit., p. 686.

⁷⁸² On retrouve ici le principe du « tiers exclu » mis en lumière par François Hartog : « il semble en effet que, dans son mouvement pour traduire l'autre, le récit soit finalement incapable de prendre en charge plus de deux termes à la fois ». Voir *Le miroir d'Hérodote*, op. cit., p. 393-394.

et de son peuple fournissant un vaste point de comparaison, un autre terrain sur lequel traiter les questions abordées dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*. Au prisme de cette pensée analogique, les contextes américain et suisse se ressemblent à distance⁷⁸³, au-delà des différences géographiques et ethnographiques.

Par ailleurs, on sait que Lescarbot oppose moins l'Europe à l'Amérique qu'il ne sépare le nord du sud : en s'appuyant sur la théorie des climats de Jean Bodin, il calque sur la Terre une grille ethnologique qui suppose des affinités entre les peuples du froid et une inimitié naturelle avec les peuples du chaud. La rupture se fait donc selon un axe horizontal, plutôt que vertical⁷⁸⁴. Dans ce schéma, où se situe la Suisse ? De toute évidence, elle s'inscrit dans cette homologation qui relie les Français aux populations nordiques (incluant les Amérindiens et les futurs Canadiens). Cet aspect apparaît très clairement dans le récit que fait le français Nicolas Audebert lorsqu'il traverse les Alpes (1574-1578). Selon lui, les habitants sont

[...] fort grands et robustes, à cause du froid ordinaire qui y est, lequel nous en rend tesmoignage aux lieux septentrionaux dont nous voyons les hommes grands, gros, puissants, et lourds, et ceux des parties meridionales, petits, menus, moins forts, et subtils⁷⁸⁵.

De même, Lescarbot met l'accent sur les ressemblances culturelles entre les Français et les Suisses, notamment lorsqu'il fait le portrait des femmes de Fribourg :

Les Dames mesmement honnestes & civiles
Y font la reverence ainsi que dans nos villes.
Et comme le parler du Suisse & du François

⁷⁸³ Rappelons que selon Michel Foucault, l'*épistémè* Renaissance fonctionne sur quatre types de ressemblance : la convenance, l'émulation, l'analogie et la sympathie. Seule la convenance implique un rapport de contiguïté. Dans les trois autres types de ressemblance, les choses communiquent à distance, que ce soit par l'échange de vertus similaires, ou par une volonté naturelle de s'homogénéiser. Voir Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 33-39.

⁷⁸⁴ Voir Frank Lestringant, « Europe et théorie des climats dans la seconde moitié du XVI^e siècle », *Actes du colloque sur la conscience européenne au XV^e et au XVI^e siècle* (1982), p. 206-226. Voir aussi Marie-Christine Pioffet, « Marc Lescarbot et la littérature géographique de la Renaissance », *op. cit.*, p. 91-103.

⁷⁸⁵ Nicolas Audebert, *Voyage en Italie*, BL, *ms.* Landsdowne 720 ; édition moderne par A. Olivera, Rome, L. Lucarini, 1981, f^o 24r^o-v^o.

Leur est familier, elles prennent le choix
 Au son du violon de suivre la cadence
 Tantost de l'Alleman, tantost de nostre France,
 Et ne refusent point un honneste baiser,
 Si la danse requiert de cette forme user [...] (*TDLS*, p. 6, v. 198-204).

Figure de la duplicité, la femme fribourgeoise jette un pont symbolique entre les cultures germanophone et francophone, et par le geste de la révérence, du baiser ou de la danse, Lescarbot thématise un rapprochement sur le plan des civilités. Par ailleurs, cette homologie se traduit par les multiples relations diplomatiques qui unissent les deux pays et leur assignent un ennemi commun : l'Espagne. Dans ce contexte, les Alpes forment une frontière naturelle et symbolique entre les peuples septentrionaux et leurs adversaires du sud⁷⁸⁶, ce qui concrétise l'affinité naturelle entre les Français et les Suisses.

La figure du chercheur du cristal n'en est alors que plus ambiguë et ambivalente. Au premier degré, on peut n'y voir qu'un portrait de la population des Grisons, mais on y devine aussi un caractère plus général : celui de l'Homme lâche, avide de ressources, et incapable de fonder de bonnes villes. Sous cette figure peuvent alors se ranger différents acteurs blâmés par Lescarbot : les bourgeois français désœuvrés, qui refusent de s'investir dans la noble épopée coloniale faute de courage ; les marchands qui s'embarquent pour les pays lointains dans le seul but de rapporter des richesses ; ceux, enfin, qui négligent l'importance de l'agriculture pour le développement d'une société (erreur commise par le chevalier de Villegagnon au Brésil⁷⁸⁷).

⁷⁸⁶ À noter la séparation est moins géographique que politique, car Lescarbot condamne systématiquement les Cantons helvétiques qui se sont alliés avec l'Espagne.

⁷⁸⁷ Le chevalier de Villegagnon prétendait vouloir réconcilier en Amérique les catholiques et les protestants, et fonder une colonie où les deux confessions pourraient vivre en harmonie, mais la situation a très rapidement dégénéré, et les protestants ont été pendus ou forcés de fuir dans la jungle. À ce sujet, voir Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Montpellier, M. Chaleil, 1992, [1557-1558], 263 p.

L'homologie entre ces deux figures d'altérité est d'ailleurs accentuée par le fait que la Suisse demeure une nation largement méconnue des Français. Au sujet des treize Cantons, les voyageurs de l'époque déploient un imaginaire très semblable à celui qui concerne les pays lointains. Claude Reichler écrit ainsi que

[l]a Suisse, peu lointaine mais découverte comme un monde nouveau (l'expression apparaît fréquemment dans les textes), fut constituée comme un des espaces de projection destinés à recevoir et à préserver les représentations du monde que les sociétés avancées de l'âge des Lumières voyaient disparaître. Le cosmopolitisme des voyageurs européens y donna refuge à la représentation inversée de lui-même ; la culture moderne en gestation y fixa sa contre-image⁷⁹⁰.

C'est en vertu de ce rapprochement symbolique que Lescarbot peut illustrer en Suisse des problématiques propres au contexte colonial. Comme une vaste phase préparatoire, l'histoire du territoire helvétique met en lumière l'impact de la France sur ce « nouveau monde » voisin, ce qui permet de tirer des leçons pour l'Amérique, cet autre Nouveau Monde où l'influence française est encore embryonnaire.

Or, le projet d'expansion nationale a un talon d'Achille : la rupture de l'unité politique et religieuse. Les guerres de religion grugent la nation de l'intérieur, déchirant la population et appauvrissant le royaume. Plus encore, les conflits avec les pays voisins drainent les forces de la France et nuisent à son développement, autant en Europe qu'en Amérique. Ainsi, Lescarbot explique l'échec de la politique coloniale française en invoquant, dans *l'Histoire de la Nouvelle-France*, les troubles qui persistent après les guerres de religion :

Et depuis ce temps les differens pour la Religion, et les troubles estans survenus, noz François parmy ces longues alarmes ont esté tellement occupés, qu'en une division universelle il a esté bien difficile de viser au dehors, faisant un chacun beaucoup de conserver ce qui lui estoit acquis, et vivre chez soy-même. (*HNF*, I, 2, p. 15)

⁷⁹⁰ Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse...*, *op. cit.*, p. 8.

Certes, Lescarbot présente les querelles et les procès comme un motif récurrent de départ, mais cela ne constitue pas pour lui un facteur à exploiter. Au contraire, il est vital de résoudre ces tensions au lieu de les transporter en Amérique, évitant à tout prix de reproduire l'issue sinistre de la France antarctique du chevalier de Villegagnon. Dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, Lescarbot dénonce amèrement les excès dans lesquels sont tombées les nations européennes : « Quand je révoque en mémoire nos troubles derniers, je croy que ni Hespagnols, ni Flamens, ni François ne devons rien en ce regard [aux Amérindiens], voire les surpassons de juste mesure » (*HNF*, I, 1, p. 7-8). Ces « troubles », que le voyageur évoque du bout des lèvres, risquent en effet de nuire à la solidarité des colons, en plus de miner la crédibilité d'une France qui se veut civilisée et pacificatrice.

Ainsi, le *Tableau de la Suisse* permet à Lescarbot de démontrer les répercussions négatives que ces conflits peuvent avoir sur les nations alliées. À cette fin, il présente la Suisse comme l'un des derniers témoins du mythe de l'âge d'or antique, vivant dans un état d'abondance et de félicité rappelant le pays de Cocagne. Ce *topos* sera abondamment repris au XVII^e siècle, comme l'explique Claude Reichler :

Regardées comme un nouvel Éden, les Préalpes sont l'objet d'une idéalisation constante, décrites comme la région de l'idylle arcadienne, elles rejoignent, dans la géographie mentale des hommes de cet âge sensible autant qu'il fut éclairé, les modèles constitués par les îles fortunées et les paradis sauvages⁷⁹¹.

Or, si ce mythe de l'âge d'or a progressivement pris une tonalité nostalgique, il obéit encore chez Lescarbot à une véritable instrumentalisation rhétorique. En effet, le voyageur présente les Suisses comme un peuple dont l'harmonie originelle aurait été corrompue par les turbulences de la politique française :

Le Suisse vivoit lors en simplicité grande,
L'argent dont maintenant il a l'ame friande,
Les bagues, les bijoux, les meubles précieux

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 7.

Luy estoient incogneus : pour-lors il aymoît mieux
 Vivre de son labeur libre dans sa province,
 Que suivre, ambitieux, la Cour de quelque Prince.
 Mais ore il a changé cette simplicité,
 En sorte qu'avons veu en noz jours exalté
 Par l'un de noz Henrys Prince trop debonnaire, Henry III.
 En richesse & pouvoir un homme populaire,
 Lequel ingratement au besoin a fait voir
 Que les doublons avoient sur luy plus de pouvoir
 Que l'honneur & respect de cil dont les largesses
 L'avoient comblé de biens, de credit, & richesses.
 D'autre-part nous voyons le Suisse plus altier
 Et plustot de Bellonne embrasser le metier
 Depuis le Bourguignon mis en déconfiture,
 Qu'aymer comme devant la champestre culture.
 Noz guerres de Piémont l'ont peu semblablement,
 Et noz troubles induire un tel changement. (*TDL*, p. 39-40, v. 1453-1472)

Lescarbot suggère l'impact néfaste que pourrait avoir une politique orientée vers la guerre et l'enrichissement matériel. Évoquant brièvement les difficultés du règne d'Henri III (guerres de religion, recrutement de troupes suisses pour lutter contre la Ligue), le voyageur déplore la vocation mercenaire des soldats helvétiques. À un âge d'or marqué par la simplicité, où la liberté politique découle d'une activité essentiellement agricole, succède un âge de fer servile, le mercenariat faisant surgir un appétit matériel. Cette dénonciation est surprenante : la mission de Lescarbot n'est-elle pas précisément de recruter des mercenaires ? On voit ici qu'il a changé de cap, s'intéressant non plus aux questions politiques immédiates mais aux principes généraux de l'utopie qu'il dessine.

En filigrane, on devine le mythe antique de la dégénérescence des races, formulé par Hésiode dans les *Travaux et les Jours*⁷⁹² et par Ovide au début des *Métamorphoses*⁷⁹³. Mais surtout, ce mythe est aussi au cœur des représentations de l'altérité amérindienne dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, comme l'ont

⁷⁹² Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, Paris, les Belles Lettres, 2018, 105 p.

⁷⁹³ Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Librairie générale française, 2020, 588 p.

La critique se retourne d'ailleurs sur la France elle-même, car si les Lucernois se laissent séduire par l'Espagne et la Savoie, on se souvient que Catherine de Médicis était attentive aux conseils des Jésuites (dont l'ordre, fondé par Ignace de Loyola, est d'origine espagnole), et qu'elle avait comme favori Concino Concini, né à Florence en Italie. L'exemple de Lucerne offre ainsi deux niveaux de lecture : d'une part, il montre comment les guerres civiles nuisent à l'influence de la France sur ses alliés ; d'autre part, il ravive à l'esprit des Français l'image d'une société profondément divisée.

Pour Lescarbot, si ces menaces ne sont pas écartées, c'est tout l'espoir d'une domination française qui s'écroule. Il l'exprime notamment dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, en brochant au roi un portrait très pessimiste de l'avenir :

On tâche par tous les moyens d'énervier et faire perdre courage à ceux qui s'employent à des actions si généreuses, sans prendre garde qu'aujourd'huy, il y va de vôtre Etat en ces affaires-ci. Et si nous attendons encore un siècle, la France ne sera plus la France, mais la proie de l'étranger qui nous frappe tous les jours, nous débauche nos alliés et se rend puissant à nôtre ruine en un monde nouveau qui sera tout à lui⁷⁹⁵.

Comment ne pas reconnaître le discours que Lescarbot tient aux Suisses ? On voit ainsi comment, dans l'œuvre de Lescarbot, la proximité entre la France et sa voisine crée des effets de miroir. Comme pour l'appel au voyage, la défense de la paix délocalise la réflexion dans un ailleurs voisin, suffisamment proche pour résonner avec les problématiques françaises. En s'appuyant sur une certaine équivalence entre les relations diplomatiques avec la Suisse et celles qu'il désire nouer avec les Autochtones d'Amérique, Lescarbot rapproche les enjeux politiques dans l'espace, mais aussi dans le temps, puisque les projections d'un échec futur en Nouvelle-France sont immédiatement visibles dans l'influence néfaste que les guerres de religion ont eues

⁷⁹⁵ Marc Lescarbot, Dédicace « Au Roy très chrétien de France et de Navarre, Louis XIII », *Histoire de la Nouvelle-France*, édition de 1617, en ligne, <https://www.gutenberg.org/files/22268/22268-h/22268-h.htm>, consulté le 10 novembre 2021.

sur la confédération helvétique. L'absence d'exotisme radical de la Suisse rend d'ailleurs le reflet d'autant plus incisif, puisqu'il est davantage aisé de s'y reconnaître.

6.1.3. Ventriloquie

Sous cet angle, le « sauvage » américain et le mercenaire suisse ne partagent pas seulement un mode de vie similaire (nomade et pauvre), mais ils se présentent aussi comme les exemples d'une dégénérescence récente, l'unité originelle de ces peuples ayant été affectée par les querelles françaises. Si on leur donne la parole, se pourrait-il qu'ils partagent le même discours ?

L'œuvre de Lescarbot contient un grand nombre de harangues à travers lesquelles la parole des Amérindiens et des Suisses se fait entendre. Dans cette section, on verra que les représentants de ces peuples véhiculent un message de paix : à l'unanimité, ils appellent de leurs vœux la résolution des conflits et la domination française. Leurs discours ont donc une similarité suspecte avec celui du voyageur, qui milite lui aussi pour un retour de la paix et pour la croissance de l'influence française, si bien que toutes les voix tendent à se confondre. Lescarbot semble ainsi instrumentaliser la parole de l'autre, afin que ses idées coloniales soient exprimées par ceux-là même qui les subissent.

Pour en rendre compte, considérons d'abord le pamphlet que Lescarbot publie en 1618, intitulé *Le Bout de l'An, ou le Franc Gaulois au Roi sur le repos de la France*. Dans ce texte, le voyageur prend le rôle d'un conseiller politique, et félicite Louis XIII d'avoir ramené une certaine stabilité de l'État en faisant assassiner le favori de sa mère. Ce pamphlet peut être considéré comme une sorte de harangue, du fait que Lescarbot formule, en son propre nom, un discours politique explicite. Le programme d'action est on ne peut plus clair : « Il faut ruiner l'Empire de Mahomet » (*FG*, p. 12). Cette entreprise, visant à prendre le contrôle des terres saintes, peut surprendre de la part d'un voyageur entièrement tourné vers la conquête des Amériques. Mais Lescarbot en fait un projet lointain, qui ne convient encore ni à l'âge du roi, ni à l'état de son royaume.

Avant de mener à bien cette guerre, entamée par Henri IV avant son assassinat, Lescarbot lui propose d'accomplir « des exploits faciles » (FG, p. 12), à savoir « gagner à Dieu & à [sa] Majesté les peuples trans-marins de l'Occident » (FG, p. 12). Pour reprendre les termes de Bernard Émont, la croisade de l'Est se double d'une « croisade de l'Ouest⁷⁹⁶ ». Cependant, ces deux objectifs, à moyen et long termes, ne peuvent être réalisés qu'à condition de restaurer la stabilité du royaume, c'est-à-dire d'assurer la lignée royale avec un héritier, consolider les alliances et restaurer la concorde religieuse :

Le temps viendra, SIRE, & ie l'espere voir, que vous releverez ces glorieuses entreprises, quand Dieu aura beni vostre mariage d'une heureuse lignée. Mais cependant après avoir assuré vostre Estat, rendu la paix à voz sujets, reprimé les mutins, abbattu les orgueilleux, moyenné le repos du Piedmont, & corboré vos alliances, c'est chose digne de vostre Majesté de faire des œuvres de paix, & vous eterniser par icelles non moins que par les actions de guerre, en christianisant les peuples Occidentaux dont i'ay parlé [...] (FG, p.14).

La paix, qui seule permettra le succès de l'évangélisation de l'Amérique, devra donc se gagner par les armes, et le retour de l'unité s'apparente à un combat. Or, ce discours ressurgit dans le *Tableau de la Suisse*, dans la mesure où la mission diplomatique de Lescarbot visait à s'assurer la collaboration des troupes helvétiques dans la reprise du nord de l'Italie. Exactement comme le pamphlet qui traite du « repos de la France », le discours préliminaire du *Tableau de la Suisse* milite pour le « repos du Piedmont⁷⁹⁷ ».

Une solidarité idéologique se profile ainsi entre les deux textes. Cependant, Lescarbot adopte dans le *Tableau de la Suisse* une stratégie discursive différente. Dans

⁷⁹⁶ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, op. cit., ch. IV, « Croisade de l'ouest », p. 239-256.

⁷⁹⁷ Voir aussi la dédicace « Au Roy Très-chretien de France et de Navarre, Louis XIII » (HNF, p. iii-vi), qui précède l'*Histoire de la Nouvelle-France*.

la deuxième épître au roi, il donne la parole à un soldat helvétique et formule à travers lui un appel à la reconquête du duché de Milan :

*SIRE, Je voy le Suisse envieux du repos
 Essayer son harnois, & tenir ce propos :
 Botz dausent element, pourquoy le Roy de France
 Nous tient-il si long-temps en oisive esperance
 De recouvrer un jour son Duché de Milan,
 Et faire tressuer le mont Senis d'ahan ?
 Ja le flambeau du ciel a pièce ramenées
 Dessus nostre horizon trente-mille journées
 Depuis que l'Iberois cette province tient,
 Qui par droit successif aux François appartient.
 Cent-fois on a parlé de poursuivre les erres
 De ce qu'ils ont laissé au siecle de noz peres :
 Cent fois on a parlé d'y faire noz soudars
 Acquerir de l'honneur souz le drapeau de Mars,
 Et jamais on n'a veu sortir aucune chose
 De ce que sur ce fait tant de fois on propose.
 Mais il faut esperer que maintenant ce Roy
 En son aage bouillant fera parler de soy,
 Et que par ses lauriers il comblera la gloire
 Que son pere s'acquit apres mainte victoire.
 Ainsi disoit ce Suisse un petit coléré,
 De nostre nonchalance ayant le cœur navré. (TDLS, p. xiv)*

Les parallèles entre cette harangue et le discours politique du voyageur dans le *Bout de l'An* sont nombreux : comme Lescarbot, le soldat suisse est « envieux du repos », de ce repos futur qui succèdera à la guerre. Comme lui, il critique l'inaction de la France dans la défense de ses intérêts, puisque l'oisiveté de la noblesse, du clergé et des élites politiques est décriée comme une « nonchalance » navrante. Plus encore, le soldat fait référence au jeune âge du roi, à la poursuite des œuvres de son père, et à la nécessité de lutter contre la puissance espagnole en reprenant le duché de Milan. Le discours est donc le même ; seule change l'énonciation.

Pour désigner cette instrumentalisation de la parole de l'autre, il semble que la notion de ventriloquie s'impose : selon Jean-Philippe Beaulieu, il s'agit en effet d'« un procédé au moyen duquel un rédacteur anonyme fait entendre une voix prétendument

véritable⁷⁹⁸ ». Or, bien qu'il ne se réfugie pas dans l'anonymat, Lescarbot place son propre discours dans la bouche d'un Suisse, comme si l'autre n'était qu'un instrument (au sens musical), un porte-voix. Les intérêts de cette stratégie sont multiples : d'un côté, cela permet de réitérer le programme politique du *Bout de l'An*, mais sous une autre forme ; d'un autre, Lescarbot donne l'illusion que sa pensée est exprimée par autre que lui, et qu'elle est ainsi appuyée par les alliés de la France. Autrement dit, ce n'est plus en son nom que le voyageur s'exprime ; il relaie ici un discours qui corrobore le sien. Comme un personnage de théâtre, le soldat devient un véhicule de parole qui efface la participation de l'auteur et dissout sa responsabilité.

Cet artifice permet d'ailleurs d'amplifier la véhémence du discours : le Suisse trahit une colère et une impatience qui est peut-être celle de Lescarbot, mais dont il se distingue en la prêtant à ce double. À cet effet, il rapporte le discours en style direct, et l'encadre de quelques vers introductifs et conclusifs, instaurant une distance artificielle entre sa parole et celle de l'autre. Les pronoms personnels participent eux-aussi de cette illusion, le « nous » employé par le mercenaire s'opposant à la nation française visée par le pronom possessif « nostre ». De même, l'interjection en allemand (« Botz dausent element ») agit comme une marque d'altérité qui contribue à dissocier le soldat du voyageur. Lescarbot crée ainsi une fiction d'altérité, en déguisant sa voix sous celle d'un personnage suisse. Pour accentuer cet effet d'étrangeté, le langage est fortement codé, mobilisant un nombre considérable d'images. La gloire du roi est désignée par « ses lauriers », le soleil devient « le flambeau du ciel », et la guerre se devine derrière l'expression « sous les drapeaux de mars ». Lescarbot conjugue ainsi métaphores, symboles et références antiques pour donner à la parole du Suisse un air d'altérité qui répond aux sonorités « barbares » de son langage.

