

L'Italie touristique du XIXe siècle : la fixation de quelques paysages emblématiques

A l'époque où se développent les premiers guides touristiques modernes, vers 1840, le paysage est depuis longtemps devenu un genre : il a acquis un statut esthétique, défini et consolidé par une longue tradition. De surcroît, le paysage italien constitue une catégorie à part entière au sein de ce genre.

Le paysage italien est recherché, décrit et chanté. Il surgit en général au détour d'un chemin ou à l'issue d'une montée. Il fait l'objet d'une contemplation immobile et si possible solitaire. Il est lié à une saison, à une heure particulière de la journée et à un effet de lumière. Saisir ce paysage précis et codé est un devoir du voyageur, mais c'est un devoir ardu : le paysage italien est en réalité beaucoup plus difficile à trouver que nous pourrions le supposer.

Nous nous proposons de dégager les principales caractéristiques de ce qui constitue ce paysage aux yeux des voyageurs anglo-saxons du XIXe siècle. Pour ce faire, nous nous référerons en premier lieu à des guides touristiques en langue anglaise, à une époque où les Britanniques constituent la majorité des visiteurs dans la péninsule.

I. LE CONCEPT DE PAYSAGE

1.1. Liens entre les concepts de « nature » et de « paysage »

A la source des difficultés qui gisent dans toute appréhension du paysage se trouve la distinction, opérée depuis longtemps, entre le concept de nature et celui de monde. Le premier serait une force pure et intacte, dont l'homme jouirait de manière esthétique ou romantique. Le second désignerait l'environnement dans lequel vit l'homme, et qui est composé de

manière inextricable de nature et d'œuvres humaines. Or, dans ce contexte, le paysage devient justement le lieu où tout se réconcilie et se synthétise – la nature et l'homme, la science et la poésie, le romantisme et le réalisme. Toutefois, les confusions et les approximations dans l'emploi des termes « paysage » et « nature » sont un phénomène ancien, dont participe l'écriture du voyage.

Un présupposé généralisé consiste à lire les paysages comme autant de manifestations de la nature : lorsque celle-ci devient accessible à la sensibilité humaine dans certaines dimensions de temps et d'espace, elle prend le nom de paysage. Chaque paysage est donc une manifestation particulière de la nature, mais aussi un reflet de l'essence de cette dernière. Cette essence est perceptible de manière plus ou moins vivace : dans certains cas, l'homme croit être au plus près de cette force vive, comme lors de l'expérience d'une éruption volcanique. Ainsi les touristes aiment-ils assister à l'éruption de l'Etna au lever du jour, scène qu'ils saluent comme la métaphore du début du monde.

Avec le Romantisme, la nature a évolué : elle est dorénavant destinée à recueillir les émotions de l'homme ; une connivence, une union se crée entre l'homme et elle. Le paysage devient un moyen d'expression du soi : il contient les tourments, les sensations et les effusions de l'être ; il est son miroir.

C'est dans ce cadre que s'exprime la sensibilité des touristes du XIXe siècle. Ce rappel permet de préciser l'enthousiasme qui est le leur lorsqu'ils reconnaissent un paysage italien : confrontés à un paysage d'élection, ils éprouvent le sentiment intime d'une perfection qui a le sens d'un rapport direct et immédiat de nature à nature. Le paysage leur a soudain rendu possible l'harmonie avec la nature.

1.2. Le voyage d'Italie est avant tout synonyme de retrouvailles

Le voyageur en Italie ne peut voir, semble-t-il, que ce qui a déjà été vu, c'est-à-dire raconté, chanté, dessiné, peint ou relevé. La description poétique, romanesque et touristique, mais aussi l'image peinte et le dessin, affirment une réalité qu'il est en devoir de reconnaître et de saisir. La prédominance de l'œil sur les autres sens, ainsi que l'accent porté, parmi les paysages d'élection, sur les panoramas, suggèrent l'emprise structurelle des modèles iconographiques sur les visiteurs – qui font aussi un pèlerinage aux sources de la perspective lorsqu'ils découvrent les lieux de la peinture italienne. Le voyage d'Italie constitue un voyage en terre de références, à la recherche d'une impossible réminiscence continue.

En réalité, un paysage qui est jugé « beau » satisfait à des conditions qui sont communes à la culture occidentale. Mais ces conditions sont implicites, elles ne sont jamais formulées, et tout se passe comme si elles allaient de soi : elles sont pour ainsi dire naturalisées. Mais s'il se produit un sentiment de satisfaction délivré par le paysage, c'est qu'il existe au préalable une forme qui attend une coïncidence ou une satisfaction. Les spectateurs croient voir ce qu'ils attendent d'un paysage naturel, sans réaliser par quoi est conditionnée cette attente et sans reconnaître à ce spectacle un art ou un style particuliers, qui pourraient donner lieu à un véritable jugement esthétique. Le paysage, contrairement à un objet reconnu comme œuvre d'art, n'a nul besoin de légitimation. Nourri de mythes, de sensations et de critères dont il n'a nulle conscience, le touriste circule dans la réminiscence et la citation alors qu'il croit se trouver devant des données des sens primitives, brutes, et qu'il a l'impression d'avoir retrouvé la nature et l'immédiateté, dont sa vie quotidienne l'avait éloigné. C'est certainement pour cette raison que l'appréciation du paysage ne fait guère l'objet de débats esthétiques – puisque sa beauté, d'avis général, va de soi.

