



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 9, n° 10, Novembre 2008
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.4672>

Paysages italiens

Sébastien Baudoin et Élodie Saliceto

Guiseppe Sangirardi, *Le paysage dans la littérature italienne, De Dante à nos jours*, Éditions universitaires de Dijon, collection « Écritures », Dijon, 2006.



Pour citer cet article

Sébastien Baudoin et Élodie Saliceto, « Paysages italiens », *Acta fabula*, vol. 9, n° 10, Ouvrages collectifs, Novembre 2008, URL : <https://www.fabula.org/revue/document4672.php>, article mis en ligne le 30 Octobre 2008, consulté le 11 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.4672

Paysages italiens

Sébastien Baudoin et Élodie Saliceto

La floraison des *opus* sur le paysage en littérature et plus largement dans le cadre des sciences humaines est une preuve s'il en est de la fertilité de ce sujet, dont l'ouvrage publié récemment aux presses universitaires de Dijon, *Le paysage dans la littérature italienne, De Dante à nos jours*, sous la direction de Guiseppe Sangirardi, en est la confirmation. Alors que l'on pourrait aisément se lasser d'une telle prolifération, en pensant que le tour d'horizon des paysages a maintenant été réalisé, ce recueil d'articles nous prouve qu'il reste encore des territoires à explorer, notamment dans la richesse de la littérature italienne.

L'avant-propos de Guiseppe Sangirardi rappelle d'ailleurs combien est riche l'histoire de la théorisation du paysage, ayant pris réellement son essor il y a peu, en 1994. *Le paysage dans la littérature italienne* entend bien se situer dans ce « mouvement d'histoire de la critique » et apporter sa pierre à l'édifice du monument paysager. Depuis l'ouvrage fondateur de Michael Jakob¹, la littérature critique italienne a subi un regain d'intérêt en la matière, mettant en valeur une double dimension que reflètent les articles de ce volume collectif : « l'émergence d'une dialectique entre le mimétique et le symbolique comme constitutive de l'écriture du paysage – une dialectique où l'instance symbolique semble occuper une position dominante ». La « refiguration » du paysage semble être la clé de voûte qui lie entre elles toutes ces études portant sur des œuvres éloignées, « de Dante à nos jours ».

L'ouvrage entre dans les paysages par l'angle théorique avec l'article d'Hervé Brunon, explorant « les textes littéraires dans la panoplie méthodologique des histoires du paysage » en se fondant sur la distinction d'Erwin Panofsky entre « document » et « monument ». Paysage-objet ou paysage intégré à l'investigation sont les deux bornes entre lesquelles l'auteur se propose d'étudier les approches de certains historiens du paysage. Les visions objectives, celles de Roger Dion, tenant de la « géographie historique française » ou d'Emilio Sereni, analysant les « transformations du paysage agricole » s'opposent à celles de Pietro Camporesi et Simon Schama, abordant le paysage « sur le plan des perceptions ». L'inflexion vers la subjectivité et la littérarité aboutit ainsi à des « tentatives de théorisation »

¹ *Paesaggio e letteratura*, Florence, Olschki, 2005.

comme celle de Denis Cosgrove et sa mise en valeur des « superstructures » mais c'est l'influence des « représentations culturelles » sur le regard porté sur le paysage qui témoigne le plus d'un changement d'optique, restituant « la part de l'esthétique » dans cette entreprise d'appréhension de l'espace, à travers les écrits de Joachim Ritter, Alain Roger et Rosario Assunto. Hervé Brunon aboutit alors à la mise en valeur de « deux grandes orientations de recherche » concernant la théorie du paysage : le texte littéraire étant pris comme le trajet menant d'un « signifiant » à un « signifié » ou considérant au contraire le texte comme « signe » illustrant « les phénomènes historiques » et y participant « pleinement ».

Cette perspective théorique permet ainsi de replacer toutes les études qui suivent dans le spectre d'une double tendance au sein de laquelle ils se situent de manière chronologique. Ainsi, l'analyse du « rôle de la figure de comparaison dans la description des paysages de la comédie dantesque » par Nicolas Bonnet revient aux sources de la littérature italienne et de la place que le paysage y occupe en se concentrant sur l'évolution de la « comparaison topographique » comme mode d'écriture dantesque, aboutissant à considérer « la dernière cantica » de la *Comédie* comme l'ultime étape d'une gradation du paysage vers « l'incomparable », qui fait de Dante « le paysagiste du pur intelligible ». La représentation du paysage est déjà en renaissance chez cet auteur, révolution qui se poursuit dans « les *Stances* et *l'Orphée* d'Ange Politien » étudiées par Emilie Sérís qui montre comment s'esquisse un chemin menant du « topos » au paysage, de la tradition sclérosée à la modernité naissante. La « peinture vive », le « mouvement circulaire », l'usage du « clair-obscur », la technique du « sfumato » empruntée aux peintres et le jeu des « résonances » conduisent à faire de sa poésie un mode de distanciation avec le paysage par le motif du « miroir » et de la « veduta », confirmés par la « signature » qui inscrit le poète dans un « *faber* ». Le paysage s'y lit dans l'intermittence, figurant la « coexistence de deux modes de représentation, tantôt par juxtaposition et tantôt en perspective », dans un entre-deux poétique.

