

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2007)

Heft: 38: Literarische Landschaftsbilder = Images littéraires du paysage = Immagini letterarie del paesaggio = Images of literary landscapes

Artikel: Introduction : ut pictura poesis?

Autor: Pennone, Florence

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006439>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Introduction

Ut pictura poesis?

La plupart des théories récentes sur l'esthétique du paysage s'accordent sur le lien entre la notion de paysage et le pictural. Même le très récent rapport de synthèse du programme du Fonds National Suisse pour la recherche scientifique sur les paysages alpins (NFP48), projet hautement interdisciplinaire, réunissant également des sociologues, des spécialistes de géologie ou de biodiversité, confirme cette hypothèse, émise depuis longtemps déjà par les philosophes, les historiens de l'art et de la littérature: "Dem Menschen erscheint die Natur stets so, wie er sie als solche konzipiert [...]. Tatsächlich hätte es keinen Sinn, eine Landschaft 'an sich', ausserhalb jeglichen Gesichtspunktes, konzipieren zu wollen."¹ Pas de paysage, donc, sans ce rapport visuel que l'homme entretient avec l'espace naturel – ou urbanisé – qui l'entoure, pas de paysage sans regard sur celui-ci ni sans ce découpage de la réalité, cette focalisation que tout regard entraîne. Mais il y a plus: comme l'a formulé Augustin Berque dès la fin des années quatre-vingt dans plusieurs ouvrages,² et à sa suite Alain Roger dans son *Court traité du paysage*, ce "rapport visuel qui existe nécessairement entre les êtres humains et leur environnement"³ n'est pas un critère suffisant à l'existence du paysage. Le paysage est en effet le fruit – et j'emploierai ici la terminologie d'Alain Roger – d'une *artialisation*,⁴ dont Roger définit deux formes: l'artialisation *in si-*

1 Norman Backhaus; Claude Reichler; Matthias Stremmlow, *Alpenlandschaften. Von der Vorstellung zur Handlung*, Zürich, vdf, 2007, p. 44.

2 Voir *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, 2^{ème} partie: "La raison du milieu", Paris, Gallimard, 1986; *Médiance – De milieux en paysage*, Montpellier, Paris, Reclus et Documentation française, 1990; et surtout *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.

3 Augustin Berque, *Les Raisons du paysage*, op. cit. (voir note 2), p. 39. Le passage est cité par Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, nrf Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1997, p. 49.

4 Roger forge le terme d'artialisation à partir de l'expression "nature artialisée" de Montaigne dans *Essais* III, 5, "Sur des vers de Virgile", cf. *Court traité du paysage*, *Colloquium Helveticum* 38/2007

tu, à savoir le façonnement direct de la nature selon des codes esthétiques culturellement déterminés (par exemple le jardin, le parc), et l'artialisation *in visu*, soit l'élaboration de modèles autonomes, picturaux, puis, plus récemment, photographiques, mais aussi littéraires ou plus simplement textuels. Or l'histoire de l'émergence d'une conscience paysagère dans la culture européenne montre bien le rôle déterminant de l'artialisation *in visu*, et avant tout de la peinture dans ce processus.⁵ Il suffit de considérer l'histoire du terme *paysage* dans les différentes langues européennes pour s'en persuader: *Landschaft*, *lantschap* et *landscape* en allemand, néerlandais et anglais, *paesaggio* et *paisage* en italien et en espagnol, et leurs dérivés russes пейзаж ou ландшафт, ont certes aujourd'hui des connotations légèrement différentes dans les cultures correspondantes, mais ils sont tous le fruit d'une évolution linguistique similaire: construits sur la base d'une distinction lexicale à partir des termes *Land*, *land*, *pays*, *paese*, *pais*, désignant un espace délimité pour ainsi dire neutre (le degré zéro du paysage selon Roger),⁶ ils doivent tous leur sens actuel à leur utilisation, à partir du XVI^{ème} siècle, dans des descriptions d'œuvres picturales, c'est-à-dire à un usage, durant une certaine période historique, quasi exclusivement réservé au domaine artistique. Ainsi, ne serait-ce que d'un point de vue terminologique, le paysage ne semble

op. cit. (voir note 3), p. 16. Cette terminologie apparaît déjà dans un ouvrage plus ancien de Roger, *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978.

- 5 Roger reconstruit cette histoire de manière simple et convaincante dans son traité. Ce faisant, il s'inspire du travail de Berque sur la naissance, bien plus précoce que dans la culture occidentale, du concept de paysage en Chine (*Les Raisons du paysage*, op. cit., voir note 2); Berque montre en effet l'interaction étroite entre la peinture paysagiste et le début d'une réflexion philosophique et esthétique sur la notion de paysage entre le V^{ème} et le XI^{ème} siècle. D'autres chercheurs arrivent aux mêmes conclusions concernant la naissance du paysage en Europe, comme par exemple, pour le domaine germanophone, Eckhart Lobsien: *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*, Stuttgart, Metzler, 1981; voir également son long article "Landschaft" dans le volume 3 des *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, éd. par Karlheinz Barck et al., Stuttgart/Weimar, Metzler, 2001, pp. 617–664.