1.3. Les paysages sont aussi urbains

Précisons que nous incluons dans la notion de paysage celle de « *cityscape* », ou paysage urbain, qui est jugée d'après les mêmes critères que les paysages que nous qualifierions plus aisément de « naturels ». Leur appréciation est perçue comme tout aussi évidente et univoque que les paysages de campagne ou maritimes. Le paysage, à un degré ou à un autre, inclut de toute façon l'œuvre humaine – et nous l'avons justement défini comme le lieu où celle-ci se synthétise avec la nature. Ce qui compte, c'est toujours l'ensemble proposé à la vue, et non les différents objets qui composent cet ensemble : c'est le lien entre eux que le spectateur goûte, et qui conditionne la perception d'un paysage comme beau.

Les guides touristiques anglo-saxons se situent au croisement de différentes sensibilités et de plusieurs genres. Leur tendance à se définir en fonction d'autres types d'ouvrages littéraires ou scientifiques, leur volonté – mêlée de circonspection et de prudence – d'intégrer les goûts naissants, leur souci fondateur d'objectivité et d'utilité, mais aussi leur force d'inertie : tous ces éléments contribuent à multiplier les traitements qu'ils mettent en œuvre. Ainsi, si les héritages renaissant, encyclopédique, gilpinien (de Gilpin, le chantre du pittoresque) et romantique persistent, l'importance de la science et de l'économie, ainsi que l'interférence fréquente d'autres critères déterminants chers aux anglo-saxons tels que le confort et l'hygiène, diversifient leurs approches et leurs appréciations paysagères.

II. QUELQUES CRITÈRES D'APPRECIATION DES PAYSAGES

2.1. *A la recherche du pittoresque*

2.1.1. *Une culture visuelle*

Le sens premier de l'adjectif « pittoresque » est le suivant : « qui mérite d'être peint ». Au XVIII^e siècle, de nombreux théoriciens anglais se sont employés à préciser et à systématiser cette notion, alors très en vogue. Un des plus célèbres d'entre eux est William Gilpin, qui définit ce terme dans *Observations sur la rivière Wye, ou de la beauté pittoresque*¹, publié en 1770.

Gilpin se propose d'éduquer ses lecteurs en leur donnant les moyens de reconnaître ce qui mérite l'adjectif de pittoresque. Ses principaux canons picturaux sont les tableaux du Lorrain et de Poussin ainsi que ceux des paysagistes anglais du dix-huitième siècle qui se sont inspirés de ces derniers, que ce soit en matière de coloris, de proportions ou de composition. Un paysage est pittoresque lorsqu'il évoque ce type de peinture : il devrait donner un sentiment d'harmonie et d'équilibre au spectateur à travers un ensemble d'irrégularités et de contrastes dans les formes et les couleurs.

Dans la réalité de l'expérience touristique, la nature n'offre guère la beauté promise par les peintres. Mais Gilpin affirme qu'il s'agit là d'une simple question de perspective : la Nature est harmonieuse à une échelle qui échappe à la compréhension humaine, mais elle n'en est pas moins le modèle de la beauté et de l'équilibre. Toutefois, à l'échelle de l'homme, les exemples les plus accomplis de pittoresque demeurent ceux fournis par la peinture.

Par conséquent, le visiteur doit chercher l'endroit où l'artiste aurait posé son chevalet, puisque le « coup d'œil » – expression fréquente dans les livres de tourisme – du peintre est le même que celui du touriste averti. La mission du voyageur est de reconnaître les endroits où la nature est au plus près des règles fixées par les meilleurs peintres paysagistes. Or, il n'est pas aisé de trouver de parfaits paysages pittoresques, tant la lumière, la position du spectateur, la complexité des éléments en jeu ou les constructions humaines peuvent modifier le tableau. Signalons que, pendant une partie du XIX^e siècle encore, les bagages du voyageur s'enrichissent d'un « miroir de Claude », petit miroir convexe qui permet de contempler un paysage

¹ William Gilpin, *Observations on the River Wye, relative chiefly to picturesque beauty*, Londres, 1770.

réfléchi teinté d'une lumière dorée à la façon du Lorrain. Le *voyage pittoresque* devient un genre littéraire à part entière.

2.1.2. *L'esthétique des ruines*

L'unité et l'harmonie d'un tableau peuvent être assurées par la présence d'une même lumière dorée et enveloppante. Ce type de peinture représente en général des scènes de type pastoral et arcadien, qui mettent en scène des personnages actuels ou présumés tels dans un décor de ruines antiques : la *Campagna* et le Portique d'Octavie sont des motifs récurrents de ce genre de tableau, que les touristes espèrent retrouver dans la réalité. Ces peintres chantent un âge d'or de type pastoral, ingénu et insouciant, et célèbrent une société agraire simple, traditionnelle et intemporelle. D'autres artistes soulignent le contraste entre la grandeur du passé et le dénuement du présent italien, ce qui constitue une porte ouverte à la méditation et à la mélancolie, voire un avertissement aux grandes puissances.