⁷⁹⁸ Jean-Philippe Beaulieu, « La voix de la maréchale d'Ancre. Effets de ventriloquie dans quelques pamphlets de 1617 », dans David Martens (dir.), *La pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 229.

Cette stratégie est aussi exploitée dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*. Dans le récit de son séjour en Acadie, ainsi que dans les pièces en vers qu'il compose, le voyageur instrumentalise la parole des Amérindiens et leur fait exprimer sa propre pensée. L'exemple le plus flagrant est sans doute celui du *Théâtre de Neptune*, dans lequel Lescarbot fait monter les « sauvages » sur scène et compose pour eux des répliques. Dans la pièce, le premier protagoniste autochtone s'avance vers le sieur de Poutrincourt et lui dit :

De la part des peuples Sauvages
 Qui environnent ces païs
 Nous venons rendre les hommages
 Deux aux sacrées Fleur-de-lis
 Es mains de toy, qui de ton Prince
 Représentes la Majesté,
 Attendans que cette province
 Faces florir en pieté,
 En mœurs civils, et toute chose
 Qui sert à l'établissement
 De ce qui est beau, et repose
 En un royal gouvernement. (*MNF*, p. 25)

Lescarbot ne se contente pas d'affirmer que les Autochtones « ne désirent autre chose que de se conformer [aux Français] en tout bien » (*HNF*, IV, 19, p. 582) : il met en scène la parole de l'autre afin que les Amérindiens en formulent eux-mêmes le vœu. Étouffant toute forme de parole discordante, il aplanit les difficultés de la colonisation, dans le but d'encourager les français à entreprendre ces « exploits faciles » (*FG*, p. 12). Dans le *Tableau de la Suisse* également, le soldat s'offre de lui-même au service du roi, obéissant à un désir de vengeance et à l'espoir de s'illustrer par les armes. Le désir d'alliance semble émaner de sa propre volonté, alors que, dans les faits, c'est la France qui manque cruellement de troupes et dont la survie dépend de l'enrôlement de mercenaires suisses. Ainsi, Lescarbot préserve à peu de frais l'apparence de puissance de son roi en lui épargnant la nécessité de demander l'aide dont il a besoin.

Plus encore, il importe de souligner que ces harangues participent d'une véritable fascination envers l'éloquence naturelle des peuples dits « sauvages ». En Amérique, les voyageurs de l'époque moderne laissent une place importante aux discours prononcés par les chefs autochtones, croyant reconnaître en eux l'expression intacte de la rhétorique antique. Loin d'être considérés barbares, ces orateurs « sauvages » incarnent l'idéal d'une éloquence originelle, parfaite en vertu de sa simplicité⁷⁹⁹. Lescarbot lui-même contribue, dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, à projeter sur les harangues des Amérindiens « la rhétorique robine de la nudité⁸⁰⁰ ».

De ce fait, le traitement similaire qu'il réserve à la parole de l'autre dans le *Tableau de la Suisse* accentue la fusion déjà soulevée entre la figure du capitaine amérindien et celle du soldat suisse. Au-delà des ressemblances qui s'observent dans le portrait de l'un et de l'autre, on remarque une contamination de l'imaginaire américain dans la mise en scène du discours helvétique. En effet, la parole du mercenaire prend les accents des harangues prononcées par les chefs autochtones dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* : par exemple, le décompte des années en « trente-mille » couchers de soleil exploite un trait culturel observé par le voyageur auprès des Souriquois. Comme le note Lescarbot lui-même, ces derniers

[...] ne content point distinctement [...] les jours, les semaines, les mois, les années, ains déclarent les années par soleils, comme pour cent années ils diront *Cach'metren achtek*, c'est-à-dire cent soleils ; *bitumetrenagué achtek*, mille soleils, c'est-à-dire mille ans ; *metren knichkaminau*, dix lunes ; *tabo metren guenak*, vingts jours. (*HNF*, VI, 7, p. 671)

Alors que la Suisse obéit au calendrier grégorien, Lescarbot donne au soldat un trait culturel emprunté à l'altérité amérindienne. Plus encore, le motif de combat invoqué dans le discours fait directement écho à l'appel à la guerre lancé par Membertou dans « La defaite des Armouchiquois ». Rassemblant ses troupes autour

⁷⁹⁹ Voir Normand Doiron, *L'art de voyager...*, *op. cit.*, p. 115-145.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 119.

du corps d'un homme massacré, le chef des Souriquois invoque le même désir d'honorer la mémoire de leurs ancêtres et d'acquérir à leur tour la gloire des combats :

Ainsi vous devez tous à ce spectacle étrange
 Estre émeus du desir de garder la loüange
 Que nous antecesses nous ont mis en despos,
 Et par laquelle ils sont maintenant en repos,
 N'ayans point estimé estre dignes de vivre
 Sans de leurs ennemis les injures poursuivre [...] (*MNF*, p. 62).

Autant au niveau idéologique que formel, la parole du mercenaire suisse se confond avec celle des Amérindiens, accentuant le brouillage ethnographique. Si l'on adopte le point de vue de Paolo Carile, cet effet d'identité entre l'altérité helvétique et américaine serait le signe d'une limite intellectuelle, l'incapacité de distinguer des traits ethnographiques propres à chaque culture. Mais il semble bien plutôt que cette fusion est due à une instrumentalisation ventriloque de la parole autochtone. C'est ainsi qu'un même discours circule d'un texte à l'autre, placé dans la bouche de différents personnages. Qu'il parle en son nom, ou qu'il délègue sa parole à une figure d'altérité, Lescarbot défend l'idéal d'une paix obtenue par les armes contre les ennemis de la France. Dans le nord de l'Italie comme dans les terres de la Nouvelle-France, le combat est le même : il s'agit d'aider les peuples indigènes à régler leurs conflits, à obtenir vengeance des injures qui leur ont été faites, pour instaurer ensuite un climat de paix garanti par la domination française. Sous cet angle, l'expansion coloniale apparaît comme une action salvatrice, la France étant moins conquérante que secourable. Dans son pamphlet politique, Lescarbot écrit ainsi : « Il n'y a rien de plus convenable à l'homme que de secourir son semblable, c'est estre Dieu envers luy [...], c'est le chemin à la gloire éternelle. » (*FG*, p. 14-15)

6.2. *Translatio imperii* : la transmigration américaine

On remarque ainsi que malgré les problèmes exposés à travers l'altérité helvétique, le *Tableau de la Suisse* exemplifie dans son ensemble cette posture d'une France

bienfaitrice. Selon Lescarbot, sa nation est appelée à succéder à la domination grecque et latine, devenant le dernier maillon de la *translatio imperii*⁸⁰¹. On quitte alors le discours politique et conquérant, pour entrer dans ce que Bernard Émont a identifié comme un discours utopique, lequel réfléchit aux modalités d'une société idéale⁸⁰². Il semble ainsi qu'à travers les relations diplomatiques qu'il met en scène dans le *Tableau de la Suisse*, Lescarbot cherche à fonder la légitimité de la nation française, dans l'optique que celle-ci étende au niveau mondial l'action salvatrice qu'elle a sur les Cantons alliés.

Dès lors, l'image de la Suisse dans son ensemble pourrait être vue comme une construction rhétorique, un vaste *exemplum*, visant à illustrer le modèle social auquel aspire Lescarbot. Le détour par l'altérité prend la forme d'une abstraction : ce n'est plus tout à fait le territoire helvétique qui est représenté, mais une conception utopique du monde, objet hors de l'espace et hors du temps, dans lequel se conjuguent le passé mythique de la France et ses aspirations de domination future. Comme la Nouvelle-France, dont la critique a amplement démontré le caractère anticipatoire, la Suisse de Lescarbot pourrait être considérée comme une « anamorphose du désir⁸⁰³ », c'est-à-dire

[...] une vaste construction imaginaire échafaudée sur des aspirations aussi diversifiées que la quête d'un passage vers l'Orient, la création d'une

⁸⁰¹ La *translatio imperii* est l'idée développée à l'époque médiévale selon laquelle la puissance politique et le raffinement culturel transiteraient d'une civilisation à une autre à travers le temps. La succession des empires suivrait ainsi une certaine trajectoire géographique (de l'orient vers l'occident) composant les maillons d'une chaîne de transfert. Cette notion sert généralement à légitimer les vellétés de domination d'une puissance nationale, pourvu qu'elle se présente comme héritière des empires précédents. Sur le sujet, voir Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2015, 366 p. Voir aussi Normand Doiron, *L'art de voyager...*, *op. cit.*, p. 39-42.

⁸⁰² Voir Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 23-25.

⁸⁰³ Marie-Christine Pioffet, « Nouvelle-France ou France nouvelle : les anamorphoses du désir », *op. cit.*, p. 38.

Chrétienté idéale, l'édification d'une autre France, voire un nouvel Eldorado qui en conditionnent la perception⁸⁰⁴.

Pour rendre compte de ce glissement vers l'abstrait, on tentera de distinguer dans le *Tableau de la Suisse* un mouvement dialectique, semblable à celui de *l'Histoire de la Nouvelle-France*, qui tente d'articuler le tableau des origines glorieuses avec l'espoir d'une régénérescence à venir.

6.2.1. Tableau des origines glorieuses

Il importe désormais de délaissier les facteurs circonstanciels tels que le contexte historique, économique et social, pour se concentrer sur les mythes. En effet, les représentations idéalisées du passé déterminent généralement l'identité nationale : souvenons-nous de la ferveur gallicane du voyageur et de sa volonté de renouer avec ses racines gauloises. Cette souche culturelle, qui précède la corruption de la race française, lui permet de minimiser l'impact des troubles récents sur l'identité nationale : malgré les guerres et les querelles, la France tire son origine d'un peuple bon et supérieur, dont l'esprit est appelé à renaître, faisant des maux de son époque un écart momentané. Dans le *Tableau de la Suisse*, ce gallicanisme s'affirme à maintes reprises, à commencer par le surnom que se donne Lescarbot dans sa signature⁸⁰⁵. Mais surtout, il a un impact sur la représentation de l'histoire helvétique, Lescarbot confrontant régulièrement cette dernière au mythe gaulois.

Pour preuve, revenons à l'exemple de la ville de Bade. On se souvient que Lescarbot en vantait le parlement, critiquant au passage les nombreux procès qui paralysent la France. À la suite de cet extrait, le poète établit une équivalence entre le système juridique suisse et le mythe d'une justice idéale chez les gaulois :

C'est en cette cité que le grand Parlement
De cette nation se tient communement,
Parlement non semblable à ceux de nostre France,

⁸⁰⁴ *Idem*.

⁸⁰⁵ Voir *supra*, p. 310-313.

Où des procès sans fin ne peut mourir l'engeance,
 Mais à ceux que jadis tenoient nos premiers Rois
 Quand ilz vouloient donner à leurs sujets des loix,
 Ou tenir les Estats pour ouïr leurs complaints,
 Chastier les puissans qui ont les loix enfraintes,
 Ou les Ambassadeurs des Princes recevoir,
 Ou aux necessitez de la guerre pourvoir. (*TDLS*, p. 17, v. 592-600)

Si l'on considère seulement l'espace textuel, on remarque que l'éloge du parlement de Bade s'efface rapidement derrière l'affirmation d'une supériorité gauloise : le fonctionnement de l'instance judiciaire n'est exposé que par analogie avec celui de la France antique, le présent laissant place à l'imparfait et à la description d'un temps « jadis ». Sous cet angle, la Suisse sert principalement de prétexte pour mettre en valeur la souche gallicane.

C'est pourquoi il serait abusif de voir dans ce passage les indices d'une révolution sociologique. Certes, Lescarbot émet des réserves sur l'état actuel de son pays, mais toute critique de la France est compensée par l'affirmation de sa grandeur passée. Et s'il est vrai que le voyageur se présente comme moitié Suisse, moitié « Sauvage des Terres-neuves » (*TDLS*, p. vi), il est avant tout descendant des gaulois. Son œuvre opère ainsi une inversion du regard qui n'est pas encore subversive, mais qui consiste au contraire à louer à travers le portrait de l'autre sa propre culture.

On remarque ainsi que tout éloge de la Suisse sert, en fait, à mettre en scène la contribution de la France. Lucerne par exemple, qualifiée de la plus belle lumière des Alpes (*TDLS*, p. 9, v. 289), semble tout devoir à la générosité de la nation voisine :

Mais, Lucerne, je veux te mettre en souvenance
 Que de noz Rois tu tiens ta plus seure alliance,
 Laquelle tu te doibs cherement conserver,
 Si tu veux ton repos longuement eprouver.
 Et si tu veux encor te reduire en memoire
 Noz Charles & Martels, tu verras que ta gloire
 Fut accreuë par eux lors que ta liberté
 Ilz sellerent du seau de leur autorité,
 Et que Charles le Grand t'honora de l'usage

Privileges des Roys de
 France donnés à la ville
 de Lucerne.

De ces cornets d'airin dont tu gardes le gage	Fondations des Roys &
Afin de t'en servir quand tu veux tes soldats,	Princes François és
La guerre survenant, animer aux combats.	Eglises de Lucerne.
Et si tu veux encor chercher de tes Eglises,	
L'origine, les biens, les droits, & les franchises,	
Tu y rencontreras par tout la pieté	
De noz Loys, Lothaire, & de leur parenté,	
Si bien que tu ne peux estre autre que Françoisise	
Si tu veux éviter du reproche la noise. (<i>TDLS</i> , p. 11-12, v. 385-402)	

Autant sur le plan militaire que religieux, Lucerne est redevable à la France. Sa liberté même aurait été garantie par les anciens rois, auxquels on attribue un rôle pacificateur. En revanche, les récentes guerres de religion et les désaccords politiques ont mis en péril cet état de prospérité ; on a vu à ce propos l'appel au « repos » qui est au cœur du programme politique de Lescarbot, et qui implique un resserrement des anciennes alliances. À travers l'histoire de Lucerne, l'auteur met ainsi en scène une réconciliation diplomatique visant à retrouver une félicité perdue. Or, l'influence bénéfique de la France se place à la fois en amont et en aval de cette trajectoire :

Car la Suisse autrefois vivant en union
 N'avoit premierement qu'une Religion,
 Consequemment aussi n'avoit qu'une alliance
 Dont elle fist estat, qui est celle de France,
 France, qui largement de ses dons l'honoroit,
 Et toujours és debats son repos procurait,
 Comme elle fait encore. (*TDLS*, p. 9-10, v. 319-325)

La rencontre d'un imparfait, décrivant une époque reculée, et d'un présent immédiat jette un pont symbolique sur la période sombre du siècle dernier. Si la ville s'est détournée de son alliée, cette dernière démontre au contraire une constance exemplaire. Elle est celle qui procure la paix, autant dans le passé que dans le futur. De la sorte, Lescarbot s'approprie le mythe de l'âge d'or suisse en le subordonnant au mythe de l'âge d'or gaulois et appelle de ses vœux un retour à cet état de concorde et

de prospérité⁸⁰⁶. Cette stratégie est encore confirmée par l'exemple de Genève, dont la liberté est explicitement mise sous la tutelle du roi de France :

Ne laisse toutefois, Peintre, sur ce Tableau
 Luy donner par honneur quelque trait de pinceau,
 Quoy qu'elle ne soit point en la Suisse comprise,
 Et vive comme en soy à nul Prince soumise. Geneve en la
 Et pour-ce nostre Roy prent sa protection protection du Roy.
 Pour la garder d'injure & toute oppression
 Cognoissant son ressort de petit estendue,
 Et qu'au bien de la France elle est toute tendue. (*TDLS*, p. 42, v. 1535-1542)

Le poème frise le paradoxe, affirmant dans un vers la totale indépendance de Genève, et suggérant dans le vers suivant une forme d'alliance féodale, dans laquelle les peuples vassaux participent, en échange de protection, à la puissance du royaume. La Suisse n'est donc pas placée d'égale à égale : bien que Lescarbot semble garantir une assistance mutuelle, l'apparence de gain réciproque réaffirme en fait la supériorité gallicane. Néanmoins, on voit avec l'exemple de Genève que la Suisse n'est pas soumise non plus. Sous cet angle, elle semble plutôt se situer dans un rapport qui est celui du centre avec la périphérie, la prédominance de la France étant complétée par les pays alliés qui gravitent autour d'elle. Cela n'est pas si différent des relations que Lescarbot espère instaurer avec les terres neuves. En effet, on a vu que le voyageur imaginait un monde dans lequel la France métropolitaine et ses colonies pourraient s'offrir un support mutuel, tel qu'« en la nécessité de vivres, une province secourra l'autre » (*HNF*, VI, 24, p. 820). Par avance, le *Tableau de la Suisse* semble illustrer cette relation complémentaire, puisque Lescarbot met en scène l'action pacificatrice du royaume français tout en demandant la collaboration des mercenaires suisses. L'utopie

⁸⁰⁶ Ce désir de renouer avec l'âge d'or antique vaut aussi pour la France, qui s'est détournée de ses anciennes valeurs : « Nous qui vivons par deçà souz l'autorité de nos Princes et des Républiques civilisées, avons deux grans tyrans de notre vie, auxquels les peuples du nouveau monde n'ont point encore été assujetés : les excès du ventre et de l'ornement du corps, et bref de tout ce qui va à la pompe, lesquels si nous avons quittés, ce seroit un moyen pour rappeler l'ancien âge d'or » (*HNF*, VI, 8, p. 507).

rêvée par le voyageur oscille ainsi entre deux tentations d'apparence contradictoire : d'un côté la valorisation de la verticalité féodale, qui subordonne la Suisse et la Nouvelle-France au pouvoir royal ; d'un autre, la représentation d'une certaine horizontalité, qui garantit une assistance réciproque entre des espaces libres et indépendants.

Cette tension se résout en fait à travers la figure d'une France attachée à ses alliés et à ses colonies par la même relation que l'enfant aîné entretient avec ses cadets. Dans ce rapport de filiation, l'indépendance de chacun est garantie par la nature des liens familiaux, tandis que la domination de l'aîné demeure incontestée en vertu de sa naissance antérieure : la primauté de ses origines lui confère de l'autorité, mais aussi la responsabilité de secourir ceux qui, plus jeunes et plus fragiles, nécessitent son influence bienfaitrice. Lescarbot mobilise notamment cette image dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, lorsqu'il répond aux détracteurs de l'entreprise coloniale :

Et comme les hommes sots et scrupuleux font des difficultez par tout, j'en ay quelque-fois veu qui ont mis en doute si on pouvait justement occuper les terres de la Nouvelle-France et en depouiller les habitants d'icelles, ausquels ma reponse a esté en peu de mots, que ces peuples sont semblables à celui duquel est parlé en l'Evangile, lequel avait serré le talent qui lui avoit esté donné dans un linge, au lieu de le faire profiter, et partant lui fut oté. Et comme ainsi soit que Dieu le Créateur ait donné la terre à l'homme pour la posséder, il est bien certain que le premier tiltre de possession doit appartenir aux enfants qui obeïssent à leur père et le reconoissent, et qui sont comme les ainez de la maison de Dieu, tels que sont les Chrétiens, auxquels appartient le partage de la terre, premier qu'aux enfans desobeïssans, qui ont esté chassez de la maison comme indignes de l'heritage et de ce qui en dépend. (*HNF*, I, p. xvi-xvii)

La légitimité s'obtient autant par l'obéissance religieuse que par l'action civilisatrice. En Amérique, le droit d'aînesse s'appuie sur l'ignorance des nations autochtones de la religion chrétienne ; en Suisse, ce sont les multiples réalisations de la noblesse française qui entérinent le droit à l'expansion de la nation gallicane. Dès lors, les Cantons helvétiques sont mis sous tutelle, exactement comme les peuples de la Nouvelle-France.

Pour consolider ce rapport de force dans le *Tableau de la Suisse*, Lescarbot entreprend un travail de sape qui consiste à passer sous silence certains mythes fondateurs, en les remplaçant par le portrait d'une noblesse française philanthrope. C'est le cas du temple de Zurich, qui commémore la légende de ses saints patrons Félix et Régula. Au XVI^e siècle, l'humaniste suisse Glaréan en avait déjà immortalisé l'histoire. Il raconte que Félix et Régula, membres de la légion thébaine, auraient été mis à mort par les Romains, faisant d'eux des martyrs de la religion chrétienne :

Mais, ô prodige [...], voici qu'après avoir été décapités ils se lèvent et, prenant leur tête, ils descendent sur l'autre rive. Il y avait une colline, sur laquelle maintenant s'élève leur temple, à Zurich, à quarante pas du rivage : ils la gravissent aussitôt, se couchent, sont ensevelis [...]. Un grand nombre de ceux qui avaient vu le miracle devinrent croyants, et ainsi, peu de temps après, lorsque le christianisme eut commencé à mieux se porter, toute la ville adopta le culte du Christ. Ensuite, Charlemagne mit ces trois martyrs au nombre des saints, en faisant édifier [...] un temple magnifique⁸⁰⁷.

Bien qu'il mentionne l'apport de Charlemagne, Glaréan participe surtout à l'effort collectif des humanistes suisses, visant à donner à la confédération helvétique une identité forte, appuyée sur un socle mythologique et plus particulièrement sur l'exemple des martyrs. Or, lorsque Lescarbot décrit Zurich, il élude complètement la légende, pour se concentrer uniquement sur le rôle des rois français dans le développement de la ville :

Zurich long-temps depuis de l'Empire Romain	Zurich en la main des
Chez soy receut les loix : Mais venant en la main	François, &
De noz premiers François, lors elle s'est accreuë,	premierement du Roy
Et en grande richesse & credit parvenue.	Clovis
Noz Roys, nos Empereurs, depuis l'un des Clovis	
Jusques à noz Pepins, & Charles, & Louïs,	
Ont pris chacun plaisir à la rendre superbe,	
Et remplir de bourgeois ses champs tapissez d'herbe,	

⁸⁰⁷ Henricus Glareanus, « Le martyre des saints Félix, Regula et Exuperantius », *Historia ecclesiastica*, t. VIII, éd. J. H. Hottinger, Zurich, 1667, p. 1074-1075. L'histoire ressemble fortement au mythe de Saint Denis de Paris, décapité sur le butte Montmartre puis enseveli quelques kilomètres plus loin sur les lieux où il se serait lui-même rendu, portant sa tête dans ses mains, et où a ensuite été construite la basilique Saint-Denis. Cela dit, ni Glaréan ni Lescarbot n'exploitent ce rapprochement.