- 6 *Court traité du paysage*, op. cit. (voir note 3), p. 18. Sur l'histoire du terme, voir également Catherine Franceschi: "Du mot *paysage* et de ses équivalents dans cinq langues européennes", *Les enjeux du paysage*, sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Ousia, 1997, pp. 75–111.

pouvoir se penser sans la médiation des arts visuels, sans la médiation de l'image, de la *pictura*.

Images littéraires du paysage propose donc une approche du paysage dans sa dimension essentiellement esthétique,⁷ sous l'angle de l'artialisation *in visu*, mais dans ce que cette artialisation a de spécifiquement littéraire. Les textes réunis ici montrent tous très bien cette dette que le littéraire a contracté, depuis les débuts de la description paysagère au XVIII^{ème} siècle, envers le pictural. Mais le terme d'*image* contenu dans le titre doit être également compris dans un sens plus large: il englobe d'une part la relation du paysage à l'imaginaire, certes aussi toujours à l'œuvre en peinture, mais qui va prendre une dimension particulièrement importante dans les descriptions littéraires de paysages à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle; il renvoie d'autre part à l'image poétique au sens de représentation figurée, au symbole, mais surtout à l'allégorie, laquelle dépend, pour son exégèse, du support textuel, comme le montrent plusieurs des contributions rassemblées ici; enfin, l'image, c'est également la représentation mentale que l'être humain se construit du monde – certes, par l'intermédiaire des médiations artistiques – et qu'il ne cesse ensuite de (re-)projeter sur celui-ci: on pense ici entre autres au paysage comme support d'identification nationale, aux "figures paysagères de la nation", telles qu'elles ont été étudiées par l'historien François Walter⁸ et telles qu'elles font ici l'objet de certaines études. Là aussi, on constate que le littéraire, et tout particulièrement la littérature de voyage, a joué un rôle prépondérant.

Il ressort des articles du présent recueil que la relation du texte littéraire au paysage est nécessairement au moins double. Il s'agit d'une part, comme pour les arts visuels, d'un rapport entre perception et représentation, entre espace "réel" et construction mentale et artistique; mais il s'agit d'autre part d'une tension, qui au cours du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle deviendra toujours plus forte, entre le modèle pictural et le texte littéraire. Comme on le verra, *l'ut pictura poesis* qui

7 Le rapport de synthèse du NFP 48 sur le paysage alpin (voir note 1) définit cinq dimensions du paysage formant entre elles un ensemble de relations: les dimensions corporelle et perceptive, esthétique, identificatoire, politique, économique et écologique.

8 *Les Figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16^e–20^e siècle)*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2004.

continue de prévaloir chez les auteurs anglais encore très inspirés des théories du pittoresque, chez cet aspirant peintre qu'était Goethe ou même encore chez Chateaubriand, va lentement faire place à une mise en cause de la prééminence du visuel et du figuratif. Cette évolution semble d'une part due à l'importance grandissante accordée, à partir du préromantisme, mais déjà dans un roman comme *Die Leiden des jungen Werthers*, à la subjectivité, et, d'autre part, à une conscience toujours plus aiguë du rapport entre temps et paysage, de l'aspect historique, voire passéiste que celui-ci peut prendre. Les descriptions de paysages que l'on trouve chez les auteurs du XX^{ème} siècle traités dans ce recueil laissent en effet clairement entrevoir ce qu'on pourrait appeler une "usure" du paysage, affirmant par différents moyens rhétoriques et narratifs soit sa disparition, sa perte, soit son caractère d'image éculée, de cliché. Parallèlement, on assiste à une relativisation du regard, de la notion de point de vue unique, sans laquelle la construction d'un paysage cohérent devient impossible.

Point focal et vision totale:

le regard sur le paysage vers 1800 – du pictural au politique

Dans l'article "Landschaft" des *Ästhetische Grundbegriffe*, Eckhart Lob-sien énumère cinq conditions nécessaires à la transformation d'un morceau de nature en paysage (le très utile terme allemand de "Natur-ausschnitt" se laisse malheureusement mal traduire en français). Voici les trois premières conditions, qui me paraissent les plus pertinentes pour la présentation du contenu de ce recueil:

(1) ein Subjekt der Erfahrung, (2) ein perspektivisches Wahrnehmungssystem mit dem Subjekt als Blickpunkt, (3) eine spezifische Form des Sich-Wissens und Sich-zu-sich-Verhaltens des Landschaftssubjekts (eine Struktur der Subjektivität) [...].⁹

Arrêtons-nous tout d'abord sur le deuxième critère: la perception de l'espace à partir d'un point focal: celui du sujet du regard. C'est ce sujet et sa position dans l'espace qui déterminent l'angle à partir duquel le paysage pourra être appréhendé; c'est cet angle, celui de la perspec-

⁹ Art. cit. (voir note 5), p. 646.