Même s'il ne trouve pas dans l'Italie réelle des paysages dignes du Lorrain, le touriste heureux parvient à s'abandonner au pouvoir évocateur des ruines. Pour ce faire, il doit être capable de faire revivre en imagination les grandes heures du passé de la péninsule – heures mythiques qui font partie, depuis l'enfance, de sa culture. Il reconstitue ce passé à partir des quelques ruines restantes, voire par sa seule présence sur les sites où ces faits se seraient produits – même s'il n'en reste aucune trace. Sa faculté d'imagination lui permet de créer des liens, de l'unité et du sens : elle devient même un signe d'élection au sein de la société touristique.

Les voyageurs privilégient les ruines antiques, surtout lorsqu'elles sont plongées dans la nature. Mais les ruines peuvent être plus récentes, comme l'atteste ce passage d'un guide Murray : « Avigliana est une ville qui n'a pas du tout été altérée et qui est couverte de ruines »². Cette phrase quelque peu paradoxale est emblématique du rapport aux ruines qu'entretiennent les visiteurs. Au fond, ce qu'ils admirent, c'est une forme dégradée – la forme dégradée d'une ville ou d'un bâtiment –, sans qu'ils la reconnaissent vraiment pour telle : à leurs yeux, un certain état de ruines constitue l'état idéal, qui est perçu comme étant l'état à la fois naturel et éternel des choses, quand des éléments perturbateurs n'ont pas altéré leur plénitude.

Ces perturbations sont en général d'origine humaine. Citons : l'utilisation profane des ruines, voire leur reconversion, leur modernisation

²« Avigliana is a very unaltered town, and full of shattered fragments », in Murray, *Handbook for travellers in Northern Italy*, Londres, John Murray, 4^e éd., 1852, p.10. C'est nous qui traduisons, comme dans le reste de l'article.

ou leur restauration – comme en témoigne le tollé qui accompagna le nettoyage du Colisée et la disparition de ses broussailles – ; la réutilisation des matériaux de construction ; ou encore la modification de l’environnement des ruines. Dans l’exemple d’Avigliana, c’est bien un ensemble de fragments qui constitue une unité et une totalité : il ne peut y être question de manque ou d’inachèvement, et toute idée d’amélioration en est exclue.

Le début de cet article nous apprend aussi que : «la population a singulièrement diminué»³ : en un siècle, elle aurait été divisée par dix – sans qu’aucune explication de ce phénomène ne soit cependant fournie au lecteur. Or, l’intérêt porté aux ruines d’Avigliana n’est sans doute pas étranger à cette forte dépopulation, puisque l’inévitable trivialité des réalités quotidiennes ne vient pas gêner l’accès à la beauté et à la poésie de cette cité dégradée, qui semble pour ainsi dire retourner à la nature. C’est l’idée d’une certaine victoire de la nature que le voyageur célèbre ici, et avec laquelle il communique.

2.1.3. *Le sublime et le frisson*

Les touristes apprécient un paysage qui a un air « sauvage », c’est-à-dire qui leur semble dominé par les forces de la nature. Certes, il peut contenir des œuvres humaines : mais celles-ci doivent être abîmées, ruinées et si possible inutiles. Ce paysage est généralement composé de nombreux plans et de plusieurs éléments, d’autant plus appréciés qu’ils donnent une impression de majesté, d’immensité voire d’effroi. Nous touchons alors au sublime, concept qui sous la plume de nombreux auteurs comme Gilpin se mêle à celui de pittoresque.

Nous retrouvons dans ce goût ceux du *frisson*⁴, du mystère et du danger – toutefois sagement tenu à distance – tels qu’ils sont répandus dans la littérature de l’époque, en particulier dans le roman gothique. Il s’agit souvent d’un paysage vu de loin, parfois de haut, la complexité des éléments étant réduite dans une vision d’ensemble et dans le sentiment d’une totalité. Les paysages de forêt et de montagne sont propices au sublime, comme cet extrait en témoigne :

« La route vers le monastère passe à travers des vignobles et des châtaigneraies, adossés aux pics élevés du Mont Finestra. Le monastère est lové au sein d’un décor des plus sauvages de forêt et de

³ « *the population has singularly declined* », *Ibid.*

⁴ Ce mot français est utilisé dans la langue anglaise.

montagne, mais le style de son architecture n'est pas en harmonie avec sa position romantique. »⁵

Le rédacteur exprime une certaine déception dans la mesure où l'architecture du monastère ne répond pas à son attente : le charme de l'ensemble s'en trouve rompu et le paysage, par conséquent, ne saurait être qualifié d'emblématique. Les édifices catholiques sont un vieil élément du roman gothique et du romantisme noir, a fortiori les monastères et les couvents, qui génèrent depuis longtemps chez les Anglo-saxons des fantasmes liés à la clôture et à la coercition. Mais pour que les lieux réels soient à la hauteur de ces rêveries, il faut aussi qu'ils se conforment aux canons architecturaux associés à cette esthétique, qui demeurent avant tout le gothique, voire, à défaut, de ruines plus quelconques envahies par la végétation. A la fin de son article, le rédacteur conseille quatre promenades dans les environs et précise, caution suprême de beauté paysagère romantique et sauvage :

« On dit que Salvator Rosa a résidé à Cava, et qu'il s'en est inspiré pour de nombreuses scènes de ses meilleurs tableaux. »⁶

Toutefois, au fil des guides, il semble que ce type de paysage perde de force dans l'imaginaire collectif. Peut-être l'idée d'une nature sauvage et potentiellement dangereuse est-elle de moins en moins crédible. Les touristes sont à présent conscients qu'à l'évidence, tous les chemins italiens sont balisés : ce ne sont plus des chemins de grande aventure, et les histoires de bandits ne font plus partie que d'un lointain pittoresque. Ce dernier terme, toujours employé, évolue cependant dans un sens proche de la « couleur locale ».