D'un poète à l'autre, l'examen des « paysages et voyages dans la *Vita* de Vittorio Alfieri » par Christian del Vento dévoile la complexité du rapport à la nature et les strates référentielles qu'elle intègre dans les paysages du poète, combinant une « fonction politique » et une « fonction littéraire » mais ouvrant aussi la voie à un « paysage de l'âme » qui enferme ce même paysage sous la plume d'Alfieri et le réduit à être « privé d'une existence propre, autonome », cédant au « symbolique » sans avoir « quelque consistance physique que ce soit ». La poésie métamorphoserait grandement le paysage en l'intégrant aux circonvolutions de la plume, mais lorsqu'il s'agit de considérer l'espace italien et ses hauts lieux, le paysage se trouve perçu à l'aune d'une succession d'auteurs comme un dégradé de descriptions et d'impressions.

Ainsi, Jean-Pierre Ferrini examine « la baie de Naples » sous l'angle proustien comme « nom, pays et paysage », accueillant la perception d'autres auteurs qui se cristallisent autour de ce lieu mythique où se réalise la « fabrique de l'imaginaire ». Mme de Staël et Goethe placent déjà le voyageur napolitain comme spectateur, faisant du paysage, en romantiques, « l'expression d'un sentiment ». C'est ce qui motive l'apparition, dans ce panthéon, de la figure de Léopardi qui transmue cette vision en « vitalité désespérée », trouvant ses marques dans l'« écriture du paysage » par le poète. Jean-Pierre Ferrini ouvre alors davantage la perspective initiée avec Proust en méditant sur les vers d'un poète contemporain, Jean-Paul Michel, dans un « retour de Pompéi » qui fait de la baie de Naples la « lointaine réminiscence d'un paradis » et continue la métamorphose du paysage initiée par ses devanciers.

Le génie du lieu est ainsi un puissant moteur de la création des paysages et l'écriture lacustre n'échappe pas à la règle, cristallisée autour « du lac de Côme » et du « lac Majeur » dont Mariella Colin expose les résonances paysagères dans les œuvres d'Alessandro Manzoni et Antonio Fogazzaro. Lieu où se réfractent les épisodes de leur enfance, le lac « a été sémantisé par leur vécu », se pliant aux détours de l'intrigue romanesque, tantôt « *lacus terribilis* » ou « lac idylle » et ne se conclut que par « la fin de l'idylle » : la fermeture au paysage est alors le reflet tourmenté d'un état de l'âme, « *uno stato dell'animo* ». Mais si le paysage est investi par les sentiments, il peut aussi l'être par les convictions politiques, ce que tend à montrer Laura Fournier-Finocchiaro en examinant les liens « entre poétique et politique » dans « le paysage italien » tel qu'il se trouve représenté « dans la poésie de Carducci ». Bornes de la « nation », illustration de la « nature nationale », le paysage y est en rapport étroit avec « la nation unifiée des *cento città* » : il y devient un instrument qui sert à la « construction rhétorique de la nation italienne » où les « mythes » et « clichés » sont façonnés par une « inspiration patriotique ». La patrie inspire donc des élans poétiques muant le paysage en espace politisé mais lorsque l'attention de l'écrivain italien se porte sur une plus petite portion de territoire, comme « la Toscane dans *l'Alcyone* de D'Annunzio », examinée par Viviana Agostini-Ouafi, la perspective change. Le paysage s'y fait tout intérieur en ce qu'il participe à une stratégie de motivation mutuelle et entre en résonance avec « la mémoire de l'auteur », « figée » ou au contraire « mobile ». Examinant la Versilia, D'Annunzio procède à son « hellénisation » et y décèle le « pouvoir mythopoiétique » contenu au sein du paysage. « Composite », le paysage toscan qu'il façonne est métamorphosé : « dans *l'Alcyone*, les paysages sont toujours transfigurés dans la dimension fantastique du rêve, voire du mythe fabuleux ». Mais l'auteur n'en est pas pour autant effacé du poème puisqu'il y fait « une heureuse intrusion » pour mieux figurer l'arrière-plan des convictions qui l'animent : « la Grèce étant le berceau de la