tive, qui rend possible le découpage de l'espace nécessaire à sa transformation en paysage, soit en un tout organisé – existant en soi, abstrait de son origine naturelle.¹⁰ À l'origine de l'artialisation *in visu*, il y a donc – et l'histoire de la naissance de la conscience paysagère dans la culture européenne retracée par Alain Roger le montre – la découverte de la perspective en peinture. Dès lors, on peut affirmer que l'histoire du paysage littéraire va être intimement liée à celle du sujet de ce regard sans lequel le paysage n'est pas.¹¹ Cet avènement conjoint du paysage occidental et de la subjectivité moderne nécessitait toutefois une condition supplémentaire en amont, qui trouvera son expression dans le développement pictural de la perspective: la laïcisation des éléments naturels, soit leur émancipation de tout contexte théologique ou métaphysique qui se traduit par une prise de distance de l'homme par rapport à son environnement. Désormais, c'est l'homme, le sujet du regard qui ordonne, unifie les éléments de la nature perçue et leur donne un sens.¹²

L'invention picturale qui permet à la fois cette mise à distance et cette organisation nouvelle et autonome de la réalité fut la fenêtre, à la fois ouverture sur le dehors et encadrement de celui-ci.¹³ Or la fenêtre va devenir et curieusement rester jusqu'au XX^{ème} siècle un motif récurrent de la description littéraire du paysage, comme le montrent

10 Voir la définition que donne Lobsien au début de son article: "Nicht die einzelnen Motive wie Baum und Fels, Haus und Turm machen eine Landschaft aus – denn diese Motive sind in Dichtung und Malerei seit der Antike immer präsent –, sondern deren Integration zu einem übergreifenden Ganzen eigenen Rechts." Art. cit. (voir note 5), p. 620.

11 Cf. Monika Schmitz-Emans: "Landschaft: Stichworte und Überlegungen zur Einleitung", *Landschaft – gesehen, beschrieben, erlebt*, éd. par Kurt Röttgers et Monika Schmitz-Emans, Essen, Die blaue Eule, Philosophisch-literarische Reflexionen Band 7, 2005, p. 11.

12 Cf. Alain Roger, *Court traité du paysage*, op. cit. (voir note 3), p. 69sq.; Eckhart Lobsien: "Landschaft", art. cit. (voir note 5), p. 647sq.; Monika Schmitz-Emans: "Landschaft: Stichworte und Überlegungen zur Einleitung", art. cit. (voir note 11), p. 11sq.: "Über die ästhetisch modellierte Landschaft setzt sich das beobachtende Subjekt in eine Beziehung zu dem Raum, der es umgibt und reflektiert über diese Beziehung. Doch das menschliche Betrachter-Ich wird nur deshalb zum Zentrum der Welt, weil diese kein absolutes Zentrum mehr hat. Die Ordnung der Landschaft erscheint als Ersatz dafür, daß es keine absolute Ordnung der Dinge mehr gibt."

13 Cf. Alain Roger, *Court traité du paysage*, op. cit. (voir note 3), p. 73sq.

ici des textes aussi divers que *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* de Sophie von La Roche ou *Le Ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras. Outre la séparation et la distance qu'elle instaure entre le sujet et l'extérieur, la fenêtre parcellise la nature ainsi contemplée pour en faire un morceau détachable, lequel pourra devenir le support d'une allégorisation ou un topos culturel. La fenêtre permet enfin la construction d'une vision en surplomb, totalisante: de la hauteur, le sujet domine l'ensemble de la nature environnante, la contrôle en quelque sorte et affirme son pouvoir sur celle-ci. Les théories du pittoresque au XVIII^{ème} siècle développeront d'autres moyens picturaux pour mettre ainsi en scène perspective et vision totalisante – le promontoire, par exemple, qui devient alors le point focal le plus prisé et sera à son tour un motif privilégié de l'évocation poétique du paysage. La littérature de voyage enfin, utilisera l'expérience de l'approche en bateau du continent ou d'une île pour construire une vision à la fois surplombante et globale des terres abordées.

Les articles de ce volume portant sur la littérature de la fin du XVIII^{ème} siècle et de la période autour de 1800 montrent très bien ces particularités du paysage littéraire hérité de la tradition picturale de la même période. Bien que le travail d'ANETT LÜTTEKEN traite de l'œuvre tardive de Goethe, les commentaires que celui-ci a faits en 1821 des études de paysages idylliques de son ami de jeunesse, le peintre allemand Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, prennent leur source dans un projet bien plus ancien, remontant au séjour italien de Goethe en 1786. L'analyse de la relation entre texte et modèle pictural qu'Anett Lütteken propose ici à partir d'un exemple très concret montre comment un paysage idéal, en l'occurrence celui de l'idylle, se constitue. Tant le peintre que le poète procèdent par abstraction et regroupement de certains détails tirés de la nature observée. Le résultat obtenu n'est qu'un échantillon de cette réalité, une étude de motif qui peut être ensuite combiné à d'autres motifs ou inséré dans un autre texte, comme, pour Goethe, dans la deuxième partie de son *Faust*. Le paysage littéraire tend toutefois à surenchérir sur sa source picturale pour devenir le support d'une allégorisation. Pour le Goethe de la période classique, l'artiste joue en effet un rôle de médiateur: dépassant son expérience individuelle du monde, il "révèle", rend visible à travers la construction d'un paysage idéal, le caractère supra-individuel et ahistorique de la nature.