2.2. *Le motif de la profusion naturelle*

Une des figures rhétoriques les plus employées lors des descriptions paysagères est celle de l'énumération, en particulier l'énumération de noms de plantes et d'arbres. Ce procédé crée une impression d'abondance et de richesse ; de surcroît, les noms choisis sont porteurs d'exotisme aux yeux des lecteurs, comme ils évoquent une profusion d'espèces rares et précieuses en Angleterre. Ces descriptions donnent l'image d'une nature à la

⁵ « *The road to the monastery leads through vineyards and chestnut-trees, backed by the high peaks of Mte Finestra. The monastery is embosomed in the wildest scenes of wood and mountain, but the style of its architecture is not in harmony with its romantic position.* », in Murray, *Handbook for travellers in Southern Italy*, Londres, John Murray, 3^e éd., 1858, p.262.

⁶ « *Salvator Rosa is said to have resided at Cava, and to have embodied many of its scenes in his best pictures.* », *Ibid.*, p.264.

générosité illimitée et d'une végétation purement spontanée. Dans ce modèle édénique, la nature pourvoit infiniment aux besoins de l'homme, sans que celui-ci produise le moindre effort.

Citons cette évocation exemplaire des environs de Salerne :

« (...) les nombreuses villas et fermes qui sont disséminées à travers la plaine sont riches d'orangers et de vignobles, et présentent à l'œil l'apparence d'un seul et vaste jardin dans lequel le grenadier, le mûrier, le figuier et le pommier se mêlent à l'aloès, à l'olivier, au caroubier, à l'acacia (...).

Tous ces avantages s'additionnent pour rendre cet endroit *en lui-même* délicieux ; et, par conséquent, il n'est pas surprenant qu'il (...) soit aussi populaire parmi les voyageurs anglais comme résidence estivale. Sa salubrité était hautement appréciée par les médecins romains. L'Empereur Antonin le Pieux fut envoyé ici par Galien pour se soigner ; Auguste y résida pour la même raison ; Agrippa et Pollius Felix possédaient des villas dans la plaine, et la magnificence de la demeure de ce dernier est fixée dans les vers de Stace. Le Tasse décrit l'air comme si serein et tempéré que l'homme devient presque immortel sous son influence. Le vin est vanté par Pline et par de nombreux poètes. »⁷

L'utilisation de l'italique « *en lui-même* » suggère la qualité exceptionnelle du paysage, puisque celui-ci n'a besoin ni de la présence de monuments historiques ni d'associations littéraires ou historiques pour mériter le voyage et la villégiature. Toutefois, le rédacteur s'empresse ensuite de citer quelques-uns des illustres Romains qui ont séjourné en ces lieux : ce faisant, il place ses contemporains – les touristes anglo-saxons – dans le sillon de prédécesseurs on ne peut plus glorieux. L'extrait cité est d'ailleurs suivi de trois citations latines en langue originale. Non seulement le souvenir de ces ancêtres donne une autre dimension aux lieux visités, ceux-ci gagnant en intérêt et en grandeur, mais cette dignité illumine les touristes eux-mêmes, qui deviennent ainsi les héritiers naturels de ces

⁷ « (...) *the villas and farms which are profusely scattered over the plain are rich in orange groves and vineyards, presenting to the eye the appearance of one vast garden, in which the pomegranate, the mulberry, the fig, and the apple are mingled with the aloe, the olive, the carouba, the acacia (...).*

All these advantages combine to render it in itself delightful ; and it is, consequently, not surprising that a spot, (...) should have been so popular among English travellers as a summer residence. Its salubrity was fully appreciated by the Roman physicians. The Emperor Antonius Pius was sent here by Galen for the benefit if his health ; Augustus resided here for the same purpose ; Marcus Agrippa and Pollius Felix had villas in the plain, and the magnificence of the latter has been recorded in the verses of Statius. Bernardo Tasso describes the air as being so serene and temperate that man almost becomes immortal under its influence. Its wine was praised by Pliny, and by several poets. », *Ibid.*, p.239.

illustres séjournants de l'Antiquité. Goûtant aux mêmes délices naturels que les Romains et partageant l'expérience du Tasse (un auteur très apprécié par les lettrés anglo-saxons du XIXe siècle), les voyageurs approchent alors, comme le rapporte le rédacteur, une certaine immortalité.

La description du Murray instaure une impression de continuité et d'immobilité, comme si le paysage était immuable, et aussi comme s'il était l'expression directe de la nature. L'ensemble du panorama ne semble être qu'« un seul et vaste jardin » : cette image assure l'unité du paysage contre tout danger de fragmentation et de parcellisation. De plus, elle convoque en filigrane le souvenir du jardin édénique, ce qui renforce l'idée d'éternité qui émane de ce paysage. Ajoutons qu'une forte sensualité est souvent associée aux paysages italiens, même si cet aspect n'est explicite que dans les ouvrages d'opposition à l'Italie.