A luy donner en dôt maintes immunités,
 Et des temples aussi hautement exaltés,
 En l'un desquels encor est en relief l'image
 De celuy de noz Rois qui parfit cet ouvrage. (*TDLS*, p. 16, v. 555-566)

Le nom des saints patrons n'apparaît qu'en marge, dans une note qui, elle non plus, ne mentionne pas l'histoire légendaire : « C'est en l'Eglise de SS. Felix & Regule, où Louïs le Debonnaire fonda apres Charlemagne son pere, une Abbaïe de Nonnes, qu'il donna à sa sœur Hildegarde, avec la ville de Zurich, & grand domaine » (*TDLS*, p. 16). À la place du mythe fondateur, Lescarbot expose les multiples soins apportés par la noblesse française, affirmant par conséquent leur emprise sur la ville de Zurich. Cette dernière apparaît explicitement « en la main des François » (*TDLS*, p. 16), et ce depuis longue date. Cette mise en scène occulte complètement le mythe de Félix et Régula ; le temple semble vidé de ses icônes et seul trône, dans l'espace laissé vacant, le portrait de Charlemagne « en relief » (*TDLS*, p. 16, v. 565).

À la lumière de cette analyse, on constate que la manipulation des mythes dans le *Tableau de la Suisse* se fait selon trois modes : la comparaison d'abord, qui met au même plan l'âge d'or helvétique et l'âge d'or gaulois ; la subordination ensuite, qui réaffirme constamment le rôle de l'influence française dans le développement de la Suisse ; la surimpression ensuite, qui consiste à éluder certains mythes fondateurs au profit d'un discours sur la puissance des rois de France. Dans les trois cas, il s'agit de présenter une France civilisatrice, qui bénéficie certes du support de ses alliés, mais qui est surtout la source de leur félicité. Tandis que Lescarbot exprimait, dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, une nostalgie de la France « ancienne nourrice des lettres et des armes⁸⁰⁸ », il prend prétexte de la représentation de la Suisse pour démontrer cette influence bénéfique de la nation gauloise. Il lui accorde de la sorte un droit d'aînesse qui la rend supérieure aux autres nations et fonde sa légitimité coloniale.

⁸⁰⁸ Voir Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, op. cit., p. 234.

6.2.2. Tableau programmatique

Or, cette manipulation systématique de l'histoire suisse n'a pas seulement pour but de panser les blessures des guerres de religion en renouant avec un état antérieur de la France. Comme l'a montré Bernard Émont, les mythes chez Lescarbot ont une fonction d'émulation :

[a]u lieu de viser essentiellement une vision sacrée du passé, [la mythologie] est étroitement associée à l'action, l'appelle et la renforce. Elle est préparation à l'action. Elle prend des aspects que nous appellerons proto-actifs. Rien d'étonnant à ce qu'elle soit surtout tournée vers le futur, projection futuriste, fiction dynamisante. On la retrouvera ainsi dans le discours de Lescarbot, lorsqu'il essaie d'inciter ses contemporains, à commencer par les Rois, à la conquête, ou à l'élaboration d'un monde meilleur⁸⁰⁹.

Par conséquent, le mythe de la supériorité gallicane, illustré par l'histoire helvétique, demande à être réactualisé. Dans le *Tableau de la Suisse*, Lescarbot réfléchit ainsi aux modalités de l'expansion nationale française, exposant les actions à venir, et s'appuyant sur les entreprises passées pour mettre en place un plan politique viable. C'est ici que l'*exemplum*, figure de l'émulation, vient au renfort des mythes proto-actifs, donnant une forme visible aux gestes qui doivent être accomplis dans le futur. La Suisse, jusqu'ici réduite au statut de faire-valoir, aurait ainsi une dimension programmatique qu'il s'agit désormais de mettre en lumière.

Reprenons le cas de Lucerne. On a vu que Lescarbot faisait un tableau péjoratif de cette ville déchirée par les querelles, mais il profite aussi de l'occasion pour condamner ceux qui tentent de convertir autrui par la force, et ce, peu importe leur confession :

Ces peuples ne sont point comme devant d'accors,
Et se mettent au train de se perdre d'eux-mesmes.
Car combien que tous soient en leurs Cantons supremes,
Chacun voudroit pouvoir son compagnon forcer
A la religion qu'il luy plait embrasser

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 195.

Ne considerant pas que de si haute chose	
Ce n'est l'homme, mais Dieu qui sagement dispose,	Par la con-
Et qu'en ce la contrainte est l'exhortation,	trainte on ne
Non pas ce qui peut tendre à la destruction.	fera iamais
Et tel fut le conseil servant de pedagogue	un bon Chre-
Que tint Gamaliel dedans la Synagogue	stien.
Lors que l'Eglise estoit en son petit berceau,	
Et pure n'avoit point de tache en son manteau. (TDLS, p. 10, v. 328-340)	

Ces réflexions d'ordre général, appuyées par la note marginale, donnent à l'exemple de Lucerne une portée plus universelle, qui échappe au seul contexte helvétique. Et puisque ce tableau sert à la formulation d'une maxime morale et politique, on retrouve ici les valeurs de brièveté et de clarté attribuées à l'*exemplum*. Enfin, l'emploi du futur est significatif : Lescarbot prend appui sur ce cas précis pour réfléchir à l'entreprise évangélique qui attend la France en Amérique.

Pour preuve, on remarque que ce discours normatif est identique à celui tenu dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* au sujet de la conversion des Amérindiens. Le voyageur y soutient que la foi doit toujours être transmise de manière pacifique, par « doctrine et exemple » (HNF, I, p. xvii), l'emploi de la force étant prohibé en raison de son caractère contre-productif. Lescarbot considère en effet que

[...] par cette voye on ne fera jamais un bon chrétien, aussi a-t-elle été réprouvée de tous ceux qui ont jugé de ce fait un peu meurement. Notre Seigneur n'a point induit les hommes à croire son Evangile par le glaive (ceci est propre à Mahomet) ains par la parole. Les lois des anciens empereurs chrétiens y sont expresses⁸¹⁰.

Le parallélisme entre les deux formulations est frappant. Dans le *Tableau de la Suisse*, Lescarbot fait écho aux stratégies de conversion exposées dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*. À l'appui, il convoque à nouveau une référence biblique, mais se concentre cette fois-ci sur le discours « que tint Gamaliel dedans la synagogue » (TDLS, p. 10, v. 338). Aux lois des empereurs chrétiens s'ajoute la sagesse passagère

⁸¹⁰ Marc Lescarbot, *Histoire de la Nouvelle-France, op. cit.*, V, ch. 8, (édition de 1617), p. 650.

d'un pharisien⁸¹¹, dans une volonté constante de démontrer la nécessité d'une conversion pacifique.

En somme, l'idéal de concorde est exposé de trois manières : premièrement, il fait l'objet d'un discours explicite adressé aux Lucernois (et par reflet au lecteur français) ; deuxièmement, il apparaît en marge du poème sous forme de maxime, renvoyant implicitement à l'*Histoire de la Nouvelle-France* ; troisièmement, il est illustré par l'intertexte biblique, l'histoire de Gamaliel ayant ici fonction d'*exemplum*. Pour générer de l'émulation, Lescarbot conjugue ainsi les valeurs de l'impératif, de l'axiome et de l'exemple. Mais dans l'ensemble, c'est Lucerne qui apparaît sous les traits d'un contre-exemple. Mieux qu'un discours, ce tableau démontre autant ce qui a été fait dans le passé, que ce qui doit être accompli dans le présent et dans un futur proche. Que penser alors de toutes les autres villes représentées dans le *Tableau de la Suisse* ? Servent-elles aussi à soutenir le discours utopique de Lescarbot, apportant à sa plaidoirie la force d'une preuve par analogie ?

Observons le contraste entre Lucerne et la ville de Genève. À l'époque, la cité de Calvin apparaît comme un refuge pour tous ceux qui ont dû fuir leur pays pour des raisons religieuses. Auprès des poètes catholiques, Genève a donc mauvaise presse et l'on en donne les représentations les plus noires. Dans un sonnet de Du Bellay, par exemple, la cité fortifiée se présente comme un lieu déserté par la joie, où planerait une austérité grise qui ne serait qu'une façade à de nombreux vices. La population serait

⁸¹¹ Le « conseil de Gamaliel » est un sujet de débat dans la littérature théologique. Originaire de Tarse, Gamaliel est un pharisien ; il appartient donc à une secte dénoncée par les Évangiles. Dans la *Bible*, il apparaît comme un adversaire des apôtres. Cependant, pour modérer les ardeurs du débat et éviter tout recours à la violence, il tient le discours suivant : « Et maintenant, je vous le dis, ne vous occupez plus de ces hommes, et laissez-les aller. Si cette entreprise ou cette œuvre vient des hommes, elle se détruira ; mais si elle vient de Dieu, vous ne pourrez la détruire. Ne courez pas le risque d'avoir combattu contre Dieu » (*Actes* 5:38-39). Ce conseil a été interprété comme une marque de sagesse, et est régulièrement invoqué pour encourager à la tolérance et à la magnanimité. Il fait aussi l'objet de nombreuses critiques, dans la logique d'une opposition au pharisaïsme. Voir par exemple François Bourgoing, *Histoire ecclésiastique de l'église prétendue réformée*, Genève, imprimerie François Perrin, pour Artus Chauvin, 1565 [1563], p. 175-176.

composée essentiellement de criminels et de gens malhonnêtes agissant en toute impunité sous couvert de piété réformée⁸¹².

En toute logique, on aurait pu s'attendre à ce que Lescarbot abonde en ce sens, puisqu'il se proclame lui-même pourfendeur de l'hérésie⁸¹³. Il n'en est rien. Dans le *Tableau de la Suisse*, Lescarbot fait au contraire l'éloge de Genève, décrivant sous un jour mélioratif les infrastructures de la ville et le paysage qui l'entoure. Le voyageur s'abstient d'entrer dans les questions de religion, vantant plutôt la concorde qui s'est installée dans le Refuge :

Je ne discours icy de la Religion
 Qui depuis octante ans la tient en union,
 Ny ne veux exalter Viret, Calvin & de Beze⁸¹⁴,
 Et autres qui chés elle ont occupé la chaize
 [...]
 Mais je diray pour vray que là c'est chose belle
 D'ouïr en toutes parts exalter d'un bon zele
 Le los de l'eternel jusques à l'artisan
 Ententif à son œuvre, & jusqu'au païsan,
 Au lieu de ces chansons de qui la melodie
 Ne resonance que d'airs remplis d'idolatrie,
 De flammes, de soupirs, de regrets, & de vœux
 A ce Dieu que l'on feint navrer les amoureux. (*TDLS*, p. 41, v. 1519-1532)

Lescarbot résiste à la tentation d'attiser des flammes presque éteintes et inverse la connotation symbolique de Genève : auparavant synonyme de dissidence, le Refuge devient un lieu d'union et de zèle, ce qui sert davantage l'entreprise évangélique que

⁸¹² Voir Alexis François, *Les sonnets Suisses de Joachim du Bellay, expliqués et commentés. Trois tableaux de la Suisse vue par les écrivains français du XVI^e siècle*, Lausanne, F. Rouge, 1946, p. 69.

⁸¹³ Dans une de ses premières publications, il avait en effet formulé une critique acerbe des protestants :

Peuples mal avisez qui sous l'appast trompeur
 De cette liberté qui vous pert et ruine
 Vous paisez de mensonge et de qui la doctrine
 Est un obscur chaos d'ignorance et d'erreur.

Marc Lescarbot, « Sonnet », *Discours véritable de la Réunion des Églises d'Alexandrie et de Russie à la Sainte Eglise catholique*, traduit d'après Cæsar Baronius, Paris, 1599.

⁸¹⁴ Il s'agit de trois réformateurs : Pierre Viret, Jean Calvin et Théodore de Bèze.

les querelles de confessions. Certains y ont vu les indices d'une inclination protestante de Lescarbot, ou à tout le moins d'un manque d'orthodoxie ; il semble cependant très clair que ce portrait a une fonction avant tout stratégique. Le véritable ennemi n'est pas le chrétien réformé, car celui-ci demeure chrétien ; c'est la querelle et l'inaction. L'entente qui soude Genève acquiert un statut exemplaire qui justifie l'éloge. Plus encore, ce tableau, qui condamne les « soupirs », les « regrets » et les « vœux / À ce Dieu que l'on feint navrer les amoureux », fait directement écho à l'épître au roi, dans laquelle le voyageur critique les « poesies semblables aux jardins d'Adonis, où n'y avoit que des mignardises & simples en pots, et rien de ce qui est de plus nécessaire à la vie » (*TDLS*, p. i-ii). Dans l'un et l'autre extrait, Lescarbot se sert de la galanterie comme d'un repoussoir, opposant l'oisiveté inspirée par le luxe au courage politique et à la noblesse de l'action évangélique. On voit ainsi comment s'articulent la résolution des conflits internes avec une rhétorique de la mobilité : par sa concorde, Genève génère une situation économique viable qui autorise le peuple à travailler la terre, à produire des objets artisanaux et à faire progresser la foi chrétienne, au contraire de la France paralysée par ses guerres intestines et par une élite oisive.

Une relation profonde se devine alors entre le discours tenu par le voyageur et la manière dont il représente les villes. Il ne se contente pas de plaider pour la pacification des conflits : avec Lucerne, il donne un exemple des dommages causés par les dissensions ; avec Genève, il propose un modèle de concorde sociale qui cantonne à l'utopie. Pour reprendre une distinction aristotélicienne, il semble que Lescarbot s'écarte du raisonnement déductif, pour exploiter, dans le *Tableau de la Suisse*, les ressources de la preuve par induction⁸¹⁵. Mais surtout, ces tableaux sont tournés vers une action précise, celle de convertir les peuples à la religion chrétienne. Il ne s'agit plus seulement de placer l'influence française à la source du développement de la

⁸¹⁵ Voir Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, I, 2, 1356b. Sur le rapprochement entre l'*exemplum* et la preuve par induction chez Aristote, voir Marc Fumaroli, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, *op. cit.*, p. 601.

propagation de la foi. Bertrade⁸¹⁶ et Berthe⁸¹⁷ deviennent des modèles à imiter, en vertu de leurs actions particulières et de leur dévotion qui « ne laiss[e] fuir aucune occasion » de se rendre utile à la religion chrétienne. Lescarbot exploite ici la fonction mémorielle de l'*exemplum*. Mais l'important n'est pas seulement d'expliquer les origines du monastère de Soleure : il s'agit surtout de prendre appui sur cet exemple pour illustrer une maxime générale : « avec les ans (& principalement / En fait Religieux) tout prend accroissement ». S'il met l'accent sur l'évangélisation, Lescarbot laisse aussi entendre que d'autres domaines obéissent à cette loi de croissance : l'agriculture, essentielle dans sa pensée politique, mais aussi la démographie. De la sorte, il pose ici un principe qui est au cœur du programme d'expansion nationale. L'appel à l'action est d'ailleurs très concret : Lescarbot incite à fonder des monastères et à les soutenir financièrement, afin que les bienfaits perdurent dans le temps, plutôt que de se perdre.

Cette stratégie met à profit l'efficacité de l'*exemplum* : en rappelant les contributions de la noblesse française, Lescarbot fait appel à la mémoire de ses concitoyens et apporte des preuves de la validité de son discours ; en ciblant les problématiques contemporaines de certaines villes suisses, il profite de la capacité de l'*exemplum* à créer un écart, une distance analogique entre le contexte dont on parle et l'exemple avec lequel on le compare. Enfin, en énumérant les actions des anciens rois

⁸¹⁶ Bertrade, mieux connue sous les noms de Berthe de Laon ou Berthe au Grand Pied, était la femme de Pépin le Bref. Née vers 720, morte en 783, elle donne naissance à Charlemagne, roi des Francs. L'abbaye de Saint-Ours ayant été fondée à Soleure dès 736, il est possible d'en attribuer la création à Berthe de Laon, bien que cela puisse aussi être légendaire. Voir Françoise Guérard, *Dictionnaire des rois et reines de France : quinze siècles de pouvoir royal*, Paris, Vuibert, 2008, 346 p.

⁸¹⁷ Il s'agit vraisemblablement de Berthe de Souabe, née vers 907 et morte entre 957 et 961. Mariée à Rodolphe II, roi de Haute-Bourgogne vaincu à Winterthour par son père, elle est reine de Bourgogne jusqu'en 937, date du décès de son époux. On lui attribue la fondation ou la rénovation du couvent de Saint-Ours à Soleure. Voir Maxime Raymond, « Notice sur les rois rodolphiens et leur famille », *Revue de la Suisse Catholique*, Fribourg, Imprimerie Catholique Suisse, vol. 20, 1889, p. 529-549. Voir aussi Kurt Messmer, « La reine Berthe ou la femme sans qualité », *Blog du musée national Suisse*, en ligne, <https://blog.nationalmuseum.ch/fr/2019/09/la-reine-berthe-ou-la-femme-sans-qualite/>, consulté le 23 août 2021.

et reines, il exploite la fonction d'émulation de cette figure, qui transforme les récits du passé en modèles reproductibles.

Complémentaire avec la stratégie du détour par l'altérité, dont on a vu le caractère réflexif, cette stratégie inductive et analogique permet de défendre, à travers la Suisse, les arguments de Lescarbot concernant la politique française. Les rapports diplomatiques mis en scène entre les deux pays peuvent ainsi être élargis à une perspective plus vaste, qui comprend la relation entre la France ancienne et sa nouvelle province américaine. Dès lors, le tableau d'une Suisse prise en charge par la noblesse française et développée par ses soins permet d'entrevoir ce que serait l'Acadie si les riches et puissants de l'époque reproduisaient ces exemples antiques.

6.2.3. Tableau utopique

Cependant, un aspect demande encore à être élucidé : comment la dimension visuelle du *Tableau de la Suisse* participe-t-elle à l'efficacité rhétorique de l'*exemplum* ? Si la question se pose, c'est parce que cette figure antique se définit avant tout comme un morceau narratif. Pour convaincre le public, on raconte une histoire qui résonne avec la situation dont on juge. Mais Lescarbot ne se contente pas d'énumérer des anecdotes : il donne à voir, dans le territoire helvétique, le résultat de ces actions et événements exemplaires. Ce qui fait la particularité de l'ouvrage, c'est donc l'articulation de ces modèles du passé à la vision du poète et leur inscription dans un dispositif formel qui les rend visibles. L'exemple n'est plus seulement récit : il est aussi image, trace dans le décor helvétique.

Dans la description de Soleure, le poème met l'accent sur la pérennité des actions entreprises par les rois et les reines de l'époque médiévale, en témoignant de la persistance de leurs contributions dans le présent. Immédiatement après avoir décrit la fondation du monastère, Lescarbot revient au temps de l'énonciation et précise que les moines d'alors sont « ceux qu'aujourd'hui nous appelons Chanoines » (*TDLS*, p. 38, v. 1402). La vision contemporaine atteste du succès des efforts concédés dans le passé,

et en donne une preuve tangible. Par contraste, cet exemple répond à une question posée dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* :

Serons-nous donc toujours accusés d'inconstance
 En l'établissement d'une Nouvelle France ?
 Que nous sert-il d'avoir porté tant de travaux,
 Et des flots irrités combattus les assaux,
 Si notre espoir est vain, et si cette province
 Ne fléchit souz les lois de Henry notre Prince. (*MNF*, p. 30)

Ainsi, l'antiquité du monastère de Soleure pourrait avoir comme fonction d'accuser l'inconstance des entreprises en Amérique du Nord et le manque de persévérance qui a causé la ruine de toutes les premières tentatives d'établissement. Dans le *Tableau de la Suisse*, Lescarbot met ainsi la force de l'évidence au service de l'émulation. La représentation du territoire helvétique apparaît comme le chaînon manquant de sa pensée utopiste : dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, il mettait dos à dos le mythe des origines gauloises avec le projet d'une France régénérée en Amérique. Avec la Suisse, il montre que ce projet est possible, qu'il a déjà été réalisé par les rois et les reines de jadis. Dès lors, c'est en contemplant les reliques d'une antiquité glorieuse que pourra s'amorcer la régénérescence future de la nation gauloise.

Ce pont symbolique apparaît très clairement dans la description de la ville de Fribourg. En effet, si le voyageur en donne une image élogieuse (évoquant son collègue, ses fortifications, ou encore son indépendance et sa puissance politique), l'état de prospérité de Fribourg contraste avec la fondation difficile de la ville :

Quatre cens ans y a par dessus trente-quatre
 Que Berthold de Zæringue eut grand peine à combattre
 L'envie & maltalent de beaucoup de Seigneurs
 De cette terre icy, dont les sauvages mœurs
 Ne pouvoient s'addonner à faire des caresses
 A un Prince étranger quoy que plein de proüesses. (*TDLS*, p. 5, v. 165-170)

Ces événements, qui ont eu lieu en 1479, résonnent étrangement avec le contexte de la conquête du Nouveau Monde : ici comme là, l'action civilisatrice du prince se heurte à la résistance d'un peuple aux « sauvages mœurs ». L'histoire de Berthold de Zæringue éclaire ainsi les enjeux relatifs à l'établissement de colonies en Amérique : ce récit bref vise en effet à tirer des leçons du passé et à encourager une entreprise fondée sur des prémisses similaires. Lescarbot ne commente pas l'exemple, mais les conseils formulés sont univoques : il faut se fortifier, négociant avant tout une paix et une sécurité qui sont les conditions préliminaires à toute entreprise de civilisation. Lescarbot raconte ainsi que le premier souci du Duc de Zæringue a été de bâtir une cité entourée de murailles. Par cette prudence, il protège son entreprise de la ruine au moment où elle demeure la plus fragile. Dès lors, le développement de Fribourg donne un véritable modèle d'« avancement » (*TDLS*, p. 5, v. 164) :

Cette ville il dota de privileges grands,
 Et rendit ses Bourgeois de toutes choses francs,
 D'où vint que Castelfranc * elle fut appelée, * ou Ville-franche, c'est
 Si bien qu'en peu de temps elle devint peuplée Fribourg.
 Tant qu'il fallut ses murs estendre largement,
 Et depuis elle a pris un tel accroissement,
 Qu'ores elle commande à quatorze Baillages [...] (*TDLS*, p. 6, v. 175-181).