poésie », la Toscane devient à son image, « empreinte de culture hellénique » et creuset de la Renaissance italienne. Derrière ces déplacements esthétiques, le « je » poursuit une errance à la recherche « d'une patrie latine perdue, à reconquérir par la poésie ». Cette dernière peut alors servir une quête *via* le paysage, mais aussi se faire le lieu d'une perte, comme celle réalisée par « le paysage « hiémal » dans la littérature symboliste » à travers les motifs de « la Feuille », du « Blanc » et du « Silence ». Francesco Arru étudie ces aspects du paysage : la « stratégie du brouillage référentiel » entreprise par les écrivains symbolistes fait du paysage hivernal « un cadre de la poésie » servant « la rêverie de ce qui est absent ». « Lieu de l'absence », ce paysage est un écran translucide, « lieu esthétique » mais aussi « lieu de l'aveuglement » où « silence », « substitutions » et opérations de « destructions » trahissent un « travail d'élimination » qui vise à détruire le réalisme pour fonder une esthétique nouvelle sur des bases nouvelles. Ainsi, l'on n'est pas très éloigné de « la nature foudroyée » étudiée par Guiseppe Sangirardi percevant « le paysage comme icône de l'indicible dans *Ossi di seppia* de Montale ». Sur fond de « fracture des années cinquante » répudiant « l'aura romantique de la nature », l'expérience du paysage chez Montale est d'abord théorique, distinguant la poésie « représentative et interprétative » et la poésie « essentialiste », offrant deux voies possibles : « celle plus 'picturale' » et « celle plus 'musicale' ». Montale recherchant « une certaine unité des arts », le paysage qu'il décrit dans ses poésies est régi par le « principe d'abstraction et d'ellipse » mais aussi par celui de la « synecdoque », fragmentant l'objet représenté. Le paysage finit par se dissoudre dans l'expérience de l'enfance et « s'inscrit [...] dans la dimension intériorisée de la mémoire » au miroir de « l'indifférenciation enfantine », voie d'approche de l'indicible. « Défaits », « délités », les paysages de Montale n'en révèlent pas moins l'« instant irréductible » comme une extase sublimante.

On est bien loin de ces paysages éthérés et absents dans ceux qui émaillent la « littérature fantatique italienne du XXe siècle » étudiés par Stefano Lazzarin entre « *locus horridus* » et « *locus suspectus* », preuve que le paysage peut accueillir les postulations les plus diverses. Ce genre codifié est alors examiné dans ses caractéristiques paysagères pour mieux aboutir aux œuvres de Buzatti et du premier Landolfi : « escarpé et sublime », le « paysage sinistre » s'y révèle être un moyen utile pour créer l'effet de « suspense » indispensable au genre. La perspective diachronique se termine par le panorama succinct de la postérité des deux auteurs, aboutissant au constat de « l'absence de tout paysage sinistre » comme signe de dépassement des topoï et « l'émergence de nouvelles formes plus 'interstitielles' du fantastique ».

Le paysage semble ainsi ne pas pouvoir se départir du lieu, comme Gênes et Rome dans la poésie de Caproni, exposés par les « Notes sur le paysage de Giorgio

Caproni» de Michelle Nota : «révélateur d'un monde opaque», le paysage capronien fait de «Gênes» le «pôle d'ancrage de [la] figuration poétique». La «fragmentation» et «l'indétermination» des premiers paysages du poète conduisent à l'appréhension d'un espace surdéterminé par l'événement, affectif notamment, si bien que «l'intériorité» finit par se doubler d'une «sensorialité» marquant la «présence féminine». Le «moi» en retrait opère une «distanciation» par rapport au monde, «distance psychologique» témoin d'un «sentiment âpre de l'existence, qui affleure ici et là». C'est que le paysage a de nombreuses accointances avec le sujet qui le contemple, ce que confirme l'étude d'Alain Sarabayrouse qui examine les rapports entre «Personnage et paysage urbain dans *Il padrone* de Geoffredo Parise» en empruntant une grille de lecture berquienne. La «médiante» d'Augustin Berque permet ainsi à l'auteur de montrer combien le personnage de Parise reproduit les différentes étapes décrites par le théoricien, invitant à lire ses errances comme un parcours qui conduit de la «distanciation par rapport à l'environnement symbolique», ici l'entreprise, à la «distanciation du sujet par rapport à lui-même», miroir qui revient de la contemplation paysagère, pour aboutir enfin à un «retour volontaire et conscient de l'environnement symbolique», singulièrement modifié par l'expérience de cet investissement réciproque. Cette étude intéressante de l'application concrète à la littérature du concept de «trajection» berquienne permet de jeter une lumière révélatrice sur les enjeux du roman et des personnages qui le traversent selon la logique d'une «trajection personnagère» réalisée «jusqu'à sa phase finale».