Enfin, remarquons dans la citation de Murray la mention de la qualité de l'air. Il s'agit toujours d'un critère d'appréciation majeur d'un site, comme l'est, de manière plus générale, sa salubrité.

2.3. Importance du confort et de l'hygiène

Des motifs tels que le confort, l'économie, l'hygiène, la salubrité, la santé ou le climat interviennent en effet dans l'appréciation du paysage. Par exemple, la présence de rues droites et bien pavées est un élément très favorable ; les larges boulevards ombragés, où les Anglo-saxons peuvent faire leur promenade quotidienne, hygiénique et sociale, sont prisés. Les invalides représentent une proportion considérable de la population touristique. Ces critères influent sur le choix du lieu de résidence :

« Nervi (...) est très fréquenté en hiver par des Anglais et des Allemands en tant que station climatique (...). Une caractéristique de la ville est la Promenade Côtière*, ensoleillée et non poussiéreuse, qui s'étend le long de la rive, au-dessus de la plage rocailleuse, et qui est protégée par un mur du côté de la terre. Des bancs plaisamment installés le long de la promenade et dans les jardins adjacents offrent des endroits pour se reposer aux patients qui désirent prendre souvent l'air sans pour autant faire trop d'exercice. »⁸

⁸ «Nervi (...) is much frequented in winter by English and Germans, as a health-resort (...). A feature of the place is the dust-free and sunny *Coast Promenade, which runs along the shore above the rocky beach, and is protected by a lofty wall on the landward side. Pleasantly placed benches on the promenade and in the adjoining gardens afford resting-places for patients who wish to be much in the open air without taking much exercise », in Baedeker, *Handbook for travellers, First part : Northern Italy*, Leipzig, Karl Baedeker, 12^e éd., 1903, p.98.

III. UNE ESTHÉTIQUE DES PANORAMAS

Parmi les types de paysages italiens valorisés, la compulsion de n'importe quel guide de l'époque démontrerait la place prédominante des panoramas ; ce sont presque les seuls paysages à pouvoir se targuer d'étoiles dans le Baedeker. Mieux, certains lieux n'ont de valeur et de beauté que grâce à cette approche – une vision rapprochée risquant au contraire de rompre le charme, autrement dit de briser le miraculeux équilibre pictural découvert – avec sa perspective, ses proportions, ses étagements et ses contrastes de couleur.

3.1. *Quelques exemples de visions panoramiques*

« De l'autre côté du Pô s'élève une magnifique chaîne de collines appelée la *Collina di Torino* (...). Elle scintille de villas ; sa forme générale possède la hardiesse des Alpes sans leur sévérité ; les petites vallées sont très richement couvertes par la végétation ; et la plupart des jardins et des terrains attenants à ces villas tirent le plus grand avantage de ces surfaces très variées. »⁹

Cet extrait résonne d'un écho dix-huitiémiste encore fréquent dans les guides. Nous y observons une certaine méfiance envers la montagne ainsi que la préférence marquée pour le monde de la mesure, de la douceur et de la maîtrise, que symbolise le jardin : le

D.H. Lawrence écrit dans *Sea and Sardinia* :

« On ne devrait jamais entrer dans ces villes du Sud qui semblent si belles, si charmantes de l'extérieur. Cependant, nous décidâmes d'aller acheter quelques gâteaux. Nous traversâmes alors cette avenue qui semblait si magnifique depuis la mer et qui, lorsque vous vous y retrouvez, est un mélange entre une sorte de décharge et la route terreuse et bosselée d'une banlieue lointaine, avec quelques chaises en fer et un fatras de vieille paille et de haillons. Incroyablement sordide. »¹⁰.

⁹ « *Beyond the Po is the very beautiful range of hills called the Collina di Torino (...). They are sparkling with villas ; and, in their forms, possess alpine boldness without alpine severity ; the little valleys are most richly clothed with vegetation ; and advantage has been taken of these varieties of surface in many of the gardens and grounds attached to the villas* », *Ibid.*, p.13.

¹⁰ « *One should never enter into theses southern towns that look so nice, so lovely, from the outside. However, we thought we would buy some cakes. So we crossed the avenue which looks so beautiful from the sea, and which, when you get into it, is a cross between an outside place where you throw rubbish and a humpy unmade road in a raw suburb, with a few iron seats, and litter of old straw and rag. Incredibly dreary in itself* », D.H. Lawrence,

La première phrase, lapidaire, semble un aphorisme. Puis, dans un style qui lui est cher, Lawrence instaure un violent contraste entre les adjectifs « magnifique » et « sordide » et opère un mélange des lexiques et des genres : ainsi, l'emploi du terme « banlieue » (« *suburb* ») est assez inattendu, dans la mesure où ce mot est plutôt associé à l'urbanisme issu de la révolution industrielle, que l'écrivain a violemment condamnée. Après avoir énoncé une vérité générale et avoir formulé une interdiction (« on ne devrait jamais »), il pratique l'inverse de ce qu'il vient de préconiser, et cela afin de satisfaire ses besoins physiologiques – c'est à la fois une thématique et un expédient narratif fréquents dans ses livres de voyage.