À travers les lignes se lit le programme politique que Lescarbot défend dans *l'Histoire de la Nouvelle-France*. Le développement exemplaire de Fribourg concrétise ses espoirs en Acadie, en démontrant qu'une bonne gestion politique s'accompagne rapidement d'une augmentation de la démographie : il ne s'agit pas seulement de créer des comptoirs de marchands, mais bien de fonder des villes, d'en confier la gestion à une noblesse libre et d'en étendre peu à peu l'étendue, jusqu'à ce que la population déborde des premières fortifications. Mais si Fribourg est à ce point stratégique pour Lescarbot, c'est surtout dans la mesure où elle illustre l'influence bénéfique de la France sur les nations avec lesquelles elle est liée :

Toutefois je ne puis que de cette cité
 Je ne mette en avant une autre verité,

Car elle a du François comme par voisinage
 Les honnestes façons, les mœurs, & le langage,
 Si bien que si Fribourg estoit en beau païs
 Je le surnommerois l'Abbrégé de Paris. (*TDLS*, p. 6, v. 191-196)

D'un peuple « sauvage », les fribourgeois sont devenus une nation policée qui cherche à imiter la France. Ils fournissent ainsi la preuve que l'autre, quel qu'il soit, désire naturellement s'intégrer à la nation la plus civilisée. Déjà dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, Lescarbot mettait en scène une sujétion volontaire des Autochtones :

[...] les sauvages de tous les environs venaient pour voir le train des François, et se rangeoient volontiers auprès d'eux ; mêmes en certains différens foisoient le sieur de Monts juge de leurs débats, qui est un début de sujétion volontaire ; d'où on peut concevoir une espérance que ces peuples se rangeront bientôt à notre façon de vivre [...] (*HNF*, IV, 4, p. 441).

Comme pour la conversion, la francisation de l'autre ne passe pas par la force, mais par la fréquentation assidue de Français modèles, dont la vertu inciterait invinciblement à imiter leur exemple. Ainsi, le nerf de la guerre est avant tout d'être présent sur les lieux. Avec Fribourg, Lescarbot illustre les effets du « voisinage » (*TDLS*, p. 6, v. 193), qui permet à la culture française de s'étendre, en contaminant l'autre jusqu'à l'intégrer dans son propre mode de vie.

Cette idée renvoie aux dynamiques d'assimilation culturelle étudiées par Réal Ouellet dans les récits de voyage anciens. En effet, on observe ici une tentative de transformer l'« hétéroclite » en « hétérogène⁸¹⁸ », c'est-à-dire d'aménager, au sein de l'identité nationale, une place à l'altérité. Comme l'écrit Ouellet, il s'agit à tout prix de « [maintenir] l'Autre en Soi⁸¹⁹ ». Or, à travers les multiples exemples analysés ci-dessus, il est clair que le *Tableau de la Suisse* exprime une volonté politique d'annexer l'altérité helvétique à la France. Dans le cas de Fribourg, Lescarbot met en scène un mouvement d'acculturation progressive qui tire la population d'origine de son état

⁸¹⁸ Réal Ouellet, « Sauvages d'Amérique et discours hétérologique », *op. cit.*, p. 121.

⁸¹⁹ *Idem.*

« sauvage » et la rapproche petit à petit du mode de vie français. Son but ultime se devine : atteindre l'homogénéité, c'est-à-dire la disparition de l'autre, sa fusion dans le même. Bernard Émont avait déjà remarqué que « grâce à Lescarbot, l'Acadie et la Nouvelle-France s'annexaient durablement au paysage intérieur français⁸²⁰ ». Cette annexion se produit aussi dans le *Tableau de la Suisse*, à travers l'image de Fribourg en « Abbregé de Paris » (*TDLS*, p. 6, v. 196). L'abrégé, n'est-ce pas précisément une forme simplifiée, réduite à ses principes de base ? Et que dire de ce bémol ajouté par Lescarbot, qui suggère de transporter Fribourg « en beau païs » (*TDLS*, p. 6, v. 195) ? On retrouve ici, conjuguée à la figure de l'*exemplum*, l'appel au voyage, qui capitalise sur l'insuffisance du territoire pour initier un mouvement vers les terres neuves.

Dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, cette *translatio imperii* s'exprime de la façon la plus concrète qu'il soit ; en effet, Lescarbot rêve de transporter en Amérique des bâtiments français désaffectés :

La plainte qu'il peut y avoir en ce regard est que tant de superbes édifices sont inutiles pour le jourd'hui ainsi qu'en la plupart des abbaies de France. Et à la mienne volonté que par les engins de quelque Archimède, ils puissent être transportés en la Nouvelle-France pour y estre employés au service de Dieu et du Roy. (HNF, IV, 19, p. 581)

L'architecture voyage moins bien que la pensée, la culture et la nation... mais si les machines capables de déplacer des bâtiments sur l'océan n'existent pas, il demeure possible d'élaborer des modèles de société : à défaut de mettre Fribourg au complet sur un bateau, rien n'interdit de transporter, en Amérique, l'essence abrégée de la France. On comprend alors que le portrait de cette ville est une forme condensée de sa vision utopiste et conquérante, et qu'elle élabore un véritable modèle à reproduire, ou plus exactement, à exporter. Comme l'a remarqué Frank Lestringant, Lescarbot est un idéaliste, qui « élabore une fiction productrice d'un objet avant tout conceptuel⁸²¹ ».

⁸²⁰ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 13.

⁸²¹ Frank Lestringant, « Champlain, Lescarbot et la "Conférence des Histoires" », *op. cit.*, p. 78.

Avec le *Tableau de la Suisse*, Lescarbot imagine une France secourable, bienfaitrice, dont la supériorité suffirait à générer une influence civilisatrice. La Suisse, à titre d'*exemplum*, devient alors le support d'un tableau anticipatoire, dans la mesure où elle suscite une émulation future en témoignant de réalisations passées.

Or, pour Lescarbot l'avenir se profile à l'ouest, en Nouvelle-France : à ce titre, les derniers vers du *Tableau de la Suisse* témoignent incontestablement d'une ouverture vers l'Amérique, à travers l'image du soleil se couchant sur les Alpes et se levant sur les terres outre-Atlantique :

Peintre, il nous faut icy la journée achever
Si meshuy nous voulons à Soleurre arriver,
Car je voy ja Phœbus aller au nouveau monde
Faire voir les beaux plis de sa perruque blonde,
Et devant que soyons de ce mont descendus
La nuit aura là-bas ses rideaux estendus. (*TDLS*, p. 47, v. 1747-1752)

Le tableau ne se termine pas avec l'arrivée de l'obscurité ; il ouvre sur une nouvelle aube, à l'autre bout de la Terre. Comme le dirait la devise genevoise : *post tenebras lux*⁸²². Mais outre la possible référence à cette formule calviniste, la fin du *Tableau de la Suisse* mobilise un mythe très répandu chez les penseurs de la Renaissance :

[e]n faisant appel à l'astronomie pour lui attribuer une portée religieuse, on établissait [...] un rapport analogique entre la trajectoire du soleil de l'Orient à l'Occident et la diffusion du Christianisme : né en Orient, celui-ci s'était répandu en Europe et devait maintenant être annoncé encore plus à l'ouest, dans le Nouveau Monde⁸²³.

⁸²² « Après les ténèbres la lumière », devise attribuée à Calvin dans un sens polémique, puisqu'elle présente la religion réformée comme l'arrivée des lumières après l'obscurantisme catholique.

⁸²³ Paolo Carile, *Le regard entravé*, note 5, p. 141. Cette métaphore de la translation du soleil se trouve initialement dans le *Brief recit* de Jacques Cartier : « Car premierement icelle notre sainte foy a esté semee et plantee en la Terre sainte, qui est en Asie à l'orient de notre Europe et despuis par succession de temps apportee & divulgee jusques à nous, et finalement en l'occidant de notre dicte Europe à l'exemple dudict soleil portant sa clarté et chaleur de orient en occident ». Jacques Cartier, *Deuxieme relation*, éd. Par Michel Bideaux, 1986, p. 127. Sur le sujet, voir aussi Normand Doiron, *L'art de voyager...*, *op. cit.*, p. 40-41.

Pour Lescarbot, ce mouvement n'est pas seulement celui de la foi, mais aussi de l'expansion nationale. Dans l'*Histoire de la Nouvelle-France*, le voyageur théorise explicitement une alliance entre la France et ses colonies américaines « imitant le cours du soleil » (*HNF*, I, p. 2). Le même motif se retrouve ainsi dans le *Tableau de la Suisse*, amorçant ce mouvement vers l'ouest à travers une évocation du lever de soleil sur le Nouveau monde (*TDLS*, p. 47, v. 1749).

L'ouvrage s'inscrit alors délibérément dans le cours de cette *translatio imperii*, en y ajoutant une étape transitoire : plutôt que d'exporter en bloc une France fragilisée par les conflits et centrée sur les intérêts privés, Lescarbot élabore, à travers sa représentation de la Suisse, l'image d'une France modèle. Les reflets et les projections sont multiples : d'un côté, le *Tableau de la Suisse* tend à la nation française un miroir déformant, qui épure les défauts et accentue les vertus ; d'un autre, il fait de la Suisse un exemple à reproduire, un abrégé du programme colonial à mettre en place en Amérique. En puisant dans les exemples du passé, Lescarbot élabore ainsi un tableau d'anticipation, qui ne concerne pas le futur de la Suisse, mais celui d'une France régénérée, laquelle renouerait avec sa souche gauloise et inspirerait, par son exemple, les peuples du Nouveau Monde.

CONCLUSION

Je me souviens encore de l'émotion qui fut la mienne lorsque, conduisant vers le Yukon sur l'ancienne route de la ruée vers l'or, je m'arrêtai à une bibliothèque et trouvai, pour la première fois, le *Tableau de la Suisse* de Marc Lescarbot⁸²⁴ : « J'ai trouvé une pépite, un véritable trésor ! » pensai-je alors. Plusieurs années plus tard, mon enthousiasme est inchangé, mais peut-être plus lucide. Non, le *Tableau de la Suisse* ne révolutionnera pas le champ des études poétiques. En cherchant la raison, j'ai compris qu'il manquait d'universalité. Les grands récits de Jean de Léry, de Jacques Cartier ou de Samuel de Champlain posent les questions fondamentales de la découverte d'un monde et de la rencontre de l'autre, immortalisant la rencontre souvent brutale de deux continents qui s'ignoraient mutuellement (exception faite de quelques échanges préalables). Leurs textes peuvent servir de base mythique ou historique aux peuples issus de cette colonisation, ou même de repoussoir à ceux qui la contestent. Plus encore, leur caractère parfois subjectif et personnel donne à voir l'émotion de la découverte, auquel tout lecteur pourrait s'identifier. Mais le *Tableau de la Suisse*, quant à lui, demeure inexorablement singulier, autant par sa forme, dont on ne trouve guère d'autre exemple à l'époque, que par sa portée, qui ne dépasse guère les limites du contexte historique, politique et géographique dans lequel il s'inscrit.

Qu'on ne s'y trompe pas : cette portée a une amplitude considérable. On a montré la dimension foncièrement internationale de cet ouvrage, où la description de la Suisse se ramène sans cesse aux enjeux propres à la France, tout en ouvrant sur des rêves d'expansion en Amérique. On ne saurait sous-estimer l'envergure d'un texte qui touche autant aux origines mythico-historiques de la nation française qu'à son futur

⁸²⁴ J'en ai seulement consulté la version en ligne. Il eût été extraordinaire de trouver un exemplaire papier de ce livre rare et jamais réédité depuis 1618.

développement colonial ; il ne faut pas non plus diminuer l'importance historique d'un poème figurant parmi les premières représentations versifiées de la Suisse et dont l'envergure dépasse les tentatives ponctuelles des textes précédents. Même si le peuple helvétique ne présente pas, pour le lecteur français, une altérité aussi radicale que les Premières Nations américaines, il importe enfin de souligner le fait que la Suisse demeurait à l'époque largement méconnue et que les lieux communs circulant à son propos tendaient à en faire un espace sauvage, idéalisé ou effroyable... En bref, on connaissait un peu plus la Suisse que l'Amérique, mais on ne la connaissait pas forcément mieux.

Le cycle de la Nouvelle-France

De ce fait, s'il est vrai que le *Tableau de la Suisse* ne soulève pas de question universelle, la lunette qu'il tend au lecteur contemporain est précieuse. À travers ce texte se révèle la complexité des enjeux politiques et diplomatiques de l'époque, mais aussi le foisonnement des formes littéraires vouées à décrire le monde, ainsi que le développement progressif et la mutation des pratiques naturalistes, géographiques et cartographiques.

Plus encore, le *Tableau de la Suisse* est une loupe à travers laquelle l'œuvre de Lescarbot est magnifiée : plus court, plus dense que l'*Histoire de la Nouvelle-France*, il en reproduit les principaux enjeux, tout en les transposant sur un autre terrain. Ce détour par l'altérité est révélateur : il met en perspective les phénomènes observés par la critique dans l'œuvre américaine de Lescarbot, infléchissant certaines conclusions. Les travaux qui soutenaient l'impartialité du voyageur, la justesse de son regard posé sur l'autre et l'objectivité de ses observations doivent être relativisés, dans la mesure où les mêmes procédés utilisés pour décrire l'Amérique se retrouvent dans le *Tableau de la Suisse*. Dans un texte comme dans l'autre, la représentation de l'altérité est instrumentalisée, au point que le monde décrit par Lescarbot semble parfois n'être

qu'un prétexte : en voyant la Suisse, il fait voir le passé glorieux de la France et l'avenir qui l'appelle ; en terre américaine, sa vision n'est-elle pas tout aussi biaisée ?

Cette réévaluation des conclusions tirées à propos de l'*Histoire de la Nouvelle-France* vaut aussi pour les textes poétiques qu'elle contient. En effet, on a souvent souligné l'originalité des *Muses de la Nouvelle-France*, premier recueil de poème composé par un Français en Amérique. Plusieurs chercheurs se sont intéressés à la manière dont les vers tentaient de saisir l'altérité américaine, d'en reproduire le foisonnement, d'en appréhender l'étrangeté. Ces conclusions sont justes, mais gagnent à être complétées par celles que l'on a tirées ici, puisque la plume de Lescarbot ne se limite pas à chanter l'Acadie. Ainsi, les procédés visant à intégrer les syntagmes étrangers à l'alexandrin français se retrouvent dans le *Tableau de la Suisse* à travers l'énumération des toponymes helvétiques, mais aussi par la présence de discours rapporté. Cela confirme l'idée selon laquelle Lescarbot manipulerait la parole de l'autre, faisant de l'Amérindien comme du Suisse une marionnette, figure à travers laquelle s'exprime un auteur ventriloque. Mais le processus d'inscription des langues étrangères dans la poésie française procède aussi d'un projet intellectuel plus vaste, exploitant à la fois les vertus didactiques du vers (découpage en syllabes, rimes, efficacité mnémotechnique) et sa vocation esthétique. En étudiant le style de Lescarbot en dehors de l'*Histoire de la Nouvelle-France*, la perspective sur l'œuvre du voyageur se renverse. Alors que les *Muses de la Nouvelle-France* ne formaient qu'un appendice à la somme historique composée en Amérique, ma thèse démontre que les prétentions littéraires de Lescarbot, dans la suite de sa vie, s'orientent de plus en plus vers la poésie. Le *Tableau de la Suisse* est une étape transitoire entre une carrière de voyageur et des aspirations de poète ouvertement affichées en 1629 dans « La victoire du Roy contre les anglois au Siege de la Rochelle, et la reduction de sadite ville à son obéissance », texte faisant concurrence à Malherbe, alors poète officiel de la Cour. Il est vrai que Lescarbot n'a pas laissé de préface dans laquelle il aurait exposé ses conceptions littéraires ; tout juste évoque-t-il, dans des épîtres dédicatoires, quelques principes

présidant à son écriture. Mais si l'on observe la trajectoire suivie par son œuvre, il est évident que l'écriture versifiée n'est pas pour lui qu'un simple passe-temps, et le *Tableau de la Suisse* témoigne, plus encore que les *Muses de la Nouvelle-France*, de cet engagement littéraire. C'est un aspect de la figure de Lescarbot qui s'imposait progressivement dans le discours critique, mais sur lequel on n'a pas encore assez mis l'accent : au-delà du voyageur, de l'historien, de l'ethnographe, de l'avocat et de toutes les autres étiquettes qui lui ont été apposées, Lescarbot est un auteur. En reconnaissant cette prétention littéraire, il devient possible d'interroger le *Tableau de la Suisse* sous un angle proprement poétique, questionnant à la fois son appartenance aux différents genres littéraires et les principes esthétiques auxquels il obéit.

Dans ce texte, Lescarbot pousse à son apogée sa quête d'une poésie « utile ». Rejetant avec mépris la littérature mondaine et l'exaltation du sentiment amoureux, il rêve d'une œuvre nécessaire, d'une œuvre capable de susciter une action et dont l'impact soit mesurable. De la sorte, il prend à contrepied la critique néoplatonicienne des arts. Alors que, traditionnellement, on refuse au langage orné et à la peinture la capacité d'atteindre la vérité, Lescarbot met précisément l'art au service de la connaissance. La vérité qu'il vise n'est pas universelle et n'appartient pas au monde des Idées de Platon ; en revanche, cette connaissance est bien concrète : lieux de passage, ressources agricoles, humaines, arsenal militaire, infrastructures judiciaires et universitaires, alliances diplomatiques, allégeances et confessions... En bref, son *Tableau de la Suisse* inscrit dans les vers alexandrins et sous le pinceau du peintre l'essentiel des connaissances stratégiques relatives à la Suisse. Les pièces en prose, elles, viennent compléter, confirmer, et apporter le poids rhétorique d'une preuve documentaire.

Dans les *Muses de la Nouvelle-France*, certaines pièces ont un rôle similaire, notamment l'« Adieu à la Nouvelle-France », qui formule un tableau récapitulatif du territoire visité par le voyageur, mais on ne peut pas dire que le recueil endosse une fonction aussi précise et utilitaire que le *Tableau de la Suisse*. Lescarbot y insère des

morceaux de pur divertissement, comme « la tabagie marine », de nombreuses épîtres et poèmes laudatifs voués à immortaliser les actions notables qui se sont déroulées, ou encore cette fameuse pièce dramatique, « Le Théâtre de Neptune », inspirée par les circonstances du séjour à Port-Royal. L'essentiel du matériau descriptif, historique et ethnographique est, quant à lui, relaté dans la partie en prose de l'*Histoire de la Nouvelle-France*.

C'est cette quête d'utilité, fondamentale dans le *Tableau de la Suisse*, qui révèle la vocation didactique du tableau comme forme de récit de voyage. En considérant le texte dans sa matérialité, on a vu que le matériau descriptif était organisé par divers procédés textuels relatifs à la mise en page et à l'économie générale du livre. Il serait abusif d'affirmer que le texte forme un tableau mathématique à proprement parler : il n'y a pas de colonnes ni de lignes et l'ordre côtoie le désordre. Cependant, le système de notes marginales, particulièrement abondant, génère des correspondances latérales, auxquelles s'ajoutent les relations transversales qu'entretiennent les différentes unités textuelles du *Tableau de la Suisse*. De ce fait, la description échappe à la seule linéarité du poème et propose une structure plus complexe qu'un inventaire taxinomique. C'est en ce sens que je parle de tableau, tableau rudimentaire et chaotique, mais annonçant l'esprit de classement du siècle classique et son entreprise de réduction du monde à des principes rationnels.

Au-delà de la structure du livre, la dimension didactique de l'œuvre découle du traitement original que Lescarbot réserve à la question du parangon. En effet, le tableau élaboré par le discours du poète produit une illusion de vision en exploitant les ressources figuratives de la langue. Cette représentation vise à rendre disponible le savoir, de façon presque immédiate, en plus d'en faciliter l'assimilation grâce aux agréments du discours, selon l'adage, universellement admis à l'époque, qu'on ne peut plaire sans instruire, ni instruire sans plaire. À cela s'ajoute la toile de peinture, qui se compose virtuellement en aval du discours. Par les rapports qu'elle entretient avec la cartographie, cette représentation figurée articule les connaissances géographiques

(nombres, toponymes, distances, relations géopolitiques) avec une image panoramique. De la sorte, elle aménage dans l'esprit du lecteur une sorte de modèle réduit, qui condense l'ensemble du savoir sous une forme visuelle. Une fois encore, la capacité d'assimilation du lecteur est en jeu, et on a vu que derrière le « tu », qui désigne le peintre, se cache le « vous » du lecteur, destinataire ultime. Ainsi, même si Lescarbot prend visiblement position dans le débat théorique de l'*Ut pictura poesis* (ce qui confirme au passage son intérêt pour les questions artistiques de son temps), le dédoublement de la représentation dans le *Tableau de la Suisse* soulève surtout des questions épistémologiques et didactiques. Certes, le voyageur refuse à la peinture les mêmes lettres de noblesse qu'à la littérature, mais derrière l'évidente supériorité hiérarchique du poète sur le peintre se dévoile en fait un rapport de complémentarité : le premier a besoin du second pour rendre visible la Suisse et atteindre le lecteur le plus efficacement possible.