Les deux derniers articles du recueil, en italien, cherchent respectivement à retracer l'évolution postmoderniste dans la littérature italienne et à analyser la poésie d'Andréa Zanzotto au miroir du paysage². L'article de Pierluigi Pellini, «*Paesaggi kitsch ? Gadda, Tondelli, Benni*» («Paysages *kitsch ? Gadda, Tondelli, Benni*») s'attache à retracer une évolution, de Carlo Emilio Gadda à Pier Vittorio Tondelli, dans l'optique de la constitution d'une esthétique «postmoderne» au vingtième siècle. Cette esthétique se caractérise par une contamination générique – la «grande littérature» ne craint plus de recourir aux procédés populaires hétéroclites du roman policier, du roman à l'eau de rose ou bien du cinéma –, par le «retour de l'intrigue» et par une structure polyphonique. En ce qui concerne la représentation du paysage, les conséquences en sont, chez Tondelli par exemple, l'élaboration d'un «panorama humain» subjectif et chaotique ; ce paysage traduit le triomphe du *kitsch*, défini comme «un mauvais goût qui naît de la décontextualisation systématique des éléments du tableau» (p. 196) – un style naïf et très coloré, privilégiant l'impression de stupeur. Chez Gadda, néanmoins, prévalait toujours une

² Je remercie chaleureusement Elodie Saliceto, qui a bien voulu rédiger les paragraphes qui suivent, concernant ces deux derniers articles.

hiérarchie esthétique et axiologique : les descriptions *kitsch* étaient à visée satirique, jugées d'après une norme de « Bon Goût » ; chez Tondelli, emblématique de l'ère postmoderne, c'est la neutralité qui l'emporte, suspendant tout jugement de valeur. Le paysage balnéaire de Rimini n'est plus alors qu'artifice stylisé, illusion artistique et support d'une véritable « mutation anthropologique » (p. 199), qui prend en compte les formes carnavalesques ambivalentes que peut revêtir l'hédonisme américanophile des années 1980, plus ou moins transgressives. Dans les années 1990, ensuite, avec Stefano Benni notamment, la virtuosité stylistique finit par consacrer la « victoire » du divertissement purement euphorique que préfigurait le *Rimini* de Tondelli, évacuant définitivement toute signification contestataire.

Pour Irina Possamai, dans son article intitulé « Vitalbe e topinambùr, metafore del paesaggio nella poesia di Andrea Zanzotto » (« Clématites des haies et topinambours, métaphores du paysage dans la poésie d'Andrea Zanzotto »), Andrea Zanzotto n'a de cesse, dans ses textes poétiques, de combiner recherche ontologique sur le paysage et recherche linguistique : l'auteur de cet article rappelle que le paysage est « l'essence noétique de sa langue poétique » (p. 207), car sa parole est enracinée dans un micro-territoire bien défini (les collines de Pieve di Soligo), opérant avec lui une véritable interaction dans une dialectique du rapprochement (souhaité) et de l'éloignement. Ses deux derniers recueils, *Meteo* (1996) et *Sovrimpressioni* (2001), convoquent les deux images oxymoriques de la clématite et du topinambour afin d'incarner une conception du paysage, à la fois obscur et lumineux, menaçant et miraculeux. De telles figures florales rendent implicitement hommage à Leopardi et à Montale, références de Zanzotto, tout en constituant le substrat d'un véritable art poétique fondé sur la métaphore et l'antithèse, qui recourt également à des jeux typographiques de mise en relief du signifiant. Ainsi le paysage manifeste-t-il chez Zanzotto les contradictions mêmes d'une époque, traduites en métaphores poétiques et en une sorte de « contre-chant ».

Au fil de ces études, le souhait premier de Giuseppe Sangirardi, celui de « contribuer à combler une lacune historiographique » dans le « mouvement d'histoire de la critique » du paysage en littérature semble être exaucé. Nul doute que ce recueil d'articles ne fasse progresser la perception et l'analyse des paysages dans le champ littéraire, en élargissant son spectre au-delà des bornes jusque-là circonscrites.

PLAN

AUTEURS

Sébastien Baudoin

[Voir ses autres contributions](#)

Élodie Saliceto

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : sebastienbaudoin@hotmail.com