Nous ne sommes toutefois pas si éloignés de Lawrence dans le passage suivant extrait d'un guide Murray de 1869 :

« *Fossano*, sur la rive g. de la *Stura*, siège d'un évêché, 16000 hab., présente une très belle perspective de l'extérieur. Située au sommet d'une colline, entourée de remparts et surmontée d'un château féodal haut perché, c'est le tableau le plus agréable que l'on puisse imaginer. De l'intérieur, la ville est singulièrement vieille et lugubre. Les maisons sont construites sur une série de voûtes qui, en bien des endroits, sont si basses que l'on peut à peine passer en dessous debout, ce qui contraste fortement avec les promenades tout à fait charmantes et bordées d'arbres qui entourent la ville. »¹¹

Le thème de la marche, et plus précisément celui des efforts consentis lors des déplacements à pied, peut être traité selon différentes perspectives. Une certaine performance sportive telle que la longue excursion en montagne ou l'ascension d'un volcan est de plus en plus valorisée : elle illustre la valeur de l'effort récompensé, qui est un fondement de l'idéologie dominante. Des mentions spécifiques s'adressent aux femmes et aux invalides pour leur indiquer ce qu'il est prudent ou non d'entreprendre, et pour leur suggérer des solutions alternatives. En revanche, une ville mal pavée, des rues étroites ou des arcades trop basses sont sévèrement critiquées – avant toutefois qu'elles ne se transforment en un éventuel élément de « pittoresque » dans des ouvrages plus tardifs.

Sea and Sardinia in *D.H. Lawrence and Italy*, Londres, Penguin Books, 1997, p.10. Première publication : 1921.

¹¹ « *Fossano, on the l. bank of the Stura, the seat of a bishopric, 16 000 inhab., offers a very beautiful prospect from without. Seated upon a lofty hill, surrounded by ramparts, and crowned by the still lofty feudal castle, it is as fine a picture as can be imagined. Within, it is singularly antique and gloomy. The houses stand upon ranges of arches, which in many parts are so low that you can hardly walk through them upright, contrasting strongly with the very charming walk planted with trees which surrounds the town.* », in Murray, *Handbook for travellers in Northern Italy*, Londres, John Murray, 11^e éd., 1869, p.75.

3.2. *Le temps et l'espace s'unissent pour un moment touristique parfait*

La perfection paysagère est en général synonyme d'un panorama admiré depuis un point fixe, qui embrasse les quatre éléments en ménageant plusieurs plans ainsi que des contrastes de couleurs. Le choix du point de vue, ce lieu qui exalte le regard, devient essentiel au tourisme. Soit ce point de vue surplombe la scène, donnant une impression de possession au spectateur, soit il est situé en contrebas, le paysage accueillant alors le touriste en son sein. Cette quête du panorama privilégié va de pair avec la chasse à l'instant sans pareil : l'espace et le temps sont indissociablement liés. Il faut concilier l'extase instantanée, l'impression de rapture, à l'observation méticuleuse et à la contemplation. La saison, la météorologie, l'heure, la lumière, mais aussi la compagnie, la condition physique ou l'âge deviennent des éléments indispensables à l'expérience de l'instant propice. Ces conditions sont nécessaires pour que la révélation du monde et l'émotion du voyageur puissent se confondre : le contact est enfin trouvé avec la Nature, voire avec le sacré. En un éclair, le touriste sait qu'il est en présence d'un paysage qui a pour lui valeur de synecdoque de l'Italie : il peut s'exclamer avec enthousiasme et soulagement : « Cà, c'est l'Italie ! ».

Murray cite un exemple de vision panoramique signé par M. Rose :

« Mais la ville de Gênes est surtout impressionnante par son aspect général, et c'est depuis la mer qu'on la voit le mieux. De là, il forme presque à un arc de cercle. Derrière, (...) s'élève la montagne, qui est couverte ici et là par des forêts de petits chênes et des oliviers, et qui donne sur une baie merveilleuse (...)

Imaginez donc une ville dont la forme est à-peu-près celle d'un théâtre, au pied d'une montagne dont les pentes sont égayées par les palais des faubourgs et par des jardins pleins de colonnades treillisées couvertes de laurier rose, alors dans tout l'éclat de sa floraison ; ajoutez une atmosphère et un soleil tels vous les voyez représentés dans les coloris éclatants de l'école vénitienne ; et vous avez Gênes telle que je l'ai vue au mois d'août »¹²

¹² « *But Genoa is most impressive in its general exterior, and is best seen from the sea. The figure which it forms approaches nearly to that of a crescent. It is backed (...) by a mountain, which is fringed here and there with low oak woods and olives, and it looks down upon a beautiful bay.(...).* Imagine, then, to yourself a city, with something of a theatrical form, at the base of a mountain, the sloping sides of which are gay with suburban palaces, and gardens full of colonnades of trellis-work, covered with the red oleander, now in one blaze of bloom ; add an atmosphere and a sun such as you see represented in the vivid paintings of the Venetian school ; and you have Genoa such as I saw it in the month of August », in Murray, *Handbook for travellers in Northern Italy*, Londres, John Murray, 1842, p.88.