Dans son analyse du poème “Heimkunft” de Friedrich Hölderlin, JOSHUA ROBERT GOLD arrive à une conclusion similaire sur le plan théorique, sans toutefois passer par la comparaison avec la peinture. S’intéressant au rapport entre l’expérience empirique (autobiographique) du paysage et sa représentation poétique, il conclue que le poème constitue toujours un processus de création indépendant de la réalité perçue ou dépassant celle-ci. Le paysage évoqué dans “Heimkunft” est, selon son analyse inspirée de Heidegger, un paysage textuel: c’est le poème lui-même qui devient paysage.

Si l’artialisation picturale ou littéraire façonne le paysage, elle contribue aussi à former en retour le regard des spectateurs. Ainsi, l’idéalisation de la nature que l’on trouve dans la tradition européenne de l’idylle ou du paradis (l’Arcadie, l’Eden) a influencé la perception que les explorateurs du XVIII^{ème} siècle ont eu de certains paysages, notamment ceux des îles du Pacifique. C’est ce que montre LUCAS MARCO GISI dans son étude de récits de voyages réels et fictifs de cette époque. L’île étant, au moment des voyages de Bougainville et de Forster, déjà un topos culturellement établi, cette découverte de terres nouvelles se présente au lecteur davantage comme la redécouverte d’un passé idéal, d’un état de nature perdu en Europe. Un aspect caractéristique des récits de voyage réels ou fictifs traités par Gisi est le regard panoramique porté sur le paysage, assorti du procédé du zoom, l’approche lente des objets perçus, naturellement donnée par la navigation. Même si la description suit un catalogue standardisé, c’est l’impression de la réalité sur le spectateur qui le pousse à associer celle-ci à des catégories esthétiques connues et à s’approprier ainsi culturellement cette nature étrangère.

C’est cette appropriation culturelle du paysage qui fait aussi l’objet de la contribution de PATRICK VINCENT, qui compare l’évocation des paysages alpins et celle du Lake District à différentes époques de l’œuvre de Wordsworth. Comme Lütteken et Gisi, Vincent montre que chez le romantique Wordsworth, c’est encore l’utilisation de principes abstraits et de dénominateurs communs qui tend à faire des paysages décrits des compositions généralisantes et universelles, répondant à une esthétique établie comme celle du Sublime (pour les Alpes) ou du Beau (pour le Lake District). Wordsworth suit en effet les modèles picturaux des “paysages moralisés” de Claude Lorrain, Nicolas Poussin et Salvator Rosa, plébiscités par les théoriciens anglais du pittoresque. L’utilisation fréquente du terme de “prospect”

révèle que le sujet du regard et de l'écriture se place toujours en position élevée, position qui, comme le montre Vincent, confère au sujet une certaine autorité et semble symptomatique d'une attitude dominatrice par rapport au paysage, ne serait-ce que d'un point de vue esthétique: celui-ci peut ainsi être saisi dans son ensemble, possédé spirituellement. Les topoï utilisés dans un premier temps pour décrire les paysages suisses sont ensuite réexploités par Wordsworth pour créer littérairement le paysage idéal du Lake District et en faire un support d'identification pour la nation anglaise. En introduisant la catégorie de "tranquil sublimity" à propos du paysage britannique, Wordsworth procède par *miniaturisation* et défait le sublime de sa signification politique radicale.

Ces quatre articles montrent ainsi comment les descriptions de paysages du XVIII^{ème} siècle finissant se constituent à partir de la mise en scène d'un point focal, le plus souvent surélevé, qui permet à la fois de parcelliser l'espace et de saisir le morceau choisi dans une totalité paradoxalement réductrice, déterminée par des catégories esthétiques déjà existantes. Cette ressaisie de l'espace dans un mouvement d'abstraction et d'idéalisation est en même temps pour l'observateur une manière de maintenir l'objet perçu dans une distance rassurante, de le maîtriser et d'en prendre symboliquement possession. Une interaction complexe s'instaure ainsi entre perception visuelle, association à des antécédents artistiques connus, projection imaginaire et assimilation culturelle. Or c'est au cœur de cette relation complexe que le paysage se crée et acquiert sa dimension à la fois symbolique et politique, dans et par le regard du sujet.