Or, à l'époque de sa parution, c'est au roi que s'adresse le *Tableau de la Suisse*, ainsi qu'à l'élite gouvernante qui seule a le pouvoir de mobiliser des fonds, soutenir les entreprises individuelles et collectives. En 1618, il s'agit avant tout de défendre les intérêts de la France et d'engager des actions concrètes. Par conséquent, s'il est demandé au lecteur de reporter sur une toile (mentale) le paysage qu'observent le poète et le peintre, c'est pour mieux prendre la mesure des opportunités à saisir. Le *Tableau de la Suisse* est peut-être moins un récit de voyage qu'un appel au voyage (et aux campagnes militaires) ; comme l'*Histoire de la Nouvelle-France*, dont la critique a relevé le caractère proto-actif, l'ouvrage de Lescarbot sur les Cantons helvétiques est entièrement tourné vers l'action. Le principal ressort de cette plaidoirie est l'émulation : mobilisant l'efficacité rhétorique de l'*exemplum*, Lescarbot propose dans son poème une galerie de tableaux exemplaires qui ne demandent plus qu'à être imités. Parmi ces modèles, on trouve essentiellement des figures royales de l'histoire française (Charlemagne, Berthe au Grand Pied, Berthe de Souabe), dont les actions auraient contribué au développement de la Suisse et de sa richesse ; mais certains Cantons,

notamment Fribourg, s'élèvent par eux-mêmes à un statut exemplaire. Par un jeu de miroirs, le *Tableau de la Suisse* reflète l'influence bienfaisante de la France sur ses nations alliées, Lescarbot faisant de son pays une figure protectrice et civilisatrice. Dès lors, le modèle suisse, idéal et exportable, laisse entrevoir la marche à suivre pour l'établissement d'une future Nouvelle-France.

À la lumière de ces observations, il est désormais manifeste que le *Tableau de la Suisse* entretient un rapport solidaire avec l'*Histoire de la Nouvelle-France* et le pamphlet du *Franc Gaulois au Roi sur le repos de la France*, tous trois publiés en 1618. Mais ce rapport, quel est-il exactement ? Y a-t-il redondance, complémentarité, ou encore un rapport de la partie au tout ?

Pour répondre à cette question, je voudrais convoquer ici une proposition de Bernard Émont. Dans son ouvrage sur la vie et l'œuvre de Lescarbot, Émont tente d'organiser la production littéraire du voyageur en deux cycles distincts. Il rappelle premièrement que « quatre éditions postérieures de l'*Histoire*, en partie grossies d'adjonctions empruntées à ces opuscules, viendront achever ce que l'on peut appeler "le cycle de la Nouvelle-France", entre 1611 et 1618⁸²⁵ » ; puis il poursuit :

À ce cycle de la Nouvelle-France s'ajoutera, en 1618, après une mission diplomatique en Suisse, un court cycle de la Suisse, composé du *Tableau de la Suisse*, sorte de Guide de ce pays en vers, [...] et des Bains de Pfeffers, poème français imitant un ouvrage en latin sur les charmes des Bains⁸²⁶.

La notion de cycle est extrêmement intéressante, puisqu'elle désigne un « ensemble de poèmes, en général épiques, groupés autour d'un fait, d'un héros⁸²⁷ ». Le cycle confère ainsi de l'unité à des textes différents, possiblement hétérogènes, mais

⁸²⁵ Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, op. cit., p. 14.

⁸²⁶ *Idem*.

⁸²⁷ Larousse, « Cycle », *Dictionnaire Larousse*, en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cycle/21275>, consulté le 15 mars 2021.

qui traitent d'une histoire commune, partagent des traits stylistiques similaires et se regroupent autour d'un ou plusieurs personnages. Or, tandis que Bernard Émont semble considérer que le *Tableau de la Suisse* et l'*Histoire de la Nouvelle-France* forment deux cycles distincts, je crois pour ma part qu'il y a, entre les deux œuvres, communauté de sujet, de héros et de style. En effet, l'analyse des stratégies rhétoriques révèle dans le *Tableau de la Suisse* les éléments d'une double plaidoirie : Lescarbot défend ardemment l'expansion nationale française, militant pour dépasser les limites de son influence, et soumet sa propre candidature pour l'accomplissement de cette entreprise. Ces objectifs, qui peuvent surprendre dans un texte sur la Suisse, sont en fait le prolongement des velléités coloniales nées en Amérique par le séjour de Lescarbot à Port-Royal. Après de l'ambassadeur Pierre de Castille, le voyageur n'a pas embrassé de nouveaux intérêts : un même rêve le hante et toute occasion est bonne pour en accélérer la réalisation. Le *Tableau de la Suisse*, comme le *Franc Gaulois*, lui offrent ainsi deux tribunes différentes sur lesquelles faire résonner son discours. Par conséquent, il semble moins juste de supposer un cycle helvétique indépendant que d'insérer le *Tableau de la Suisse* dans le cycle de la Nouvelle-France.

Rappelons enfin que l'*Histoire de la Nouvelle-France* fait l'objet, entre 1609 et 1618, de nombreux ajouts et que Lescarbot ne cesse de réactualiser sa plaidoirie en faveur d'un établissement français en Amérique. Sans être des annexes, que l'on pourrait greffer à une *Histoire de la Nouvelle-France* déjà volumineuse, le *Tableau de la Suisse* et le *Franc Gaulois* s'inscrivent dans cet effort commun de défendre les intérêts de la France et de voir renaître, vivifiée, la race gauloise dont l'auteur se réclame.

De ce fait, les principales thèses défendues au sujet de l'*Histoire de la Nouvelle-France* se vérifient dans le *Tableau de la Suisse* : on y retrouve la tension observée par Bernard Émont entre un discours scientifique, un discours du témoignage, un discours

conquérant, un discours philosophique et un discours monumental⁸²⁸. Les observations de Marie-Christine Pioffet sur l'usage des digressions, sur la référence savante et les rapports intertextuels à l'œuvre de Pline s'appliquent aussi. Plus encore, le *Tableau de la Suisse* participe à la démarche ethnographique de Lescarbot, qui consiste à comparer les peuples entre eux, soulignant les affinités que partagent les nations du nord et les divergences naturelles qui les opposent aux peuples méridionaux. Paolo Carile, élargissant à ce texte sa lecture anthropologique, y verrait certainement les signes d'un regard entravé, ce que j'ai plutôt étudié sous l'angle d'une instrumentalisation de l'altérité. Enfin, mes conclusions sur la manipulation rhétorique de la représentation et du discours rejoignent la thèse d'Isabelle Lachance, qui voit dans l'*Histoire de la Nouvelle-France* une volonté constante de légitimer l'action coloniale française. Beaucoup d'idées avaient déjà été soulevées par la critique, attendant encore d'être mises à l'épreuve du *Tableau de la Suisse*, mais il était impossible de franchir ce pas sans déterminer le rapport entre les œuvres de Lescarbot. Mon hypothèse initiale, qui consistait à supposer une solidarité profonde entre l'*Histoire de la Nouvelle-France* et le *Tableau de la Suisse*, s'est vue depuis confirmée par l'analyse de la dimension poétique, didactique, et rhétorique du texte. Le cycle de la Nouvelle-France, ce n'est pas seulement la collection de pièces disparates qui forme l'œuvre américaine de Lescarbot ; c'est un projet d'envergure, le projet d'une vie, qui réunit dans un même rêve utopique le Canada, la France et la Suisse.

Le tableau

Mais ma thèse était aussi sous-tendue par une seconde hypothèse, plus générale, selon laquelle le tableau de Lescarbot inaugurerait une forme originale de récit de voyage. J'ai donc mis le *Tableau de la Suisse* au centre d'un vaste corpus de descriptions géographiques et d'écrits viatiques, tout en incluant les ouvrages portant

⁸²⁸ Voir Bernard Émont, *Marc Lescarbot : mythes et rêves fondateurs...*, *op. cit.*, p. 23-25.

le titre de « tableau ». Il en résulte que tout récit de voyage n'est pas un tableau et que tout tableau n'est pas un récit de voyage. Par exemple, un ouvrage moral faisant la description d'une passion n'a que peu de points communs avec le carnet de navigation de Jacques Cartier. Toutefois, la conjonction de ces deux traditions littéraires s'amorce aux XVI^e et XVII^e siècles, et je crois que l'ouvrage de Lescarbot en est la plus claire manifestation. En relatant son séjour en Suisse sous cette forme, le voyageur rend explicites les affinités entre le tableau descriptif et la relation viatique, en plus d'élever ce rapprochement à l'échelle d'une œuvre entière. C'est à ce titre qu'il mérite un statut fondateur dans la tradition des tableaux de voyage.

En revanche, cette forme poétique n'a pas non plus surgi *ex nihilo* de l'esprit de Lescarbot. Plusieurs sources contemporaines et antiques ont pu inspirer l'auteur, à commencer par la *Savoie* de Jacques Peletier du Mans, qui présente certains traits caractéristiques du tableau géographique : description versifiée du territoire, rythmé par la succession des villes, des montagnes et des cours d'eau, énumération de la faune et de la flore, *etc.* Le poème présente même une évidente dimension rhétorique, puisqu'il formule un discours explicite sur la question des voyages et de leur légitimité. Mais contrairement au *Tableau de la Suisse*, le texte de Peletier n'exploite que deux sens du mot « tableau », ne laissant guère de place à l'analogie picturale. Il en va de même de la lettre de Daniel L'Ermite dont l'auteur, ayant occupé le même poste que Lescarbot quelques années plus tôt, prétend offrir au lecteur « le véritable et sincère tableau de la Suisse⁸²⁹ ». Dans ce texte, on retrouve la volonté de présenter le matériau géographique sous une forme concise, organisée, obéissant à diverses rubriques dont la succession semble relativement bien ordonnée ; mais point de poésie, et point de peinture. Si l'on réduit la polysémie du mot « tableau » aux trois acceptions étudiées dans cette thèse, on remarque ainsi que Daniel L'Ermite n'exploite qu'un seul sens du terme, Peletier y ajoute le caractère visuel et poétique de la figure littéraire, et Lescarbot

⁸²⁹ Daniel L'Ermite, « Lettre sur la Suisse », *op. cit.*, p. 131.

condense, en un seul ouvrage, la totalité de ces acceptions, produisant un texte à l'organisation (approximativement) tabulaire et où peintre et poète se complètent dans la formation d'une image vive.

Peut-on en dériver une définition synthétique du tableau comme récit de voyage ? Certes, il faut rester prudent lorsqu'on tire des généralités à partir d'un exemple singulier, cependant, le *Tableau de la Suisse* est un ouvrage particulièrement dense, qui explore les nombreuses potentialités de la forme tabulaire. À ce titre, il offre un terrain suffisamment légitime pour proposer quelques réflexions générales sur ce qui semble être un sous-genre de la littérature descriptive et viatique.

La première considération est d'ordre chronologique et touche à l'histoire des idées et des formes littéraires. Il s'agit en fait de reconnaître que la notion de paysage, longtemps théorisée sur la base d'une émergence de la subjectivité, tire aussi ses origines du domaine pictural. De ce fait, le tableau, qui opère la rencontre entre description géographique et peinture de paysage, se présente comme une forme particulièrement propice au développement de cette notion. Il n'est pas nécessaire qu'un sujet témoigne du sentiment sublime que lui inspire le monde pour produire un paysage au sens esthétique et visuel. L'écart obligatoire entre la réalité et sa copie, la prise en considération des lois de la perspective, ou encore l'artifice mimétique des images et des mots suffisent à donner à la description panoramique un statut littéraire coïncidant avec l'émergence du paysage en peinture. Plus encore, le tableau composé par Lescarbot semble résonner davantage avec notre rapport contemporain au paysage : aujourd'hui, n'est-il pas seulement question de se mettre en scène devant le monde, réduisant celui-ci à une image ? La profondeur de l'œuvre poétique, didactique et rhétorique de Lescarbot n'a évidemment rien à voir avec la superficialité des photos reproduites à la chaîne sur les réseaux sociaux, mais il ne semble pas absurde de constater, dans notre rapport touristique au territoire, une diminution progressive de la charge subjective au profit d'une conscience esthétique qui accentue la matérialité et

la plasticité de l'image ; et c'est peut-être pourquoi la critique récente a vu dans Lescarbot la figure d'un touriste avant l'heure.

D'ailleurs, il est significatif de constater, à partir du XVII^e siècle, un nombre croissant d'ouvrages géographiques intitulés tableaux. Le XIX^e siècle, surtout, s'annonce comme l'âge d'or du genre, particulièrement en Suisse. Après les *Tableaux de la Suisse* réunis par le baron de Zurloeben paraissent entre autres la *Lettre sur le Valais, sur les mœurs de ses habitants, avec les tableaux pittoresques de ce pays et une Notice des productions naturelles les plus remarquables qu'il renferme* (1806) de Joseph Eschassériaux et le *Jour en Suisse ou tableau de ce pays dans sa partie la plus pittoresque* (1825) de Luc-Frédéric Verenet. Au pluriel ou au singulier, en titre principal ou en sous-titre, le tableau se présente comme une forme privilégiée pour rendre compte du territoire helvétique, puisqu'il permet de saisir la picturalité latente du paysage. Une hypothèse intéressante mérite alors d'être soulevée, à la suite d'une réflexion de François Walter :

Il est [...] un aspect qui ne cesse d'intriguer les chercheurs penchés sur le problème de l'identité helvétique. Dans un livre récent, Jean-Yves Guiomar (1990) a émis l'hypothèse de la nation comme forme de nature esthétique. Or, dans le cas de la Suisse, l'esthétisation du pays en paysage est étroitement associée à la construction de la nation, soit une manière pour la société helvétique de se représenter comme un tout afin de se réaliser ensuite comme tel⁸³⁰.

Le tableau (sous ses aspects structurels, picturaux et poétiques) articule le tout à la partie dans une tension constante entre l'éclatement des données et la reconstitution d'une unité globale. On a vu, dans le texte de Lescarbot, que le tableau est une sorte de mosaïque dont chaque fragment est une image, un croquis de détail. Le panorama, perçu depuis le sommet du Jura, n'est qu'un morceau de ce tout, qui inclut les Cantons alpins et les villes à peine perceptibles à l'horizon. Par conséquent, le tableau comme dispositif formel semble être l'équivalent littéraire du modèle politique de la

⁸³⁰ François Walter, « La montagne des Suisses... », *op. cit.*, p. 97.

Confédération. Cela explique peut-être le statut fondateur que la critique suisse accorde parfois au *Tableau* de Lescarbot : bien qu'il soit écrit par un étranger, cet ouvrage ne constitue pas moins l'une des entreprises littéraires les plus abouties pour cerner l'identité helvétique, car Lescarbot voit juste : ce qui unit les Suisses, c'est « ce grand paysage / Que le ciel [leur] a donné en partage » (*TDLS*, 1, v. 5-6), paysage à ce point complexe et beau qu'il fallait pour le saisir le réduire sous la forme d'un tableau.

Quoiqu'il en soit, ces réflexions démontrent que la plupart des tableaux géographiques partagent une caractéristique commune : le rapport à la peinture. Très explicite dans l'ouvrage de Lescarbot, ce rapport se devine dans les textes d'Echassériaux et de Verenet par l'adjectif « pittoresque », signifiant littéralement « à la manière d'un peintre ». C'est ce qui m'amène à formuler une deuxième considération générale, selon laquelle le tableau de voyage renvoie fondamentalement au domaine pictural. Il n'est pas nécessaire de référer explicitement à la peinture pour que la description soit « pittoresque » (de nombreux récits de voyage en Suisse incluent cet adjectif dans leur titre sans se présenter pour autant comme des tableaux), mais l'adoption de la forme tabulaire signale automatiquement un emprunt aux ressources du peintre. Emprunt thématique, emprunt stylistique, co-présence d'image et de texte, rapport analogique aux couleurs, aux formes, à la structure, tension entre dynamisme et statisme... les aspects de ce rapprochement entre les arts sont nombreux et mériteraient d'être investigués davantage.

Pour ma part, les conclusions de cette thèse m'amènent à situer le poème de Lescarbot aux origines du genre. Profondément travaillé par la question de l'*Ut pictura poesis*, il thématise explicitement les rapports hiérarchiques et complémentaires entre les deux arts et exploite, aux niveaux figuratifs et stylistiques, les multiples implications de leur rencontre. Par la suite, il semble que le rapport à la peinture ne soit plus exposé d'une manière aussi littérale, car les auteurs se contentent de présenter leurs descriptions sous un jour « pittoresque ». La peinture permet de nommer un certain style et n'est plus l'objet même de la représentation. Cela s'explique sans doute par

l'essoufflement du débat sur l'amalgame entre les arts. À l'époque de Lescarbot, le parangon est au cœur des réflexions théoriques sur la littérature ; aussi son tableau offre-t-il un terrain privilégié pour alimenter la dispute. Au XIX^e siècle, le pittoresque est à la mode et témoigne, avant tout, d'une prise de conscience de la picturalité latente du monde. Un contraste apparaît alors entre le *Tableau de la Suisse* et les ouvrages qui lui succèdent, contraste qui oblige à voir davantage, dans le texte de Lescarbot, qu'une esthétique pittoresque. Parce qu'il semble être le premier à faire entrer la peinture dans le récit de voyage, Lescarbot problématise cet emprunt, attentif à régler les relations qu'entretiennent l'art pictural et l'art poétique. Sous cet angle, le *Tableau de la Suisse* est éminemment poétique : il pose les jalons d'une forme littéraire inédite.

Poète, peintre et voyageur, Lescarbot fonde ainsi le genre nouveau du tableau géographique, un peu comme il voulait jeter de sa plume les fondations d'une nouvelle France.

ANNEXE A – ITINÉRAIRE RECOMPOSÉ

Date	Ville / lieu
16 nov. 1611	Départ de Paris
22 déc. 1611	1. Entrée dans Bâle
30 janv. 1612	2. Soleure
juil. 1612	3. Bade
Été 1612	À la découverte des Grisons
	4. Zurich
	5. Rapperswill
	6. Weesen
	7. Lac de Walenstadt
	8. Sargans
	9. Bad Ragaz
	10. Coire
	11. Pfäfers (gorge de la Tamina)
	Vallée du Rhin antérieur
	12. Disentis
	Route de l'Oberalp
	13. Tavetsch (source du Rhin antérieur)
	14. Col de l'Oerbalp (Fourche aux Grisons)
	Val d'Urseren
	15. Hospental
	16. Realp
	17. Col de la Furka (Fourche du Vallais)
	18. Gletsch (glacier du Rhône)
	Vallée du Rhône
	19. Brigue
	Bas-Valais, entre Sierre et Martigny
	20. Sierre
	21. Sion
	22. Berne ?
	23. Retour à Soleure
	24. Loèche (les bains)
	25. Martigny
	26. Saint-Maurice
	27. Colombier (lac de Neuchâtel)
Fin mars 1613	28. Départ pour Lucerne
	Visite les Cantons de Schwyz, Unterwald, Zoug et Uri (déplacement en bateau)
	Lac des Quatre-Cantons
	29. Altdorf, Schwyz, canton de Zoug
	30. Schwytz
	31. Zoug
	Massif du Pilate
Avant le 22 avril 1613	32. Retour à Soleure
Mai 1613	33. Genève
1614	34. Bâle (chez Felix Platter)
20 janvier 1614	35. Zurich
Avril ou juillet 1616	36. Départ de Soleure, retour en France.

ANNEXE B – ORDRE DE REPRÉSENTATION DES VILLES ET DES LIEUX
DANS LE *TABLEAU DE LA SUISSE*

- | | | |
|--|---------------------------------|--|
| 1. Point d'observation au-dessus de Soleure, sur le Jura. | 33. Zurich | 69. Le bois des freres |
| 2. Berne | 34. Bade | 70. Le mont Jura |
| 3. Pays de Vaud | 35. Rapersvil | 71. Trois lacs : neuf-chastel, Biel et Morat |
| 4. Yverdon, Nion, Morge, Modon. | 36. Veze et son lac | 72. Bienne |
| 5. Lausanne | 37. Valenstat | 73. Nidou |
| 6. Cuilly, Vevay | 38. Sargans | 74. Erlac |
| 7. Villeneuve | 39. Le Rhin | 75. Villeneuve |
| 8. Gruyère | 40. Saint Gal | 76. Landron |
| 9. Rondmont | 41. Appenzel | 77. Yverdon bis |
| 10. Fribourg | 42. Ragats | 78. Stavayé |
| 11. Payerne | 43. Les bains de feffers | 79. Neuf-chastel |
| 12. Thon | 44. Coyre | 80. Granson |
| 13. Brience | 45. Meinfled | 81. Orbe |
| 14. Lucerne | 46. Disentis | 82. pays de vaud |
| 15. Sursée | 47. Sources du rhin et du rhone | 83. Gex |
| 16. Sempac | 48. Disentis bis | 84. Genève |
| 17. Uvillisau | 49. Tauech' | 85. l'Ecluse |
| 18. Munster | 50. source du rhin | 86. Morat bis |
| 19. Saint Urban | 51. Mont Adula/ Albela | 87. Avenche |
| 20. Brengarte | 52. Le Rus | 88. Arberg |
| 21. Melinguen | 53. La Fourcoula, Ursere | 89. Bure |
| 22. Lucerne bis | 54. L'Hospital | 90. Chasteau de Pip |
| 23. Uri | 55. Fourche de Vallais | 91. Uvitlisbach |
| 24. Cantons d'Uri, Schvits, undervald et ZugPassage du Saint Gothard | 56. Sources du Rhone | 92. Arbourg |
| 25. Undervald | 57. Le Vallais | 93. Oltt |
| 26. Altorff | 58. Sion | 94. Arau |
| 27. Schvits | 59. Val d'Ost | 95. Lantzbourg |
| 28. Ursere | 60. Bade bis | 96. Habsbourg |
| 29. Brengarte bis (2) | 61. Bains de Lueche | 97. Vindich |
| 30. Muri | 62. Bains de Brig | 98. Altenbourg |
| 31. Zug | 63. Martigny | 99. Porrentrut |
| 32. Glaris | 64. Mont Saint Bernard | 100. Montbeliart |
| | 65. Saint Maurice | 101. Mulhouse |
| | 66. Pont de Saint Gingoulf | 102. Bale Rotvil |
| | 67. Passage de saint Maurice | 103. Le Danube |
| | 68. Soleurre | 104. Schaffouse |
| | | 105. Sault du Rhin |

ANNEXE C – LE TABLEAU DE LA SUISSE



Sans prétention artistique, je propose ici ma propre interprétation graphique du *Tableau de la Suisse* de Lescarbot. Le bassin helvétique étant régulièrement envahi de brouillard, la vue depuis le sommet du Jura révèle une mer de nuage qui cache complètement la plaine, mais révèle, à l'horizon, les Alpes. Je veux par-là mettre l'accent sur le caractère fictionnel du dispositif mis en scène par Lescarbot, abolissant artificiellement la plupart des contraintes visuelles. Comme exposé dans la thèse, j'ai mis au premier plan les figures du poète et du peintre, le premier ayant le doigt pointé vers le paysage, l'autre s'appêtant à esquisser le premier coup de pinceau sur une toile encore vierge. La perspective, enfin, ouvre vers ce qui serait à l'ouest, et par-delà l'horizon, l'océan, et l'Amérique.