La ville est perçue d'en bas et d'un point qui se meut avec une grande lenteur, au point d'en sembler fixe. Ce paysage est composé de l'agencement harmonieux et à vocation totalisante des éléments suivants : des parties urbaines, végétales et minérales qui semblent fondues ensemble ; la co-présence des quatre éléments – l'air (l'atmosphère), le feu (le soleil), l'eau (la baie) et la terre – ; l'assimilation du paysage à une œuvre d'art (l'Ecole Vénitienne) ; la référence à une forme close (le croissant, le théâtre), qui suggère l'idée d'un espace harmonieux, protégé et apaisant, fermée par la barrière montagnaise ; l'extrême précision du moment et du point de vue, qui doivent être optimaux.

Le lecteur est averti de la multiplicité des conditions qui concourent à la découverte de ce splendide panorama. Nous sommes d'ailleurs presque dans la rhétorique de la vision et du rêve (« imaginez » ; « ajoutez »), et il sera bien difficile pour le touriste de vivre à son tour un tel moment de perfection. Qui plus est, un tel ravissement ne peut qu'être suivi de déception, lorsque la ville sera vue de plus près. Néanmoins, le guide remplit sa fonction de donner une description attrayante d'un paysage italien, et de donner envie de se déplacer.

Signalons l'utilisation du mot même de « panorama » dans l'extrait suivant d'un Baedeker de 1903 :

« La *vue (surtout belle le matin) embrasse le fleuve, la ville, la plaine et, au fond, la chaîne des Alpes ; comp. le Panorama ci-contre »¹³.

Le mot « panorama » acquiert ici un sens particulier, puisqu'il se réfère à une coupe des Alpes fournie à la page suivante. Pour jouir de la vue conseillée, il faut en effet monter sur le *Monte dei Cappuccini*, au belvédère aménagé par le Club Alpin Italien – bien que la coupe proposée soit visiblement empruntée à un guide italien qui décrit les monts perçus depuis la *Mole Antonelliana*. Nous apercevons déjà comment les « points de vue » pourront être équipés, à la grande joie des touristes, par des tables d'orientation. Enfin, soulignons dans cette phrase un archétype paysager : il s'agit d'un paysage fermé par les montagnes, qui contient en son sein tous les éléments, et dont le moment d'observation optimal est précisé.

3.3. Une articulation parfois difficile entre l'itinéraire et les curiosités

Dans l'idéal, une fois un beau tableau naturel saisi par la pupille, le touriste devrait passer de manière instantanée à un autre. Autrement dit, il

¹³ « *The *view (best my morning light) embraces the river, city, plain, and the chain of the Alps in the background ; comp. the opposite Panorama* », in Baedeker, *Handbook for travellers, First part : Northern Italy*, Leipzig, Karl Baedeker, 12^e éd., 1903, p.38.

faudrait qu'il se projette de moments parfaits en moments parfaits, sans transition. Mais ce n'est pas réellement ce que suggèrent les guides touristiques, et cela contredirait le devoir d'exhaustivité qui est le leur. En fait, le guide crée une spatialité déterminée par deux impératifs tour à tour en conflit et en équilibre : d'un côté, il s'occupe de la route ou du chemin d'accès, dont les embranchements font l'objet de descriptions topographiques et utilitaires ; de l'autre, il liste les curiosités réclamant l'arrêt et l'émotion, ménageant les moments sacrés du regard.

Le guide est avant tout un *itinéraire* : les contraintes de la vitesse des véhicules, de la distance parcourue et des haltes nécessaires dominant. Les espaces deviennent des distances kilométriques que les progrès techniques tendent peu à peu à banaliser. Ainsi, l'opposition risque de se creuser entre les objets de curiosité et le vide qui les sépare. Entre les panoramas, les châteaux, les monastères ou les cités médiévales se situe l'espace de la circulation qui est souvent assimilé à une étendue indistincte, informe et sans intérêt. Cette impression s'accroîtra plus tard, avec l'apparition des guides classés par ordre alphabétique qui ne ménagent plus d'intermédiaire. Toutefois, au XIXe siècle, les guides demeurent largement organisés en itinéraires : ainsi l'espace apparaît-il plutôt comme un enchevêtrement de routes, ponctué par le kilométrage et décrit en pointillés. Mais l'espace de l'itinéraire demeure radicalement distinct du concept de paysage.

La valeur esthétique de certains parcours est pourtant soulignée par les guides, et leur vaut quelques astérisques ; ce phénomène va même croissant. Il peut s'agir de routes terrestres ou maritimes ou bien de voies ferrées. Mais les paysages traversés ne sont pas forcément décrits, ni la recommandation ou l'astérisque justifiées. Tout au plus quelques stations vues (ou aperçues) depuis les moyens de transport empruntés sont-elles énumérées ; mais l'intérêt porté à certaines villes semble davantage guidé par la nécessité de les traverser que par leurs qualités intrinsèques. A l'opposé, certaines précisions ne sont pertinentes – et certains objets visibles – que si le touriste interrompt son déplacement et décide d'aller visiter l'endroit recommandé. En effet, le guide propose en général un choix : il indique différentes étapes possibles le long de l'itinéraire – comme il propose différents itinéraires pour relier deux points –, et il laisse au touriste la responsabilité de choisir l'itinéraire et les arrêts qui lui correspondent le mieux (c'est-à-dire qui correspondent à ses goûts, ses dispositions, son plan de voyage ou à la saison).