"Votre âme est un paysage choisi ..." – Paysage et intériorité

Avec la fin des Lumières, le rousseauisme, le "Sturm und Drang" en Allemagne et les débuts du romantisme européen, la structure de la subjectivité et, avec elle, la relation de l'homme à l'espace subissent des changements notables, déjà maintes fois relevés. Si la Renaissance avait mis le sujet humain au centre du monde, le préromantisme et le romantisme vont faire de l'intériorité le centre du moi. Or ces changements ont des conséquences directes sur la perception et la représentation des paysages dans les œuvres de cette époque; inver-

sement, les descriptions de paysages s'avèrent être des indicateurs fort intéressants de cette transformation profonde de la subjectivité.¹⁴

Si la faculté de perception du sujet des Lumières était principalement déterminée par le regard (l'œil) et gouvernée par la raison, celle que l'on voit apparaître dans les lettres du jeune Werther de Goethe dès 1772, puis chez les romantiques, est multisensorielle et ouverte à la rêverie. La différence qui en découle pour la description de paysages est analysée de manière concrète et détaillée par VERENA EHRICH-HAEFELI dans sa comparaison du roman de Sophie von La Roche *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* et du *Werther* de Goethe, justement. On retrouve en effet dans les descriptions que Sophie, l'héroïne du roman de La Roche, donne de la nature observée depuis la fenêtre de sa chambre tous les éléments caractéristiques de l'esthétique de XVIII^{ème} siècle énumérés plus haut: séparation entre le sujet de l'observation et le paysage, mise à distance rassurante, parcellisation et vision totalisante, voire atemporelle; le paysage y est appréhendé dans ce qu'il a d'utile, de domestiqué, mais aussi d'immuable. Tout le contraire peut être affirmé des paysages décrits par Werther, qui se place lui-même au cœur de la nature, la ressent avec l'ensemble de son être et découvre entre elle et lui une similitude profonde. Le paysage devient dès lors miroir de l'âme de l'observateur, dans une relation quasi narcissique; il devient également surface de projection – dans le cas de Werther, de la projection imaginaire d'une totalité maternelle, comme le montre Verena Ehrich-Haefeli sur la base d'une analyse psychohistorique de cette époque. Enfin, un nouveau rapport à la temporalité se dessine: le sujet se perçoit de plus en plus comme étant en devenir, en quête; parallèlement, sa perception du dehors s'ouvre à l'accidentel, et le paysage lui paraît différent en fonction de son état psychique. Werther, et avec lui les lecteurs de sa génération, découvrent en fait ce que Jean Starobinski et à sa suite Claude Reichler appellent les propriétés cénesthésiques du paysage et de ses changements, soit leurs effets à la fois physiologiques et psychologiques.¹⁵

14 Voir à ce sujet l'ouvrage de Michel Collot: *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005.

15 Voir à propos de la cénesthésie l'article de Claude Reichler: "Nébulosité, transparence: météorologie et sensibilité dans *Oberman*", *Oberman ou le sublime négatif*, textes réunis par Fabienne Bercegol et Béatrice Didier, Paris, Éditions Rue

Ce paysage-état d'âme, on le retrouve également dans la première version du roman de Ludwig Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* étudié ici par ÉLISABETH DÉCULTOT. Après avoir dessiné les enjeux de la discussion théorique autour de la peinture de paysage dans la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle, et tout particulièrement chez les théoriciens allemands Lessing, Herder et August Wilhelm Schlegel, Élisabeth Décultot montre comment dans ce roman, qui raconte la conversion du peintre Sternbald au genre paysager, la vocation de la description change radicalement: c'est désormais une géographie intérieure, l'effet psychologique du paysage sur le spectateur qu'il s'agit de restituer. Le roman se plaît dès lors à évoquer des paysages que l'on pourrait qualifier de non-figuratifs, affranchis des lois de la mimesis. Dans une conception très romantique, Tieck y définit la peinture de paysage en comparaison avec la musique, qui ne tire pas son sens du rapport au monde sensible. Comme les sons en musique, les couleurs doivent y devenir des entités autonomes, abstraites et sémiotiquement immédiates.

Que vers la fin du XVIII^{ème} et le début du XIX^{ème} siècle la perception et la description de paysages appellent la participation d'autres sens que la vue, c'est également ce qui ressort de la contribution de LAURENT DARBELLAY sur la campagne romaine chez Chateaubriand et Germaine de Staël. Malgré une influence encore notable du pictural, qui se traduit par de nombreuses références à la peinture, la construction du paysage par plans et un goût prononcé pour le surcadre ainsi que pour l'immobilité des scènes décrites, on observe chez les deux auteurs une attention particulière portée aux éléments sonores de la campagne, lesquels déclenchent souvent une réflexion mnémonique ou une rêverie. On assiste ainsi à une approche synesthésique du paysage dans laquelle la sensibilité, mais aussi l'imagination du sujet jouent un rôle central. Comme le montre le motif récurrent de la ruine, l'imagination à l'œuvre tant dans le *Voyage en Italie* que dans *Corinne* est souvent tournée vers le passé, vers l'histoire. Toutefois, si chez Chateaubriand le paysage alliant la ruine et la nature tend à se constituer en *memento mori* et à susciter une ré-

d'Ulm, Presses de l'École Normale Supérieure, pp. 97sq. Reichler se réfère à deux études de Jean Starobinski: "Brève histoire de la conscience du corps", *Revue française de psychanalyse* 2, 1981, et "Le concept de cénesthésie et les idées neuropsychologiques de Maurice Schiff", *Gesnerus* 34, 1977, n° 1/2.

flexion sur le caractère éphémère de toute chose, chez Madame de Staël, ces mêmes vestiges inspirent aux personnages des rêveries qui ressuscitent presque la mythologie antique.