ANNEXE D – CONRAD WITZ, LA PÊCHE MIRACULEUSE



Conrad Witz, « La pêche miraculeuse », 1444, Huile sur bois, MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, provenant de la cathédrale Saint-Pierre de Genève, 1843-0011.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Corpus principal

Lescarbot, Marc, « Sonnet », *Discours véritable de la Réunion des Églises d'Alexandrie et de Russie à la Sainte Eglise catholique*, traduit d'après Caesar Baronius, Paris, 1599.

———, Pioffet, Marie-Christine, *Voyages en Acadie (1604-1607) suivis de La Description des mœurs souriquoises comparées à celles d'autres peuples*, Montréal, Presses de l'Université Laval, 2007, 587p.

———, *Histoire de la Nouvelle-France*, Paris, Jean Millot, 1609, 888 p.

———, *Les Muses de la Nouvelle-France*, Paris, Jean Millot, 1609, 66 p.

———, *La conversion des sauvages qui ont esté baptizés en la Nouvelle-France, cette annee 1610*, Paris, Jean Millet, 1610.

———, *Relation dernière de ce qui s'est passé au voyage du Sieur de Poutrincourt en la Nouvelle-France depuis 20. mois ença*, Paris, Jean Millot, 1612.

———, *Histoire de la Nouvelle-France*, Paris, Tross, 1866 [1612].

———, *Histoire de la Nouvelle-France*, Paris, Adrian Périer, 1617, en ligne, <https://www.gutenberg.org/files/22268/22268-h/22268-h.htm>, consulté le 10 novembre 2021.

———, *Le Tableau de la Suisse et autres alliez de la France ès hautes Allemagnes. Auquel sont descrites les singularités des Alpes, & rapportées les diverses Alliances des Suisses: particulièrement celles qu'ils ont avec la France*. Trad. de: Français, Paris, Adrian Périer, 1618, 96 p.

———, *Le bout de l'An, ou Le Franc Gaulois au Roy sur le Repos de la France*, Paris, 1618, 16 p.

———, *La victoire du Roy contre les Anglois au Siege de la Rochelle, et la reduction de sadite ville à son obeissance*, Paris, François et Julian Jacquin Imprimeurs [?], 1629, 68 p.

Corpus littéraire de référence

- Alberti, Léon Battista, *Momus ou Le Prince*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, 290 p.
- , *De pictura*, Paris, Allia, 2019, 92 p.
- Alciat, André, *Les Emblemes*, Cologny, Jean de Tournes, 1615, 256 p.
- Ambühl, Théodore, « Theodori Collini De itinere ad Montem Utliacum » [1551], dans Johannes Fabricius Montanus, *Poèmes latins*, trad. David Amherdt, Bâle, Schwabe Verlag, 2018, p. 161-163.
- Aneau, Barthélémy, *Alector : histoire fabuleuse*, Lyon, Pierre Fradin, 1560, 152 p.
- Aretius, Benoît, *Description des monts Niesen et Stokhorn*, Argentorati, Josias Rihelius, 1561, [?] p.
- Audebert, Nicolas, *Voyage en Italie*, BL, ms. Landsdowne 720 ; édition moderne par A. Olivera, Rome, L. Lucarini, 1981, f° 24r°-v°.
- Bacon, Francis, *La Nouvelle Atlantide*. Michèle Le Doeuff, Llasera, Margaret, Paris, Flammarion, coll. «GF», [1627] 1995, 177 p.
- Bégin, Emile, *Voyage pittoresque en Suisse, en Savoie et sur les Alpes*, Paris, Belin-Leprieur et Morizot, [1852] 560 p.
- Belleforest, François de, *La Pastorale amoureuse, contenant plusieurs discours non moins proufitables que recreatifs. Avec des descriptions de Païsages*, Paris, J. Hulpeau, 1569 ; édition moderne : M. Gaume, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 1980, 413 p.
- Besson, Nic, *Manuel pour les savans et les curieux qui voyagent en Suisse*, Bern, Haller, 1786, 2 t.
- Binet, Étienne, *Essay des merveilles de nature*, Marc Fumaroli, Évreux, Association du Théâtre de la Ville d'Évreux, 1987 [1622], 605 p.
- Blois, Théodore de, *Histoire de Rochefort, contenant l'établissement de cette ville, de son port et arsenal de marine, et les antiquitez de son château*, Paris, Briasson, 1733, [?] p.
- Boisseau, Jean, *Tableau portatif des Gaules*, Paris, 1646, 53 p.

- Boitel, Pierre, *Le tableau des merveilles du monde... contenant les stratagèmes et rares leçons des hommes illustres et autres personnes signalées de l'univers.*, Paris, T. de la Ruelle, 1617, 627 p.
- Bridel, *Poésies Helvétiques*, Lausanne, Mourer, 1782, [?] p.
- Bry, Théodore de, Le Moyne de Morgues, Jacques « *Floridæ descriptio* » dans *Les grands voyages*, Francfort, Théodore de Bry, t. II, 1591, [?] p.
- Buttet, Marc-Claude, *Apologie pour la Savoie, Contre les iniures & calumnies de Bartholomé Aneau*, Lyon, Angelin Benoist, 1554, 16 feuillets.
- Cartier, Jacques, *Relations*, éd. Par Michel Bideaux, 1986, 498 p.
- Cellini, Benvenuto, « Une aventure de Benvenuto Cellini en 1537 » [extrait], [1537], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 70-74.
- César, *Les commentaires* [extrait], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 28-32.
- Champlain, Samuel de, *Premiers récits de voyages en Nouvelle-France 1603-1619*, réédition intégrale en français moderne, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, 385 p.
- Chaulmer, Charles, *Le Tableau de l'Asie*, Paris, Guillaume de Luynes, 1654, 475 p.
- Cholières, Nicolas Seigneur De *Les Neuf Matinéés*, Paris, Jean Richer, 1585, 269 p.
- Coxe, William, Ramond, Louis-François, *Observations faites dans les Pyrénées, pour servir de suite à des observations sur les Alpes, insérées dans une traduction des lettres de W. Coxe, sur la Suisse*, Paris, Belin, 1789 [1776], 452 p.
- Depping, G.-B., *La Suisse, ou Esquisse d'un tableau historique, pittoresque et moral des cantons helvétiques*, Paris, Al Eymery, 1824, 4 t.
- De Thou, Jacques Auguste, « De Bade à Constance par l'Allemagne du Sud » [extrait], « Bâle : Cabinets de curiosités » [extrait], [1579], « Lac de Walenstadt » [extrait], « Soleure, Brigues d'Ambassadeurs » [extrait], [1589], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 120-127.
- Diderot et d'Alembert, *l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des Arts et des métiers*, 1772-1781, en ligne, <https://encyclopedia.uchicago.edu/>, consulté le 10 novembre 2021.

- Diéreville, Doiron, Normand, *Relation du voyage du Port Royal de l'Acadie ou de la Nouvelle France, suivie de Poésies diverses*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997 [1708], 600 p.
- Du Bartas, Guillaume De Salluste, *La Sepmaine ou Creation du Monde*, Paris, Jean Février, 1579, 235 p
- , *La Seconde semaine ou enfance du monde*, Paris, P. L'Huillier, 1584, 103 p.
- Du Bellay, Joachim, « Les Grisons », « Suisse », « De Genève », dans *Les Regrets*, Paris, Flammarion, 2013, 255 p.
- Du Peschier, Nicolas, *Le Tableau de tous les traitez de la paix*, Paris, Jean Laquehay, 1614, 15 p.
- Edmé, Dom, *Relation d'un voyage à Rome, commencé le XXIII du mois d'août 1520, et terminé le XIV du mois d'avril 1521*, Troyes, Bouquot, 1850, 95 p.
- Érasme, « La Méthode pour étudier », dans *Œuvres choisies*, Paris, Librairie Générale Française, [1511], 1991, p. 228-232.
- , « Un paysage vu par Erasme », [1523], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 119.
- Eschassériaux, Joseph, *Lettre sur le Valais, sur les mœurs de ses habitants, avec les tableaux pittoresques de ce pays et une Notice des productions naturelles les plus remarquables qu'il renferme*, Paris, Maradan, 1806, 136 p.
- Estienne, Charles, *La guide des chemins de France*, Paris, Champion, 1936 [1553], 256 p.
- Fodéré, Jacques, *Narration historique et topographique des convents de l'ordre S.-François et monestères S.-Claire, érigés en la province anciennement appellée de Bourgogne, à présent de S.-Bonaventure*, Lyon, Pierre Rigaud, 1619 [1585], 1 vol.
- François, Alexis, *Les sonnets suisses de Joachim du Bellay, expliqués et commentés. Trois tableaux de la Suisse vue par les écrivains français du XVI^e siècle*, Lausanne, F. Rouge, 1946, 123 p.
- Gesner, Conrad, « Lettre sur l'admiration de la montagne » [extrait], [1541], et « Ascension de Gesner au Fracmont (ou Pilate, 1910 m) en 1555 » [extrait], [1555], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 74-88.

- Glareanus, Henricus, *Ad spectatorem antiquitatis Aventicae Metropoleos quondam Helveticae, ut est apud Cornel. Tacitum libr. 17 Glareani hexastichon*, no Clm 28325, [?], fol. 72r^op.
- , « Divorum Felicis, Regulæ et Exuperantii agon », dans *Historia ecclesiastica*, Zurich, J. H. Hottingr, [?], 1667, p. 1074-1075.
- , *Helvetiae descriptio cum III Helvetiorum pagis de XIII urbium panegyrico et Osvald Molitoris Lucerini commentario*, Bâle, J. Parcus, 1554, 80 p.
- Guillimann, François, *De rebus Helvetiorum libri V* Trad. de: *Latin*, Amiterni, Sumptibus Raphælis Camilletti, 1623, 481 p.
- Hérodote, *Histoire d'Hérodote suivie de la vie d'Homère*, Paris, Firmin Didot, 1858 [1822], 2 vol.
- Homère, *Odyssée*, La Haye, Jean Neaulme, 1740, [?].
- Labbe, Philippe, *La Géographie royalle, présentée au roy Louis XIV, par le P. Philippe Labbe, qui a traduit en nostre langue, enrichie et augmenté en beaucoup d'endroits l'Introduction à la géographie ancienne et moderne de Philippe Chuvier, Avec le Tableau de la France.*, Paris, M. Hénault, 1646, 646 p.
- La Court, Louis-Pascal de, *Tableau des Gaules, ou Colloque entre des hommes des principales nations de l'Europe*, Paris, J. Bessin, 1620-1622, [?] p.
- Lambin, Denys, « Coire, le 30 Août 1552 » [extrait], [1552], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 68-70.
- La Popelinière, Lancelot Voisin de, *Les trois mondes*, Genève, Droz, 1997 [1581], 530 p.
- Le Noir, Martin, *Tableau de l'homme interieur et de l'ame heretique*, Rouen, [?], 1605, [?] p.
- Le Pogge, « Les bains de Bade vus par Le Pogge », [extrait], [1416], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 40-47.
- L'Ermite, Daniel, « Lettre sur la Suisse » [extrait], [1604-1605], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 127-139.

- Léry, Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Montpellier, M. Chaleil, 1992, [1557-1558], 263 p.
- Le Saige, Jacques, *Voyage de Jacques Le Saige à Rome, Notre-Dame-de-Lorette, Vénise, Jérusalem et autres saints lieux*, Douai, 1851 [1518], 213 p.
- Linné, Carl Von, *Systema naturae*, Utrecht, HES & De Graaf, 2003, [1735], 1 vol.
- , *Genera plantarum Holmiae*, Imprensus Laurentii Salvii, 1754 [1737], 500 p.
- , *Species plantarum / Système des plantes*, Lyon, Bruyset aîné et Buynand, 1804-1805 [1753], 5 vol.
- Magny, Olivier, « Un cliché : l'horreur des cols grisons » [extrait], [1557], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 70.
- Maistre, Xavier de, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, Robert Laffont, 1959 [1825], 247 p.
- Malherbe, François de, *Les poésies de Malherbe*, éd. Philippe Martinon, Paris, Librairie Garnier frères, 1926, 360 p.
- Marsus, *Description de la Suisse*, 1555-1559, [?] p.
- Merula, Paulus, *Cosmographiae generalis libri tres*, Amsterdam, Hondium, 1621 [1605], 1075 p.
- Montaigne, Michel de, *Les Essais*, Paris, Librairie Générale Française, 2002 [1972], 3 vol.
- Montaigne, Michel de, *Journal de voyage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 374 p.
- Montanus, Johannes Fabricius, *Differentiae animalium quadrupedum secundum locos communes*, Tiguri, Andream Gessnerum, 1555, 1 vol.
- Montanus, Johannes Fabricius, « In tumulum Conradi Gesneri Tigurini ad viatorem carmen », *Poèmes latins*, Basel, Schwabe Verlag, 2018, p. 322-324.
- Moreau, Philippe De Bordeaux, *Le tableau des armoiries de France. Auquel sont représentées les origines & raisons des armoiries, herauts d'armes, & des marques de noblesse.*, Paris, Robert Foüet, 1609, 466 p.
- Münster, Sebastian, Belleforest, François De, *La cosmographie universelle de tout le monde*, Paris, Michel Sonnius, 1575, 3 vol.
- Navarre, Marguerite de, « épître », BnF, *ms. fr.* 883, f° 30-31v°

- Ortelius, Abraham, *Le miroir du monde, ou Epitome du théâtre*, Amsterdam, Zacharie Heyns, 1598, 172 p.
- Peletier Du Mans, Jaques, *La Savoye*, Annecy, Jaques Bertrand, 1572, 82 p.
- Perse, *Les satires*, trad. Nicolas Joseph Sélis, Paris, Auguste Delalain, 1817, 434 p.
- Philostrate, *La galerie de tableaux (Eikones, Images)*. Auguste Bougot, Lissarrague, François, Paris, Les Belles Lettres, 1991 151 p.
- Piccolomini, Aeneas Sylvius, « Bâle avant la Réforme » [extrait], [1431-1438 ?], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 47-53.
- Pitteloud, Antoine, *Le voyage en Valais: anthologie des voyageurs et des écrivains de la Renaissance au XX^e siècle*, Lausanne, Editions l'Age d'homme, 2005, 583 p.
- Platter, Thomas, *Ma vie*, Édouard Fick, Lausanne, [1499-1582], 1995, 141 p.
- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Émile Littré, Paris, Dubochet, 1848-1850, en ligne. <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/index.htm>, consulté le 10 novembre 2021.
- Pontus de Tyard, *Douze fables de fleuves ou fontaines, avec la description pour la peinture et les épigrammes*, Paris, Jean Richer, 1586, in-12.
- Possot, Denis, *Le voyage de la Terre Sainte*, Genève, Slatkine, 1971 [1532], 350 p.
- Régnard, Jean-François, *Les œuvres de Monsieur Regnard, contenant ses voyages de Flandres, d'Hollande, Suède, Dannemark, la Laponie, la Pologne & l'Allemagne*, Paris, Ribou, 1731, 380 p.
- Reynier, Jean Louis Antoine, *Le guide des voyageurs en Suisse, précédé d'un discours sur l'état politique du pays*, Paris, Buisson, Genève, J.E. Didier, 1791, 391 p.
- Rhellicanus, Jean, « La « Stockhorniade » de Rhellicanus » [extrait], [1537], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 90-93.
- Robert, François, *Voyage dans les 13 cantons Suisses, les grisons, le valais, et autres pays et états allies ou sujets des Suisses*, Paris, Hôtel d'Aubeterre, 1790 [1789], 318 p.
- Ronsard, Pierre de, « Discours à Loys Des Masures », *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, Paris, Klincksieck, 1992, p. 362-370.

- , « Préface sur la Franciade touchant le Poëme Heroïque », *Œuvres complètes*, t. III, Paris, P. Jannet, 1858 [1572], p. 15-39.
- Sagard, Gabriel, *Le Grand voyage au pays des Hurons*, Paris, Denys Moreau, 1632 [facsimilé imprimé en Grande-Bretagne par Amazon], 380 p.
- Saint-Amant, *Œuvres*, Paris, Toussaint Quinet, 1651, 135 p.
- Sales, Saint François de, [?], 1606, extrait tiré de Gavin de Beer, *Travellers in Switzerland*, Londres et New York, Oxford University Press, 1949, p. 16.
- Saunier, Antoine, « Description de la ville de Genève » [extrait], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 54-57.
- Saussure, Horace Bénédict de, *Voyages dans les Alpes*, Genève, Georg, 2002, 299 p.
- Scève, Maurice, *Microcosme*, Lyon, Jan de Tournes, 1562, 102 p.
- , *La Saulsaye, églogue de la vie solitaire*, Lyon, Jean de Tournes, 1547, 32 p.
- Simler, Josias, *Vallesiae descriptio, libri duo, de Alpibus commentarius*, Tiguri, C. Froshoverus, 1574, 152 p.
- , *La republique des Suisses, comprinse en deux livres, contenans le gouvernement de Suisse, l'estat public des treize Cantons & de leurs Confederez, en general & en particulier, leurs bailliages & juridictions, l'origine & les conditions de toutes leurs alliances, leurs batailles, victoires, conquestes & autres gestes memorables, depuis l'Empereur Raoul de Habspourg jusques à Charles le Quint*, Paris, Iacques du Puys, 1579, 467 p.
- Tabourot, Etienne, Seigneur Des Accords, *Les bigarrures du Seigneur des Accords*, Rouen, Jean Bauchu, 1595, 214 p.
- Thénaud, Jean, *Le voyage d'outremer de Jean Thenaud*, Frankfurt am Main, Inst. For the History of Arab.-Islamic Science, 1995 [1512], 297 p.
- Thevet, André, *La cosmographie universelle*, Paris, L'Huilier, 1575, 467 p.
- Tschüdi, Gilles, *La rhétie alpine*, Bâle, 1538.
- Tyard, Pontus De, *L'univers, ou Discours des parties, et de la nature du monde*, Lyon, Jan de Tournes, 1557, 164 p.
- Vadianus, Joachim, *Pomponii Melæ de sorbi situ libri tres*, Bâle, Cratander, 1522, 220 p.

———, « Merveilles et épouvantes sur le Pilate » [extrait], [1530], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 88-90.

Verenet, Luc-Frédéric, *Un jour en Suisse ou tableau de ce pays dans sa partie la plus pittoresque*, Amsterdam, Librairie G. Dufour, 1825, 100 p.

Vigenère, Blaise de, « Les notes de Vigenère », extrait des *Commentaires de César, des Guerres de la Gaule. Mise en françois par Blaise de Vigenere. Bourbonnois : revues et corrigez par luy-mesme en cette derniere edition. Avec quelques annotations dessus*, [1584], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 32-40.

Villamont, Jacques de, « Ascension de la Rochemelon (3537 m) par Villamont » [extrait], [1595], dans Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse : Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 93-94.

———, *Les voyages*, Paris, C. de Montroeil & J. Richard, 1600, f^o 8v^o.

———, Jacques de, *Les voyages du seigneur de Villamont*, dernière Edition revue et augmentée [...], Rouen, Thomas Dare, 1610, 848 p.

Virgile, *Les géorgiques*, traduction Jacques Delille, Lyon, P. Didot l'aîné, 1804 [1769], 378 p.

———, *Énéide*, dans *Œuvres complètes de Virgile*, vol. 2, Paris, Panckoucke, 1831, 411 p.

Zurlauben, Jean Benjamin, De La Borde, Baron de, *Histoire militaire des Suisses*, Paris, Desaint & Saillant, Jean-Thomas Herissant & Vincent, 1751-1753, 8 vol.

———, *Tableaux de la Suisse, ou Voyage pittoresque fait dans les XIII Cantons et états alliés du Corps Helvétique*, Paris, Lamy, 1784, 916 p.

Corpus critique et théorique

Articles et monographies sur l'œuvre et la figure de Lescarbot

Anonyme, *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, treizième série*, Paris, J. Techener Librairie, 1858, p. 1176-1179.

- Anonyme, *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, Paris, Léon Techener, 1887, p. 190.
- Anonyme, « Fribourg au 17^{me} siècle », *L'émulation*, vol. 18, 1843, p. 141-142.
- Baudry, René, *Lescarbot, Marc*, 2003, Université Laval/University of Toronto, coll. « Dictionnaire biographique du Canada », no I, 1966, révisé 1986.
- , *Marc Lescarbot, textes coisis et présentés par René Baudry*, Montréal et Paris, Fides, coll. « Classiques canadiens », 1968, 96 p.
- Beer, Gavin Rylands de, *Travellers in Switzerland*, London-New York, G. Cumberlege Oxford University Press, 1949, 583 p.
- Bertrand, Jules-Bernard, [?], *Almanach du Valais*, 1916, p. 26-27.
- Beuzart, Paul, « La religion de Marc Lescarbot, de Vervins, explorateur du Canada », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français (1903-)*, vol. 87, Juillet-Septembre 1938, p. 237-260.
- Biggar, H. P., «The French Hakluyt; Marc Lescarbot of Vervins», *The American Historical Review*, vol. 6, n° 4, 1901, p. 671-692.
- Blais, Christian, « Étude de cas: les *Muses de la Nouvelle-France* (1609) de Marc Lescarbot », dans *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 32-34.
- Bray, René, « Un touriste français en Suisse en 1612: Marc Lescarbot », dans *Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerot, conservateur en chef honoraire de la bibliothèque de la Sorbonne par ses amis et ses collègues*, Paris, Nizet, 1954, p. 73-79.
- Bregeault, Julien, « Un poème sur la Suisse au XVII^e siècle », *La Montagne, Club Alpin Français*, vol. 3, n° 7, 1907, p. 309-327.
- Campeau, Lucien, *Monumenta Novæ Franciæ*, Rome/Québec, Monumenta Hist. Soc. Jesu/Presses de l'Université Laval, no 1: La Première mission d'Acadie 1967, 719 p.
- Carile, Paolo, *Le regard entravé. Littérature et anthropologie dans les premiers textes sur la Nouvelle-France*, Québec/Rome, éditions du Septentrion/Aracne, 2000, 222 p.
- Daussy, Hugues, « Éric Thierry, Marc Lescarbot (vers 1570-1641). Un homme de plume au service de la Nouvelle-France », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, vol. 55, 2002, p. 133-135.