Ainsi un Baedeker de 1903 propose-t-il au touriste de suivre l'itinéraire ferroviaire de Gênes à Vintimille¹⁴. Au début de l'article, le

¹⁴ *Ibid.*, p.85 à p.96.

rédacteur prévient : « La voie ferrée traverse les nombreux promontoires par des tunnels »¹⁵ : par conséquent, ce que peut voir le touriste depuis son wagon laisse le lecteur perplexe. Nous lisons ainsi une série de brefs paragraphes tels que :

« De ce côté de [32 M] *Bergeggi* nous obtenons une *vue rétrospective sur la côte jusqu'à Gênes. Ensuite un tunnel et des galeries : à travers les arcades on voit la mer et l'îlot de *Bergeggi*, autrefois le siège d'un célèbre monastère. Ici, la construction de la ligne fut difficile ; les tunnels deviennent plus longs. »¹⁶,

ou encore :

« Le train quitte la côte et traverse des oliviers, des vignobles et des vergers. Il traverse la *Centa* et longe le promontoire de *Santa Croce*. Nombreux tunnels. »¹⁷

Sont bien présentes dans ces lignes certaines des composantes des paysages italiens les plus appréciés – la Méditerranée, les promontoires, les oliviers ou les vignobles – : cependant, ces éléments ne sont pas unis pour un véritable moment de célébration.

3.4. *L'archétype et sa satire*

A l'époque de la création des guides, il existe une certaine ingénuité dans la prose des rédacteurs par rapport au tourisme et au jugement esthétique, dans le sens où règne la certitude d'exprimer le bon goût et d'être objectif. Mais ces évidences vont être battues en brèche tout au long du siècle : la nouvelle *Story of a panic*¹⁸, que Forster écrit en 1902, marque l'aboutissement de cette évolution.

Le groupe de touristes qu'il met en scène va pique-niquer dans un lieu qui est présenté comme l'archétype du théâtre de verdure : celui-ci est resserré au point de former une « coupe », voire une « main ». Cette image est d'ordinaire perçue comme protectrice : elle évoque un écrin retiré du monde et de ses turpitudes (les voyageurs se sentent transportés dans « un autre monde »), et elle porte en elle l'écho de l'antique *lieu amène*. Or,

¹⁵ « *The railway penetrates the numerous promontories by tunnels* », *Ibid.*, p.85.

¹⁶ « *On this side of [32 M.] Bergeggi we obtain a *Retrospect of the Riviera as far as Genoa. Then a tunnel and galleries, through the arches of which are seen the sea and the islet of Bergeggi, once the seat of a celebrated monastery. The construction of the line was difficult here ; the tunnels become longer.* », *Ibid.*, p.87.

¹⁷ « *The train quits the coast and traverses olive-groves, vineyards, and orchards. It crosses the Centa and skirts the promontory of Santa Croce. Several tunnels.* », *Ibid.*, p.88.

¹⁸ E.M. Forster, *Collected Short Stories*, Londres, Penguin Books, 1998, p.9.

l'auteur joue avec ce topos culturel dans lequel il opère un renversement des signes. Il suggère au lecteur le piège que représentera ce lieu pour les adultes et annonce le déstabilisant épisode qui s'y produira : il introduit une inquiétante étrangeté teintée de sensualité dans la sérénité et l'harmonie promises par les codes du lieu amène.

Ce texte à la forte portée parodique souligne que le goût pour le paysage est lié à celui pour la peinture paysagiste (« Quel tableau on pourrait en faire ! », « Beaucoup de grands musées européens seraient fiers d'avoir un paysage aussi beau que celui-ci sur leurs murs. »), auquel s'ajoute à présent le débat sur la photographie. La cuistrerie esthétique de Leyland contraste avec le bon sens traditionnel et assertif du narrateur : « Je n'y connais rien en peinture (...) mais je sais reconnaître ce qui est beau quand je le vois » ; l'auteur souligne aussi la naissance d'un snobisme anti-photographique au nom d'une « vision artistique de la Nature ». A l'opposé de l'esthète Leyland, le narrateur persiste, lui, dans l'idée que ce qui est « magnifique » est évident et naturel, et ne dépend en aucune façon ni d'une appartenance culturelle, ni d'une formation artistique – au point de comprendre la remarque de Leyland sur la photographie dans un sens purement contingent et personnel, et de s'en offenser (« La pauvre Rose ayant apporté son appareil avec elle, je jugeai ce commentaire franchement désagréable »¹⁹).

Le voyage en Italie se présente aux yeux du touriste comme une succession de scènes à trouver ou, plutôt, à retrouver, à travers un palimpseste de médiations culturelles – picturales, historiques, littéraires et théâtrales. Le rare paysage qui répond à cette attente, voire qui la dépasse, est perçu comme une synecdoque de la péninsule toute entière, et produit une épiphany du sens touristique. La contemplation d'un paysage emblématique constitue le moment réussi, heureux du voyage : cette vision cristallise dans un éblouissement les attentes et les espoirs du touriste. C'est elle qui à la fois motive le déplacement, le récompense et lui donne son sens.

Elsa DAMIEN

¹⁹ *Ibid.*, p.9 à p.13.