Le sujet du premier XIX^{ème} siècle projette donc ses états d'âme, ses sensations, ses rêveries et ses souvenirs sur le paysage, il s'attache aussi à en faire ressurgir la mémoire collective, à en faire revivre le passé et à se constituer en archéologue du paysage comme Gérard de Nerval dans son récit *Les Faux-Saulniers* analysé par RALPH HÄFNER. Des souvenirs personnels, mais surtout culturels – historiques et littéraires – viennent ainsi se superposer à la perception du paysage dans le présent de l'observateur; l'espace – en l'occurrence le Valois – acquiert du même coup une profondeur temporelle qui le rend ambigu, des civilisations et époques aussi diverses que l'Antiquité et le Moyen âge, le paganisme et le christianisme y ayant laissé leurs traces. Le paysage devient ainsi une sorte de palimpseste, de tissu de relations historiques, littéraires et artistiques qui se nouent dans la conscience du narrateur-personnage.

Vers une nouvelle notion du paysage: le paysage comme ensemble de relations

Certes, déjà le paysage idéalisé de la fin du XVIII^{ème} siècle, celui que l'on trouve dans les descriptions idylliques, par exemple, peut être considéré comme un paysage-palimpseste, le fruit d'une interaction entre l'objet visuellement perçu, le sujet du regard et l'horizon culturel et historique de ce dernier. En effet, il semblerait que de tout temps, l'être humain voie le paysage tel qu'il a été préparé à le regarder. Toutefois, il apparaît clairement dans les articles réunis ici que la dimension subjective des images littéraires du paysage s'accroît et s'approfondit au cours du XIX^{ème} siècle; mais surtout, comme le montre l'exemple du jeune Tieck, cette dimension subjective se trouve de plus en plus assumée, revendiquée, voire théorisée par les auteurs au sein de leurs œuvres, même fictionnelles. Plus que la subjectivité du regard, c'est la conscience de ce caractère subjectif et son affirmation qui sont nouveaux. Le renoncement à la figuration et aux principes de la mimesis, qui dans la première version de *Franz Sternbalds Wanderungen* paraissent être les corollaires de ce changement, s'établiront, il est vrai, peu de temps plus tard en peinture avec les

marines de Turner ou les paysages impressionnistes. Pourtant, à la lecture des textes du XIX^{ème} siècle présentés ici, il semblerait que sur ce point, le littéraire ait été quelque peu précurseur. En effet, parce qu'il opère dans la temporalité, comme l'avait déjà affirmé Lessing, et en raison de ses ressources narratives, rhétoriques et poétiques, le texte littéraire est à même de superposer l'imaginaire au visuel, de saisir l'espace dans tous ses aspects sensoriels ou encore dans son historicité. Sa discursivité lui permet en outre d'interroger la position du sujet dans l'espace et l'unicité du regard porté sur celui-ci, ainsi que de mettre à nu la dimension culturellement déterminée du paysage, par le biais de l'ironie, par exemple, ou encore par la fragmentation des points de vue – des procédés qui vont être largement exploités au XX^{ème} siècle. Ainsi, ce sera moins le détachement de la mimesis qui caractérisera le paysage moderne (on peut en effet discuter si le paysage a jamais été mimétique¹⁶) que l'émancipation du point focal unique et de la vision totalisante: non seulement la perception visuelle ne suffit plus à la description, mais le regard se découvre multiple et prend conscience de son caractère contingent et relatif.

C'est pour cette raison que SAMUEL THÉVOZ s'appuie sur une notion du paysage nouvelle, qui dépasse l'acception picturale si souvent admise. Les différences qu'il observe entre les descriptions des territoires tibétains faites par les Anglais et les Français au début du XX^{ème} siècle, le conduisent également à réfuter la thèse post-coloniale d'un imaginaire pan-européen qui aurait déterminé la perception de cet univers exotique. Le recours des voyageurs à une certaine rhétorique du paysage (à des répertoires établis comme celui du *locus horridus*) leur permet certes de donner un sens à leur expérience de l'espace parcouru, ces références culturelles ne doivent pourtant pas être comprises comme des projections ou des hallucinations. Thévoz les envisage plutôt comme une *relation* que l'observateur instaure entre son expérience subjective, sa culture d'origine et l'espace découvert. Les récits de Jacques Bacot confrontent en outre le regard occidental avec le regard tibétain sur le paysage, relativisant ainsi les points de vue et les interprétations. Le paysage apparaît dès lors comme une processus cognitif et représentationnel souple et ouvert, un *mode de relation à l'espace* variable, dont les implications sont d'ordre anthropologique.