- Émont, Bernard, *Marc Lescarbot: mythes et rêves fondateurs de la Nouvelle-France avec une biographie nouvelle de l'auteur*, Paris, L'Harmattan, 2002, 362 p.
- Grente, Georges, Cardinal (Dir.), « Lescarbot, Marc », dans *Dictionnaire des Lettres françaises, dix-septième siècle*, Paris, Arthème Fayard, 1954, p. 617.
- Hebbinckuys, Nicolas, « Les échos de Marc Lescarbot dans l'œuvre de Gabriel Sagard », *Études littéraires*, vol. 47, n° 1, 2016, p. 23-37.
- , « Marc Lescarbot, premier commentateur d'un épisode clé de l'*Histoire de la Nouvelle-France: la Relation de voyage du capitaine Verrazano en 1524* », *Port Acadie*, vol. 20-21, 2011, p. 53-79.
- Lachance, Isabelle, *La rhétorique des origines dans l'Histoire de la Nouvelle-France de Marc Lescarbot*, Université McGill, 2004, 363 p., en ligne, <https://search-proquest-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/docview/305072594?pqorigsite=primo>, consulté le 10 novembre 2021.
- , « Marc Lescarbot (v.1565-1642) : Premier historien de la Nouvelle-France », *Québec français*, vol. 142, 2006, p. 39-44.
- Lucien Lathion, introduction à William Matthey-Claudet, « Le "Tableau de la Suisse" de Marc Lescarbot », *Annales Valaisannes*, vol. 1, n° V, 1945, p. 306.
- , « Anciens hommages », *Le premier journal illustré du Valais*, J.A., vol. 2, Juin 1951, p. 3.
- , « Un poème français de 1618 sur le Valais », *Annales Valaisannes*, mars 1940, p. 1-12.
- Lecoq, Georges, « Notes bibliographiques sur un ouvrage inconnu, par Marc Lescarbot », *La Tiérache, Bulletin de la Société archéologique de Vervins*, 1878, p. 26-33.
- Matthey-Claudet, William, « Le "Tableau de la Suisse" de Marc Lescarbot, 1618 », *Annales Valaisannes*, vol. 1, n° V, 1945, p. 306-311.
- Michaud, Louis-Gabriel, *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris/Leipzig, Madame C. Desplaces/F.A. Brockhaus, n° 24, 1859.
- Netz, Robert, *Lescarbot, Marc*, 03 octobre 2006, coll. « Dictionnaire historique de la Suisse », 2006, en ligne, www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F32411.php?topdf=1, consulté le 10 novembre 2021.
- Noailles, Henriette, « Un humaniste vervinois aux Glacières, Marc Lescarbot (1575-1641) », *Fédération des Sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne, Mémoires*, vol. XXI, 1975-1976, p. 133-147.

- Pfeiffer, Thomas, *Marc Lescarbot: pionnier de la Nouvelle-France*, Paris, L'Harmattan, coll. « Historiques », 2012, 217 p.
- Huguet, Adrien, « Jean de Poutrincourt », dans *Société Des Antiquaires de Picardie, Mémoires*, Amiens/Paris, Siège de la Société Musée de Picardie/A. Picard, vol. XLIV, 1932, 554 p.
- Tard, Louis-Martin, *Marc Lescarbot, le chantre de l'Acadie*, Montréal, XYZ, 1997, 188 p.
- Thierry, Éric, « Fonder un monde meilleur en Nouvelle-France : Marc Lescarbot (vers 1570-1641) », *Bulletin Mémoires Vives*, vol. 36, juin 2013, en ligne, <https://www.cfqlmc.org/bulletin-memoires-vives/bulletins-anterieurs/bulletin-n-36-juin-2013/fonder-un-monde-meilleur-en-nouvelle-france-marc-lescarbot-vers-1570-1641>, consulté le 10 novembre 2021.
- , *Marc Lescarbot (vers 1570-1641): Un homme de plume au service de la Nouvelle-France*, Paris, Honoré Champion, 2001, 440 p.
- Viollet-le-Duc, Eugène, cité dans le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, treizième série*, Paris, J. Techener Librairie, 1858, p. 1178.
- Waeber, A., « Landes und Reisebeschreibungen: ein Beitrag zur Bibliographie der schweizerischen Reiseliteratur, 1470-1890 », dans *Bibliographie nationale Suisse*, Berne, K.J. Wyss, 1899, p. 22.
- Zeiler, Martin, *Topographia Helvetiæ, Rhetiæ et Valesiæ [...] In Truck gegeben u. verlegt durch Matthæum Merrian*, Francfort-sur-le-Main, 1642.

Poétique, art pictural et paysage

- Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 2011 [1990], 216 p.
- , *La Poétique*, Paris, Seuil, 2011, 465 p.
- Avocat, Charles, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », dans *Lire le paysage, lire les paysages*, sous la direction de Charles Avocat, Paris, CIEREC, 1984, p. 11-23.
- Baridon, Michel, « La Querelle des Anciens et des Modernes et son rapport au paysage », *Compar(a)ison: An international journal of Comparative Literature*, vol. 1, 1999, p. 49-61.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, 4 t., Paris, Editions du Seuil, 1981, 275 p.

- , *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, 227 p.
- , *Sur la littérature*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1986 [1980], 51 p.
- Bellenger, Yvonne, « Les Paysages de montagne: l'évolution des descriptions du début à la fin du XVI^e siècle », dans *Le Paysage à la Renaissance*, sous la dir. de Yves Giraud, Fribourg, éd. universitaires de Fribourg, 1988, p. 121-133.
- Bouchard, Benjamin, « Les figures de la diversité », *Poétique*, 2014/1, n° 175, p. 3-20.
- Boucharenc, Myriam, Deluche, Joëlle (dir.), *Littérature et reportage : colloque international de Limoges (26-28 avril 2000)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, 367 p.
- Bouvet, Rachel, Marcil-Bergeron, Myriam, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », *Arborescences: revue d'études françaises*, vol. 3, 2013, p. 4-23.
- Bray, René, « La préciosité », *Cahiers de l'AIEF*, 1951, vol. 1-2, p. 49-55.
- Candaux, Jean-Daniel, « Les sonnets valaisans de Pierre Poupo (1592) », *Vallesia: bulletin annuel de la Bibliothèque et des Archives cantonales du Valais, des Musées de Valère et de la Majorie*(1978 1978): 375-385.
- Cauquelin, Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1989, 181 p.
- Cennini, Cennino, *Libro dell'arte, Traité de la peinture*, trad. Victor Mottez, Paris/Lille, Renouard/Lefort, 1858, 160 p.
- Certeau, Michel de, *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 221 et 227-231.
- Chastel, André, « Le dictum Horatii: quidlibet audendi potestas et les artistes (XIII^e-XVI^e siècle) », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 121^e année, vol. 1, 1977, p. 30-45.
- Cicéron, *De officiis*, en ligne, <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Ciceron/officiis3a.htm>, consulté le 08 novembre 2021.
- Cioranescu, Alexandre, « La découverte de l'Amérique et l'art de la description », *Revue des sciences humaines*, vol. 106, 1962, p. 161-168.
- Collot, Michel (coll.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, 368 p.
- , Rodriguez, Antonio, *Paysage et poésies francophones*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, 285 p.
- Dällenbach, L., *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977, 247 p.

- Delille, Jacques, « Discours préliminaire », dans Virgile, *Les géorgiques*, Lyon, P. Didot l'aîné, 1804 [1769], [1769], Paris, Gallimard, 1997, p. 5-53.
- Desjardins, Lucie, Pioffet, Marie-Christine, Roy, Roxanne (Dir.), *L'errance au XVII^e siècle*, coll. « Biblio 17, Suppléments aux Papers on french Seventeenth Century Literature », no 216, 2017, 472 p.
- Dewitte, Jacques, « Espace du paysage et espace géographique : un examen critique de deux concepts d'Erwin Strauss », dans *Lire l'espace (coll.)*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 313-328.
- Doiron, Normand, « De l'épreuve de l'espace au lieu du texte. Le récit de voyage comme genre », dans *Voyages. Récits et Imaginaire*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1984, p. 15-31.
- Du Bellay, Joachim, *La deffence et illustration de la langue francoyse*, Paris, Hachette Livre, 2012 [1549], 139 p.
- Du Marsais, César Chesneau, Paulhan, Jean, *Traité des tropes. Suivi de Traité des figures: ou, la rhétorique décryptée*, Paris, Nouveau commerce, 1977 [1730], 322 p.
- Dubos, Jean-Baptiste, Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Pierre Jean Mariette, no 1, 1733, 498 p.
- Durand de Mende, Guillaume, *Rationale divinatorum officiorum/Rational ou Manuel des divins offices*, Paris, L. Vivès, 1854, 5 vol.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, (introduction de Gérard Genette), Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1977, 505 p.
- Gelléri, Gábor, « Le Beau et le Vrai : L'esthétique du livre de voyage vue par les comptes rendus », dans Marie-Christine Pioffet, *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles) : Esquisse d'une poétique en gestation*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 149-160.
- Genette, Gérard, *Figures*, Paris, Editions du Seuil, 1966-2002, 5 t.
- Giraud, Yves (dir.), *Le paysage à la Renaissance*, Fribourg, éditions universitaires de Fribourg, no 1, 1988, 356 p.
- Gregorian Christian, Lynda, *Theatrum mundi : the history of an idea*, New York/London/Garland, 1987, 294 p.
- Hache, Sophie, *La langue du ciel : le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 2000, 528 p.

- Hadot, Pierre, « Préface » à Philostrate, *La galerie de tableaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. vi-xxii.
- Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, 268 p.
- , *La description littéraire, anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, 288 p.
- , *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, 247 p.
- , « La perspective des peintres et l'optique des Modernes », dans *L'artiste et le philosophe, l'Histoire de l'Art à l'épreuve de la philosophie au XVII^e siècle, Actes du colloque international*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 119-138.
- , « Qu'est-ce qu'une description? », *Poétique*, vol. 9, 1972, p. 465-485.
- Holtz, Grégoire, Masse, Vincent, « Étudier les récits de voyage: Bilan, questionnements, enjeux », *Arborescences*, vol. 2, 2012, p. 1-30.
- Horace, *Art poétique/De arte poetica*, dans *Œuvres complètes*, tome second, Paris, C.L.F. Panckoucke, 1832, p. 338-377.
- , *L'art poétique, Épîtres aux Pisons*, dans *Épîtres*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1995 [1978], 257 p.
- Jakob, Michael, *L'émergence du paysage*, Gollion, InFolio, 2004, 56 p.
- Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, 507 p.
- Kiès, Nicolas, « Le genre discordant des "contes et discours bigarrez", dans Frank Lestringant (dir.), *Contes et discours bigarrés*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Cahiers V.L. Saulnier 28 », 2011, p. 207-209.
- Klein, Robert, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, NRF, 1970 [1964], 496 p.
- Lallemand, Marie-Gabrielle, Liaroutzos, Chantal (dir.), *De la grande rhétorique à la poésie galante : l'exemple des poètes caennais aux XVI^e et XVII^e siècles : actes du colloque organisé à l'Université de Caen Basse-Normandie les 8 et 9 mars 2002*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004, 202 p.
- Larue, Anne, « Le théâtre du monde et l'incertitude baroque », *Bulletin de la SFLGC*, 11, 1991, p. 51-64,
- , « Le "Théâtre du monde", variations sur un thème », *L'Information littéraire*, 1992, n°2, p. 11-18.
- Lebel, Jean, « Littérature de voyage et genre épistolaire au XVI^e siècle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, juin 2000, p. 175-192.

- Le Bozec, Yves, « L'hypotypose: un essai de définition formelle », *L'information Grammaticale*, vol. 92, 2002, p. 3-7.
- Le Huenen, Roland, « Le récit de voyage: l'entrée en littérature », *Études de Lettres*, vol. 20, 1984, p. 45-61.
- Léchoy, Timothée, « Du Parnasse aux Alpes : la critique suisse de la poésie descriptive », *Dix-huitième siècle*, vol. 44, 2012/1, p. 485-502.
- Lessing, *Le Laocoon: des frontières de la peinture et de la poésie*, Paris, Hermann, 1964 [1766], 176 p.
- Lestringant, Frank (dir.), *Contes et discours bigarrés*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Cahiers V.L. Saulnier 28 », 2011, 240 p.
- Lichenstein, Jacqueline, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, Idées et Recherches, 1989, 273 p.
- Linon-Chipon, Sophie, Magri-Mourgues, Véronique, Moussa, Sarga (dir.), *Miroirs de textes, Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1998, 409 p.
- , Magri-Mourgues, Véronique, Moussa, Sarga (dir.), *Poésie et voyage. De l'énoncé viatique à l'énoncé poétique*, Mandelieu, Éditions La Mancha, 2002, 352 p.
- , *Gallia Orientalis, voyages aux Indes orientales (1529-1722) : poétique et imaginaire d'un genre littéraire en formation*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, 691 p.
- Lombart, Nicolas, « Réinventer un "genre" : l'hymne dans la poésie française de la Renaissance (1500-1610) », *Les Belles lettres*, « *L'information littéraire* », 2005/2, vol. 57, p. 33-39.
- Marin, Louis, Arasse, Daniel, *De la représentation*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 2001, 111 p.
- , *Des pouvoirs de l'image, gloses*, Tunis, Cérès Productions, 1995, 283 p.
- , *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 2008, 211 p.
- Marino, Adrian, « Essai d'une définition de la notion de "baroque littéraire" », *Baroque*, vol. 6, 1973, en ligne, <http://journals.openedition.org/baroque/414>, consulté le 01 mai 2020.
- Marmontel, Jean-François, « Éléments de littérature », dans *Œuvres complètes*, Paris, Verdère, 1818-1820 [1787], 4 vol.

- Mathieu, Jon, « The Alpine Region », *Leibniz Institute of European History (IEG)*, coll. « European History Online (EGO) », 2017, en ligne, <http://www.ieg-ego.eu/mathieuj-2013-en>, consulté le 10 novembre 2021.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, « Discours baroque, discours maniériste. Pygmalion et Narcisse », dans *Questionnement du baroque*, éd. A. Vermeulen, Bruxelles, Nauwelaerts, 1986, p. 51-74.
- , « Vision baroque, vision maniériste », *Études Épistémè*, en ligne le 01 avril 2006, <http://journals.openedition.org/episteme/2515>, consulté le 16 août 2021.
- Maurisson, Charlotte, Agnès Verlet, *Écrire sur la peinture*, Paris, Gallimard, 2006, 240 p.
- Michaud, Ginette (coll.), « Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'*ekphrasis* », *Études françaises*, vol. 51, n°2, 2015, 232 p.
- Milly, Jean, *Poétique des textes*, Paris, éditions Nathan, 2001 [1992], 314 p.
- Montalbetti, Christine, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque, conflits de la référence et de l'intertextualités dans le récit de voyage au XIX^e siècle », dans *Miroirs de textes, Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1998, p. 3-16.
- Morlin, Isabelle, « La tentation romanesque dans les récits de voyage de la fin du XVII^e siècle : l'exemple de l'abbé Carré », dans Marie-Christine Pioffet (dir.), *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles) : Esquisse d'une poétique en gestation*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 235-246.
- Mortier, Roland, *La poétique des ruines en France : ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, 237 p.
- Ouellet, Réal, « Le paratexte liminaire de la relation de voyage en Amérique », *Cahiers de l'A.I.E.F.*, vol. 42, 1990, p. 177-192.
- , « Pour une poétique de la relation de voyage », dans Marie-Christine Pioffet (dir.), *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles) : Esquisse d'une poétique en gestation*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 17-42.
- , « Qu'est-ce qu'une relation de voyage? », dans Duchet, Cl., Vachon, St. (dir.), *La Recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal / Paris, XYZ / Presses de l'Université de Vincennes, 1993, p. 235-252.
- Panofsky, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, 1983, 284 p.
- Peletier du Mans, Jacques, *L'art poétique*, Lyon, Ian de Tournes, 1555, 116 p.

- Pigeaud, Jackie, « Le bouclier d'Achille (Homère, *Iliade*, XVIII, 478-608) », dans *Revue des Études Grecques*, vol. 101, 1988, p. 54-63.
- , *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995, 463 p.
- Pioffet, Marie-Christine, *La tentation de l'épopée dans les Relations des Jésuites*, Sillery (Québec), Septentrion, 1997, 299 p.
- , Lachance, Isabelle, Lescarbot, Marc, *Poésies et opuscules sur la nouvelle-France*, édition critique par M.-C. Pioffet et Isabelle Lachance, Montréal, Nota Bene, 2014, 393 p.
- (dir.), *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles) : Esquisse d'une poétique en gestation*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2008, 357 p.
- Poirier, Guy, « Marc Lescarbot au pays des Ithyphalles », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, vol. 17, n° 3, 1993, p. 73-85.
- Rajotte, Pierre (coll.), *Le récit de voyage au XIX^e siècle : aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque, 1997, 282 p.
- Reichler, Claude, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg, 2002, 256 p.
- Rensselaer Wright, Lee, *Ut pictura poesis, humanisme et théorie de la peinture: XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991, 215 p.
- Requemora-Gros, Sylvie, « L'espace dans la littérature de voyage », *Espaces classiques*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 249-276.
- , « Voyager ou l'art de voguer à travers les genres au XVII^e siècle », dans Marie-Christine Pioffet, *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles) : Esquisse d'une poétique en gestation*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 219-226.
- , *Voguer vers la modernité. Le voyage à travers les genres au XVII^e siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012, 879 p.
- Rigault, Hippolyte, *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Hachette, 1856, 490 p.
- Riveline, Éva, *Tempêtes en mer : permanence et évolution d'un topos littéraire (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 535 p.
- Rosenthal, Olivia, *Donner à voir: écritures de l'image dans l'art de poésie au XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, 499 p.
- Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le Paon*, Paris, Corti, 2002, 316 p.

- , « Peut-on définir le baroque ? », *Baroque*, vol. 1, 1965, en ligne, <http://journals.openedition.org/baroque/88>, consulté le 30 avril 2020.
- Spica, Anne-Élisabeth, *Savoir peindre en littérature : la description dans le roman au XVII^e siècle, Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 2002, 533 p.
- Sirois, Martin, *L'ekphrasis du bouclier d'Achille (Iliade 18.478-617): étude pour une nouvelle analyse esthétique de la description littéraire*, Montréal, Université de Montréal, 2000, 252 p.
- Stendhal, *Le Rouge et le Noir, chronique du XIX^e siècle*, Paris, Michel Lévy frères, 1870, 2 vol.
- Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, 309 p.
- , *Poétique*, Paris, Seuil, 1973 [1968], 111 p.
- , *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968, 113 p.
- Tonolo, Sophie, « Voyage en Languedoc de Chapelle et Bachaumont et relation d'un voyage en Limousin de la Fontaine, deux modèles de récit de voyage », Dans Marie-Christine Pioffet (dir.), *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles) : Esquisse d'une poétique en gestation*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 123-136.
- Vinci, Leonard de, Du Fresne, Raphaël, *Traité de la peinture, par Léonard de Vinci, revu et corrigé. Nouvelle édition, augmentée de la Vie de l'auteur*, Paris, P.-F. Giffart, 1716 [1651], 324 p.
- Vlasie, Diana, « Invention du surréalisme et découverte critique du baroque » [thèse], présentée à l'Université du Québec à Montréal, 2003, 399 p.
- Vouilloux, Bernard, « Le tableau: description et peinture », *Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires*, vol. 17, n°65, Février 1986, p. 3-18.
- Walter, François, « La montagne alpine: un dispositif esthétique et idéologique à l'échelle de l'Europe », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, vol. 52-2, 2005/2, p. 64-87.
- , « La montagne des Suisses, Invention et usage d'une représentation paysagère (XVIII^e - XX^e siècle) », *Études rurales, de l'agricole au paysage*, vol. 121/124, Jan-Dec 1991, p. 91-107.

- Arlettaz Jori, Sylvie, « La vigne dans les récits des voyageurs traversant le Valais de la Renaissance à la fin du XIX^e siècle », *Vallesia: bulletin annuel de la Bibliothèque et des Archives cantonales du Valais, des Musées de Valère et de la Majorie*, 2006, p. 309-343.
- Beer, Gavin Rylands de, *Travellers in Switzerland*, Londres et New York, Oxford University Press, 1949, 583 p.
- Bellet, Jean (coll.), *Mont-Cenis, porte des Alpes. L'histoire en Savoie*, Chambéry, Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, 1986, 47 p.
- Berque, Augustin (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, 122 p.
- Bettoni, Anna, Énoch Virey, Claude, *Vers itinéraires : allant de France en Italie, 1592 : allant de Venise à Rome, 1593*, Paris, Société des textes français modernes, 1999, 264 p.
- Bideaux, Michel, « Pyrénées : La montagne escamotée », dans Rosanna Gorris Camos (dir.), *Les montagnes de l'esprit : Imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance, Actes du Colloque International Saint Vincent (Vallée d'Aoste) les 22-23 novembre 2002*, Quart, Musumeci Éditeur, 2005, p. 137-154.
- Bourdon, Étienne, « Une proto-découverte des Alpes aux XVI^e et XVII^e siècles ? L'évolution de la perception de l'espace alpin au travers de la cartographie », dans Rosanna Gorris Camos (dir.), *Les montagnes de l'esprit : Imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance, Actes du Colloque International Saint Vincent (Vallée d'Aoste) les 22-23 novembre 2002*, Quart, Musumeci Éditeur, 2005, p. 227-242.
- , *Le voyage et la découverte des Alpes : histoire de la construction d'un savoir, 1492-1713*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, 639 p.
- Bousquet-Bressolier, Catherine (dir.), *L'œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen âge à nos jours*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1995, 283 p.
- Bouvet, Rachel, Gervais, Bertrand, *Littérature et géographie, anthologie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2018, 256 p.
- Brian Harley, John, *Le pouvoir des cartes : Brian Harley et la cartographie*, textes éd. par Peter Gould et Antoine Bailly, Paris, Anthropos, 1995, 120 p.
- Broc, Numa, *La géographie de la Renaissance (1420-1620)*, Paris, Bibliothèque nationale, coll. «Mémoires de la section de géographie», 1980, 258 p.
- , *Les montagnes au siècle des lumières*, Paris, Editions du C.T.H.S., coll. « Mémoires de la section de géographie physique et humaine », 1991, 300 p.