16 Voir le commentaire d'Alain Roger au début de son traité (cf. note 3), pp. 11sqq.

La relativisation, la variabilité et la fragmentation des perspectives deviennent l'une des caractéristiques centrales des représentations de paysages au XX^{ème} siècle. Avec les avant-gardes se développe en effet une nouvelle culture visuelle esquissée ici par ANNA MAJA MISIAK dans son étude des paysages urbains dans la poésie de l'auteure polonaise d'expression yiddish Debora Vogel. À nouveau, ce sont les arts visuels, entre autres Fernand Léger, qui fournissent un modèle de géométrisation et de fragmentation de l'espace. Mais comme ses contemporains, Vogel tend à dépasser l'évocation visuelle de la ville pour saisir également ses bruits, ses odeurs, son goût, sa matérialité. L'usage fort dense de métaphores synesthésiques et l'association des couleurs à des sentiments ou des sensations permettent de dégager aussi un lien avec les théories des couleurs de Goethe et de Kandinsky. On a ici encore affaire à un paysage-état d'âme ("eine Gefühlslandschaft"), mais qui rend l'image d'une nature déshumanisée, vide, ennemie, angoissante; l'espace urbain devient la surface de projection d'une impossibilité à saisir la réalité dans son ensemble.

Là où Ralph Häfner parle de paysage-palimpseste, Samuel Thévoz de mode variable de relation à l'espace, MARIA ANTONIETTA TERZOLI envisage les paysages de Carlo Emilio Gadda comme des stratigraphies. À la fois autobiographiques et fictifs, les lieux décrits dans son roman *Cognizione del dolore* entretiennent un lien intertextuel complexe avec les paysages d'Alessandro Manzoni, principalement ceux des *Promessi Sposi*, à la fois cités et parodiés, admirés et mis à distance par Gadda. La polyphonie qui en découle contribue à dédoubler la représentation paysagère. De même, Gadda superpose aux paysages fictifs contemplés par les personnages des réminiscences photographiques ou picturales, multipliant ainsi les perspectives. Enfin, dans d'autres textes, l'auteur a recours à des guides touristiques, tels ceux du Touring Club Italien, comme autre modèle de description. Chaque paysage est ainsi constitué de plusieurs strates textuelles, il est toujours la réécriture d'un paysage déjà regardé et décrit, déjà perçu et interprété par d'autres. Ce faisant, Gadda inscrit le paysage dans la temporalité. Loin d'être immuable et éternel, il est doublement soumis au temps: d'une part, il est menacé de transformation et de disparition (des comparaisons à des animaux préhistoriques servent à suggérer cette menace d'"extinction du paysage"), d'autre part, il fait l'objet d'un regard humain toujours en mutation.

Paysage et temporalité – de l'historicité de l'espace à l'usure du paysage

La relation particulière qui lie perception spatiale et temporalité est très certainement ce qui caractérise le plus nettement les paysages littéraires de la modernité et de la postmodernité. Déjà chez les romantiques, on reconnaissait dans l'intérêt pour le motif de la ruine une attention particulière pour la profondeur temporelle, archéologique de l'espace. Le XX^{ème} siècle découvre en outre que la perception paysagère est elle-même soumise au temps et à l'historicité. Les valeurs attribuées à certains morceaux de nature deviennent ainsi des clichés; en outre le caractère purement visuel du paysage, sa soumission aux lois de la perspective sont remis en question par les auteurs. Le paysage est placé sous le signe de la perte et de la destruction, il échappe, devient changeant, impossible à saisir, manifeste la difficulté de l'homme à dominer et contrôler le monde qui l'entoure.

Dans *La Montagne magique* de Thomas Mann, dont parle ici CLAUDE REICHLER, la perception du paysage est déterminée à la fois par le temps passé et par le temps qu'il fait. D'une part, le narrateur laisse clairement entrevoir, par le jeu de l'ironie, que les paysages alpins contemplés par les personnages du roman ne sont plus que des paysages de convention, des citations d'un discours sur les Alpes faits de stéréotypes touristiques. L'espace naturel est ainsi recouvert par des modèles picturaux ou commerciaux (l'affiche touristique), installés dans la tête des personnages et qui déterminent *a priori* leur vision et leur jouissance de la nature, et ce jusque dans leur rêverie. L'ironie de l'auteur porte non seulement sur la tradition du pittoresque, qu'elle pervertit, mais également sur celle du paysage-état d'âme, montrant que l'analogie, établie par l'ancienne cénesthésie, entre humeur et climat est également devenue suspecte dans un contexte entièrement dominé par un discours préétabli, fournissant au sujet des traductions toutes prêtes de ce qu'il peut éprouver face au panorama. L'un des aspects les plus intéressants du roman est sa mise en scène de paysages atmosphériques, à savoir de descriptions déterminées par les variations météorologiques, lesquelles décident de la visibilité de l'espace et peuvent éventuellement faire perdre au sujet du regard tout contrôle sur celui-ci. De manière générale, le roman fait apparaître une intimité trouble entre notre perception de la nature et ce que Claude Reichler propose d'appeler un "inconscient paysager".