- Céard, Jean, « La montagne des cosmographes : Paulus Merula », dans Rosanna Gorris Camos (dir.), *L Les montagnes de l'esprit : Imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance, Actes du Colloque International Saint Vincent (Vallée d'Aoste) les 22-23 novembre 2002*, Quart, Musumeci Éditeur, 2005, p. 171-182.
- Chartier, Roger, « Histoire intellectuelle et histoire des mentalités. Trajectoires et questions », *Revue de synthèse*, vol. 111-112, 1983, p. 271-307.
- , « Le monde comme représentation », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, vol. 6, 1989, p. 1505-1520.
- Cloutier, Anne, Dubeau, Catherine, Gendron, Pierre-Marc, *Savoirs et fins de la représentation sous l'Ancien Régime : actes des colloques jeunes chercheurs du Cercle interuniversitaire d'étude sur la République des lettres (CIERL), 2001-2002*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, 246 p.
- Conley, Tom, *The self-made map: cartographic writing in early modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, 372 p.
- , *An errant eye, poetry and topography in early modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, 248 p.
- Coolidge, William Auguste Brevoort, *Josias Simler et les origines de l'alpinisme jusqu'en 1600*, Grenoble, Glénat, 1989, 399 p.
- Cooper, Richard, « Le pèlerin et la montagne : Rabelais, Montaigne et trois jeunes lyonnais », dans Rosanna Gorris Camos (dir.), *Les montagnes de l'esprit : Imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance, Actes du Colloque International Saint Vincent (Vallée d'Aoste) les 22-23 novembre 2002*, Quart, Musumeci Éditeur, 2005, p. 243-267.
- Couzinet, Marie-Dominique, « La variété dans la philosophie de la nature : Cardan, Bodin », dans *La varietas à la Renaissance*, en ligne, Paris, Publication de l'école nationale des chartes, 2001, p. 105-117, en ligne, <http://books.openedition.org/enc/1084>, consulté le 16 août 2021.
- Dainville, François de, *Le langage des géographes. Termes, signes, couleur des cartes anciennes, 1500-1800*, Paris, Picard, 1964, 384 p.
- Debardieux, Bernard, « Représentation de la haute montagne et nomination du territoire », dans *Représenter l'espace. L'imaginaire spatial à l'école*, Paris, Anthropos, 1989, p. 95-107.
- Demonet, Marie-Luce, *Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance*, Paris, Champion, 1992, 688 p.

- , « Le “trait de plume” de Montaigne », *Lectures singulières*, vol. 29, n° 2, automne 1993, p. 45-63.
- Deruelle, Benjamin, Ruellet, Aurélien, Blachère, Camille, Teissier Pierre, *sciences, techniques, pouvoirs et sociétés, 1500-1789*, Paris, Atlande, 2016, 671 p.
- Descartes, René, *La dioptrique*, Paris, Gallimard, 1970, 229 p.
- Detienne, Marcel, *Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, 1989, 270 p.
- Doiron, Normand, *L'art de voyager: le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, 258 p.
- Du Puy, Jean, Malus, Jean de, *Recherche et découverte des mines des montagnes Pyrénées*, Bordeaux, J. de Millanges, 1601, 128 p.
- Engberg-Pedersen, Anders, *Literature and Cartography: Theories, Histories, Genres*, Cambridge, MIT Press, 2017, 472 p.
- Febvre, Lucien, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle, la religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1974, 511 p.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1966, 400 p.
- Frova, Carla, « Le traité *De fluminibus* de Bartolo da Sassoferrato (1355) », dans *Le fleuve*, sous la dir. de Odile Kammerer, Redon, Odile, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1999, p. 81-89.
- Gambino Longo, Susanna, « Poésie scientifique et passions de l'intellect », dans *Savoir de la nature et poésie des choses. Lucrèce et Epicure à la Renaissance italienne*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 179-240.
- Goody, Jack, *La raison graphique*, Paris, Editions de Minuit, 1979, 275 p.
- Gorris Camos, Rosanna (dir.), *Les montagnes de l'esprit : Imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance, Actes du Colloque International Saint Vincent (Vallée d'Aoste) les 22-23 novembre 2002*, Quart, Musumeci Éditeur, 2005, 335 p.
- Grand-Carteret, John, *La montagne à travers les âges: Rôle joué par elle; façon dont elle a été vue*, 3 t., Grenoble, H. Falque et F. Perrin, no 1, « Des Temps antiques à la fin du dix-huitième siècle », 1903, 559 p.
- Hartog, François, *Le miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 2001 [1980], 581 p.
- Herrmann, Pierre, « Genèse de “La guide des chemins de France” », *Journal des savants*, 2011, vol. 2, p. 195-219.

- Higman, Francis, « Calvin et la montagne », dans Rosanna Gorris Camos (dir.), *Les montagnes de l'esprit : Imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance, Actes du Colloque International Saint Vincent (Vallée d'Aoste) les 22-23 novembre 2002*, Quart, Musumeci Éditeur, 2005, p. 79-86.
- Hoquet, Thierry, Barsanti, Giulio, *Les fondements de la botanique : Linné et la classification des plantes*, Paris, Vuibert, 2005, 290 p.
- Jacob, Christian, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, 537 p.
- Jeanneret, Michel, *Le défi des signes: Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994, 216 p.
- Lestringant, Frank, « Nouvelle-France et fiction cosmographique dans l'œuvre d'André Thevet », *Études littéraires*, 1977, avril-août, p. 145-173.
- , « Voyage dédoublé, voyage éclaté. Le morcellement des Terres Neuves dans l'Histoire de deux voyages d'André Thevet (c. 1586) », *Études françaises*, vol. 22, n° 2, 1986, automne, p. 17-34, en ligne, <https://doi.org/10.7202/036888ar>
- , *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, Paris, Albin Michel, 1991, 270 p.
- , « La littérature géographique sous le règne de Henri IV », dans *Les Lettres au temps d'Henri IV, Avènement d'Henri IV. Quatrième Centenaire, Colloque IV*, Agen-Nérac, 1990, Pau, Association Henri IV, J&D Éditions, 1991, p. 281-308.
- , *Le livre des îles: atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002, 430 p.
- , « Des récits, des cartes, quelle relation ? », dans Marie-Christine Pioffet (dir.), *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles) : Esquisse d'une poétique en gestation*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 299-326.
- (dir.), *Les méditations cosmographiques à la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Cahiers V.L. Saulnier », 2009, 220 p.
- Marin, Louis, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 357 p.
- Marrache-Gouraud, Myriam, « Enjeux idéologiques du discours sur les plantes dans le récit de voyage. Exemples de la banane et de l'ananas », dans Marie-Christine Pioffet (dir.), *Écrire des récits de voyage (XV^e-XVIII^e siècles) : Esquisse d'une poétique en gestation*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 203-218.

- Montmollin, Didier de, Montmollin, Gilles de, *Quand les voyageurs découvraient la Suisse : scènes de la vie touristique entre 1840 et 1914*, Gollion, Infolio, 2019, 60 p.
- Moureau, François, « L'imaginaire vrai », dans *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986, p. 165-167.
- Onde, Henri, « Au pays du Haut Rhône », *Bulletin de la Murithienne*, 1955, p. 25-43.
- Ouellet, Réal, « Le discours fragmenté de la relation de voyage », *Saggi e Ricerche di letteratura francese*, vol. XXV, 1986, p. 175-200.
- , « Le statut du réel dans la relation de voyage », *Littératures Classiques, La Littérature et le réel*, vol. 11, 1989, janvier, p. 259-272.
- Pioffet, Marie-Christine, « Les méandres de Marc Lescarbot au Nouveau Monde : du voir-dire à la digression érudite », dans *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, 1998, p. 187-199.
- , « Marc Lescarbot et la littérature géographique de la Renaissance », *XVII^e siècle*, vol. 2004/1, n° 222, février 2004, p. 91-103.
- , « Marc Lescarbot sur les traces de Pline l'Ancien », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme, Nouvelle Série*, vol. 24, n° 35-15, 2000, p. 5-15.
- Platon, *Philèbe*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Platon, Œuvres complètes », t. IX, 2^e partie, 1949, 94 p.
- , *La république : du régime politique*, Paris, Gallimard, 2010 [1993], 551 p.
- Ptolémée, Claude, *Traité de géographie*, Paris, A. Blanchard, 1989, 1 vol.
- Reichler, Claude, « Science et sublime dans la découverte des Alpes », *Revue de géographie alpine*, vol. 82, n° 3, 1994, p. 11-29, en ligne, http://www.persee.fr/doc/rga_0035-1121_1994_num_82_3_3759, consulté le 10 novembre 2021.
- , Ruffieux, Roland, *Le voyage en Suisse: anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, 1745 p.
- Renier, Marie, « Le récit au service du vécu ou de l'imaginaire ? Premiers voyageurs en Nouvelle France », *Éthnologues*, vol. 29, n° 1-2, 2007, p. 239-266.
- Sauvage, Emmanuelle, « Récit, description, tableau, image: les avatars du descriptif au XVIII^e siècle », dans *Savoirs et fins de la représentation sous l'Ancien Régime: actes des colloques jeunes chercheurs du Cercle interuniversitaire d'étude sur*

la République des lettres (CIERL), sous la dir. de Anne Cloutier, Dubeau, Catherine, Gendron, Pierre-Marc, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001-2002, p. 34-50.

Schmidt, Albert-Marie, *La poésie scientifique en France au seizième siècle*, Lausanne, éditions Rencontre, 1970, 463 p.

Strabon, *Géographie*, Paris, 1805-1819, 5 vol.

Terreaux, Louis, « Jacques Peletier et la montagne dans *La Savoie* », dans Rosanna Gorris Camos (dir.), *Les montagnes de l'esprit : Imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance, Actes du Colloque International Saint Vincent (Vallée d'Aoste) les 22-23 novembre 2002*, Quart, Musumeci Éditeur, 2005, p. 107-136.

Tinguely, Frédéric, « Forme et signification dans la littérature de voyage », *Le globe, Revue genevoise de géographie*, 2006, n° 146, p. 53-64.

Todorov, Tzvetan, Ducrot, Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1995 [1979], 470 p.

————— (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Editions du Seuil, 1982, 181 p.

Vellozzi, Marie-Christine (coll.) *Mont-Blanc, conquête de l'imaginaire*, Montmélian, Fontaine de Siloé, 2002, 423 p.

Yates, Frances, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 2016 [1975], 432 p.

Rhétorique et prise en charge de l'altérité

Abiven, Karine, « L'exemplum : un modèle opératoire dans la lettre familière ? », *Exercices de rhétorique*, vol. 6, 2016, en ligne, <http://journals.openedition.org/rhetorique/431>, consulté le 16 avril 2021.

Amossy, Ruth, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, 216 p.

—————, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, 235 p.

Aristote, *Seconds analytiques*, Paris, Flammarion, 2005, 432 p.

—————, *Rhétorique*, Paris, GF Flammarion, 2007, 570 p.

- Beaulieu, Jean-Philippe, « La voix de la maréchale d'Ancre. Effets de ventriloquie dans quelques pamphlets de 1617 », dans David Martens (dir.), *La pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 229-244.
- Berlioz, Jacques, « Le récit efficace : l'exemplum au service de la prédication (XIII^e-XV^e siècles) », *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen-Âge, Temps modernes*, 1980, vol. 92, n° 1, p. 113-146.
- Blais, Hélène, « Comment trouver le "meilleur nom géographique" ? Les voyageurs français et la question de la dénomination des îles océaniques au XIX^e siècle », *L'espace géographique*, vol. 30, n° 4, 2001, p. 348-357, en ligne, <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2001-4-page-348.htm>, consulté le 10 novembre 2021.
- Blanchard, Alain, *La comédie de Ménandre: politique, éthique, esthétique*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, 173 p.
- Caillois, Roger, « Préface à Montesquieu », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1985 [1949-1951], p. i-xxiii.
- Campeau, Lucien, « Les Jésuites ont-ils retouché les écrits de Champlain ? », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 5, n° 3, 1951, p. 340-361.
- Chevalier, Jean, « Belles infidèles d'hier et d'aujourd'hui », *L'Antiquité Classique*, vol. 36-1, 1967, p. 132-143.
- Cnockaert, Véronique, Privat, Jean Marie, Scarpa, Marie, *L'Ethnocritique de la littérature (Anthologie)*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, 300 p.
- Danbion, Emmanuelle, Ferry, Victor, Nicolas, Loïc, Sans, Benoît, *Rhétoriques de l'exemple, Fonctions et pratiques*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2014, 162 p.
- David, Jean-Michel, « *Maiorum exempla sequi* : l'exemplum historique dans les discours judiciaires de Cicéron », *Mélanges de l'école française de Rome, Moyen-Age, Temps modernes*, 1980, vol. 92, n° 1, p. 67-86.
- Delâge, Denys, *Le pays renversé. Amérindiens et Européens en Amérique du nord-Est, 1600-1664*, Montréal, Boréal Compact, 1991, 416 p.
- Doiron, Normand, « La réplique du monde », *Études françaises*, vol. 21, n° 2, 1985, p. 61-89, en ligne, <https://doi.org/10.7202/036860ar>, consulté le 10 novembre 2021.
- , « Les rituels du départ. De quelques voyageurs renaissants », *Littérature Espaces et chemins*, vol. 65, 1987, p. 48-57.

- , « Découvrir la rhétorique robine de l'*historia nuda* », dans Frank Lestringant (dir.), *La France-Amérique (XVI^e-XVIII^e siècles)*, actes du XXXV^e colloque international d'études humanistes, Paris, Champion, 1998, p. 381-392.
- Floirat, Alexandra, « Quel discours indirect libre au XVI^e siècle? », *Linx en ligne*, 2000, p. 77-86, en ligne, <http://journals.openedition.org/linx/1073>, consulté le 10 novembre 2021.
- Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980, 882 p.
- , *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 1359 p.
- Gagnon, François-Marc, *Ces hommes dits sauvages*, Montréal, Libre Expression, 1984, 190 p.
- , *Hommes effarables et bestes sauvages*, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1986, 236 p.
- Ginzburg, Carlo, « Ethnophilologie. Deux études de cas », *Socio-anthropologie*, vol. 36, 2017, p. 157-177, en ligne, <http://socio-anthropologie.revues.org/3174>, consulté le 10 novembre 2021.
- Goyet, Francis, *Le sublime du « lieu commun » : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996, 785 p.
- , *Les audaces de la prudence : littérature et politique aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2009, 571 p.
- , *Le regard rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 408 p.
- Lestringant, Frank, « Europe et théorie des climats dans la seconde moitié du XVI^e siècle », *Actes du colloque sur la conscience européenne au XV^e et au XVI^e siècles*, 1982, p. 206-226.
- , « Champlain, Lescarbot et la "Conférence des Histoires" », *Quaderni del Seicento Francese*, vol. 6, 1984, p. 69-88.
- , *Le Huguenot et le Sauvage, l'Amérique et la controverse coloniale en France, au temps des guerres de religion*, Genève, Droz, 2004 [1990], 628 p.
- , *Le Cannibale. Grandeur et décadence*, Genève, Droz, 2016 [1994], 328 p.
- , « Machines d'oubli (XVI^e-XVII^e siècles) », *Revue des sciences humaines*, vol. 256, 1999, p. 11-33.
- , *Jean de Léry ou L'invention du sauvage: essai sur l'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 333 p.

- Lévi-Strauss, Claude, *La pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962, 395 p.
- Moser-Verrey, Monique (dir.), *Les cultures du monde au miroir de l'Amérique française*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2002, 230 p.
- Murvai, Peter, « "Qui harangue le mieux est le mieux obey". La parole "sauvage" dans l'Histoire du Canada de Gabriel Sagard », *Études littéraires*, vol. 47, n° 1, 2016, p. 65-76.
- Ouellet, Réal, « Héroïsation du protagoniste et orientation descriptive dans *Le grand voyage au pays des Hurons* », *Voyages, récits et imaginaire, Papers on French Seventeenth Century Literature*, Biblio 17, 1984, p. 219-239.
- , « Sauvages d'Amérique et discours hétérologique », *Études littéraires*, vol. XXII, n° 2, 1989, p. 109-122.
- Pioffet, Marie-Christine, « Nouvelle-France ou France nouvelle : les anamorphoses du désir », *Tangence*, n° 90, 2009, p. 37-55.
- , « L'apologie du voyage chez La Popelinière et Marc Lescarbot », *Études françaises*, vol. 431, n° 1, 2007, p. 139-156.
- , « Le Scythe et l'Amérindien: esquisse d'une ethnologie comparée », *Études canadiennes*, vol. 56, 2004, p. 207-221.
- Quintilien, *Institution oratoire*, en ligne, <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/quintilien/instorat9.htm>, consulté le 08 août 2021,
- Reichler, Claude, « Littérature et anthropologie. De la représentation à l'interaction dans une Relation de la Nouvelle-France au XVII^e siècle », *L'Homme*, vol. 164, 2002, p. 37-56.
- Spivac, Simon, « Claude Lévy-Strauss, La pensée sauvage, compte rendu », *Revue Tiers Monde*, vol. 19, 1964, p. 596-597.
- Thérien, Gilles, *Les figures de l'Indien*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1955, 391 p.
- Tinguely, Frédéric, *Le voyageur aux mille tours. Les ruses de l'écriture du monde à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2014, 244 p.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, 315 p.
- , *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982, 339 p.
- , *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 2004 [1989], 538 p.

- Turgeon, Laurier, Delâge, Denys, Ouellet, Réal (dir.), *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe, (XVI^e-XX^e siècles), Cultural transfer, America and Europe: 500 years of interculturalisation*, Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996, 580 p.
- Valero Peña, Ana Isabel, « Le pouvoir de la parole dans les relations franco-amérindiennes en Nouvelle-France au XVII^e siècle », *Globe*, vol. 6, n^o 1, 2003, p. 151-169.
- Wagner, Marie-France, Vadean, Mirella, *Des entrées solennelles de l'Ancien Régime et des rituels imaginaires*, Montréal, Groupe de recherche sur les entrées solennelles, 2008, 160 p.

Encyclopédies, dictionnaires et ouvrages généraux

- Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, vol. 2, Paris, Firmin Didot Frères, 1835, 961 p.
- Académie suisse des sciences humaines et sociales, *Dictionnaire historique de la Suisse*, en ligne, <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/007394/2017-05-30/>, consulté le 10 novembre 2021.
- Andrey, Georges, « Guillaume Tell, héros républicain ou les métamorphoses d'un mythe (XVI^e-XVII^e siècle) », dans Michel Vovelle (dir.), *Révolution et République : l'exception française*, Paris, Kimé, 1994, p. 67-81.
- Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 634 p.
- Bluche, François, *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990, 1640 p.
- Boucher De La Richarderie, Gilles, *Bibliothèque universelle des Voyages*, Paris, Treuttel et Wüurtz, 1808, 485 p.
- Bouquet, Jean-Jacques, *Histoire de la Suisse*, Paris, PUF, 2013, 127 p.
- Bourgoing, François, *Histoire ecclésiastique de l'église prétendue réformée*, Genève, imprimerie François Perrin, pour Artus Chauvin, 1565 [1563], [?] p.
- Centre National de Ressources Textuelles et Linguistiques (CNRTL), en ligne, <https://www.cnrtl.fr/>, consulté le 10 novembre 2021.
- Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye/Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, vol. 1-3.

- Gorp, Hendrik van (dir.), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, 533 p.
- Guérard, Françoise, *Dictionnaire des rois et reines de France : quinze siècles de pouvoir royal*, Paris, Vuibert, 2008, 346 p.
- Historica Canada, *L'encyclopédie Canadienne*, en ligne, <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/>, consulté le 10 novembre 2021.
- Huguet, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Édouard Champion, 1925-1967, 7 vol.
- Institut de la langue française, *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne, <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 10 novembre 2021.
- Larousse, *Dictionnaire Larousse*, en ligne, <https://www.larousse.fr/>, consulté le 10 novembre 2021.
- Le Goff, Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2015, 366 p.
- Lestringant, Frank, Rieu, Josiane, Tarrête, Alexandre, *Littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France 2000, 503 p.
- Lignerolles, Le Comte De, *Catalogue des livres rares et précieux manuscrits et imprimés composant la bibliothèque de feu M. Le Comte de Lignerolles*, Paris, Charles Parquet Libraire, coll. « Belles-Lettres », t. II, 1894, 319 p.
- Littré, Émile, *Dictionnaire Littré*, en ligne, <https://www.littre.org/>, consulté le 10 novembre 2021.
- Messmer, Kurt, « La reine Berthe ou la femme sans qualité », *Blog du musée national Suisse*, en ligne, <https://blog.nationalmuseum.ch/fr/2019/09/la-reine-berthe-ou-la-femme-sans-qualite/>, consulté le 23 août.2021.
- Nicot, Jean, *Thresor de la langue française*, Paris, David Douceur, 1606, en ligne, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/navigate/2/3234/>, consulté le 10 novembre 2021.
- Raymond, Maxime, « Notice sur les rois rodolphiens et leur famille », *Revue de la Suisse Catholique*, Fribourg, Imprimerie Catholique Suisse, vol. 20, 1889, p. 529-549.
- Viollet-Le-Duc, Eugène, *Catalogue des livres composant la bibliothèque poétique de M. Viollet Le Duc*, Paris, L. Hachette, 1843.