Comme chez Gadda et chez Mann, dans les romans de Winfried Georg Sebald, le paysage ne peut plus être perçu qu'associé à des bribes d'autres images et d'autres textes. Pris dans ce réseau d'associations qui le démultiplie, le regard du sujet se trouve privé de focus, incapable d'ordonner l'espace, comme le montre MONIKA SCHMITZ-EMANS. Sa contribution porte tout d'abord une attention particulière à la relation intertextuelle qui lie le roman *Die Ringe des Saturn* à *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, les deux auteurs utilisant l'image du fleuve comme allégorie du temps. La question de la représentation visuelle et spatiale du temps est en effet déterminante dans le traitement que Sebald fait de l'espace – traitement paradoxal, puisque l'image est traditionnellement chargée de fixer le temps et que Sebald l'utilise au contraire pour mettre en évidence sa soumission aux lois de la temporalité. Non seulement les espaces décrits sont eux-mêmes marqués par le passage du temps – lieux abandonnés, désertés, sombres, détruits, ou encore paysages archéologiques ou géologiques portant les traces de la sédimentation de l'histoire –, mais la narration suggère que la perception même du paysage est affectée par le changement: les romans mettent en scène des paysages-souvenirs, des paysages racontés au passé, associés à des illustrations photographiques floues et usées. Le paysage apparaît ainsi dans ce qu'il a d'instable et de relatif; pris dans la multiplicité des points de vue, il tend à se défaire sous l'œil d'un sujet qui a perdu toute souveraineté sur le monde qui l'entoure.

La contribution de SYLVIE JEANNERET montre enfin qu'avec Marguerite Duras, le textuel tend à supplanter l'image dans le traitement du paysage, et ce également dans l'œuvre cinématographique de l'auteure française. Si Duras utilise, comme dans la tradition du paysage en perspective, le motif de la fenêtre et le procédé de l'encadrement dans ses romans des années 1960, c'est pour ensuite le mettre au service d'une mise en question de la représentation imagée de l'espace à partir de son film *India Song*. Ici encore, les images montrent des lieux d'un autre temps, désertés et vides, des sortes de natures mortes, de *vanitas* paysagères. La technique de l'encadrement se manifeste dans l'immobilité des scènes représentées, mais également dans des jeux de miroirs qui à la fois mettent à distance les objets filmés, soulignent l'artificialité du regard posé sur eux et tendent à en donner une perception indirecte, médiante et fragmentaire. En outre, la dissociation entre la bande son et la bande image, laquelle

devient toujours plus forte dans les films suivants, contribue à un recouvrement progressif du visuel par le texte de la voix off. Ce phénomène est particulièrement frappant dans *Aurélia Steiner Vancouver*, dans lequel le décalage entre la nature représentée sur la toile et le texte racontant la déportation d'une famille juive durant la guerre signifie l'impossibilité de représenter des phénomènes de violence et de mort par des moyens cinématographiques.

Ainsi, le cinéma de Duras, mais aussi les autres textes du XX^{ème} siècle traités dans ce volume, tendent tous à reléguer le paysage – du moins le paysage pictural – au rang de phénomène esthétique d'un autre temps. Ce que Sylvie Jeanneret affirme à propos du cinéma durassien peut être étendu à l'ensemble du corpus abordé ici. Ce que traduisent les représentations spatiales de cette littérature quasi contemporaine, c'est un double constat d'échec: d'une part, l'impossibilité du sujet d'aujourd'hui à produire, par le simple moyen de la description à partir d'un point focal unique, une vision du paysage qui serait libérée de conventions picturales, photographiques ou filmiques historiquement datées, et, d'autre part, l'inadéquation entre ce répertoire d'images limité et un imaginaire poétique personnel. Les discussions autour du caractère irréprésentable de certains aspects de l'histoire du XX^{ème} siècle, ainsi que sur l'authenticité de l'image¹⁷ ont également contribué à porter un coup à la prédominance du visuel. Mais c'est très certainement et avant tout la mise en question de l'unicité du sujet en littérature qui a conduit à cette mise en question du paysage.

Les textes rassemblés ici sont tous issus de contributions orales présentées dans le cadre des différentes manifestations de l'Association Suisse de Littérature Générale et Comparée: son groupe de travail sur le thème "Landschaften – Paysages" qui s'est tenu durant l'hiver 2006–2007 et son colloque annuel portant le même titre que ce recueil et qui a eu lieu les 1^{er} et 2 juin 2007 à l'Université de Fribourg. Nous remercions ici les auteurs qui ont bien voulu nous faire parvenir leur contribution, dont l'ensemble donne un aperçu des recherches littéraires actuelles sur la notion de paysage.

Florence Pennone

17 Sur le problème de l'authenticité voir l'article de Helmut Lethen: "Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze", *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, ed. par Hartmut Böhme et Klaus R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996, pp. 205–230.