

AVANT-PROPOS

« Paysage » fait partie de ces termes, à première vue, peu problématiques et qui pourtant ne cessent d'être interrogés depuis des disciplines variées – dans notre cas la géographie, la sociologie, la philosophie, l'anthropologie, l'histoire de l'art, l'esthétique... Cette multitude d'approches s'explique par la polysémie du vocable et révèle l'ambiguïté de la notion, ses multiples facettes. Car en effet le même terme a la faculté de désigner à la fois « une réalité et sa représentation¹ », qu'elle soit littéraire, filmique ou iconographique au point qu'il renvoie aussi à un genre pictural.

Si le paysage se conçoit comme une « réalité », un « territoire », une « étendue de pays » – cette « partie d'un pays que la nature présente à un observateur », selon la définition du *Petit Robert*² – c'est une réalité naturelle, façonnée par l'érosion et soumise aux actions de l'homme, aux impératifs socio-économiques, une réalité qui se modifie, se transforme au gré du temps au point de devenir un véritable palimpseste. « El paisaje es memoria » selon Julio Llamazares, « más allá de sus límites, el paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo³ ». Toutefois pour la grande majorité des spécialistes – dans les différentes disciplines – le paysage n'existe que parce qu'il est perçu, parce qu'une conscience, un sujet, le construit. Le foyer de perception (et donc le regard, même si la vue n'est pas le seul sens concerné) prend alors une importance capitale et permet de comprendre dans quelle

-
1. Voir Jeanne Martinet, « Le paysage : signifiant et signifié », in *Lire le paysage, lire les paysages*, CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1984, p. 62.
 2. Notons l'équivalent en espagnol avec la première acception donnée par le *Diccionario de la Real Academia* pour *paisaje* : « Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar ».
 3. Julio Llamazares, « Paisaje y memoria », *El río del olvido*, Barcelona : Seix Barral, 1990, p. 13.

mesure ce qui est initialement une portion de « nature » ou « espace » devient « paysage ».

Dans un petit ouvrage, Michael Jakob souligne à quel point la question de « l'émergence du paysage » fait débat et peut se situer à des époques très différentes (de l'Antiquité au XVIII^e siècle) selon de quelle façon on aborde la question. Il met en évidence un certain nombre de « seuils » dont le « seuil ontologique⁴ » qualifié de « seuil par excellence », « celui qui permet d'appréhender le paysage "réel" *versus* la représentation désignée du même nom ». En soulignant que « le paysage réel implique une approche esthétique de la nature », il reconnaît la « primauté du visuel », la présence d'un regard « paysager », défini comme celui qui permet de « percevoir la nature de façon globale [...] et non plus comme la somme d'éléments disparates identifiables ». Ainsi est-ce bien le regard qui fonde l'existence d'un paysage et il n'y a d'analyse du paysage hors de la conscience et du regard d'un sujet. La théorie de l'artialisation, proposée par Alain Roger en 1978, met en évidence la dimension esthétique. En effet, même lorsque le paysage *stricto sensu* ne renvoie pas au genre pictural, il est défini, selon Alain Roger, par son rapport à l'art car sa perception est conditionnée par les codes culturels de la représentation artistique. Cela rejoint l'observation d'Alain Corbin, spécialiste de l'histoire des sensibilités, qui insiste sur la contemplation esthétique que suppose l'appréhension d'un paysage naturel : « Quand l'on considère ce que nous appelons un paysage, nous nous sentons, tout à la fois, face à un espace et en dehors de lui. Pour celui qui le regarde, cet espace devient un tableau, donc quelque chose d'extérieur à soi⁵ ».

C'est cette interaction entre espace et regard, cette réalité perçue ou recréée par l'imaginaire, représentée, transposée, transfigurée dans et par l'art qui sera au centre de ce volume, faisant écho aux différents spécialistes qui ont souligné cette primauté du visuel. En effet, selon le géographe Roger Brunet, « le paysage naît de la rencontre d'un espace et d'un regard⁶ » ; pour Alain Corbin « le paysage est une lecture, indissociable de la personne

4. Michael Jakob fait émerger les seuils suivants : culturel, de l'imaginaire, artistique, littéraire, ontologique, phénoménologique, pour conclure avec une interrogation sur la « fin de l'émergence ou une émergence sans fin ». *L'émergence du paysage*, Gollion : Infolio Éditions, 2004.

5. Alain Corbin, *L'homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Paris : Textuel, 2001, p. 20-21.

6. Roger Brunet, *Géographie universelle. Mondes nouveaux*, Paris : Hachette-Reclus, 1990, p. 14.

qui contemple l'espace considéré⁷ » ; Serge Briffaud souligne que, dès le milieu du XVIII^e siècle, quand les paysages deviennent pôles d'attraction, ils sont immédiatement conçus comme des « espaces privilégiés de l'écoute du corps, du ressourcement intime et de la découverte de soi-même » et il affirme que « le spectacle » est « tant extérieur qu'intérieur⁸ ». Penser le paysage, c'est donc penser une relation affective à l'espace, articuler un paysage extérieur et un paysage intérieur, se situer à un « carrefour où se rencontrent des éléments venus de la nature et de la culture, de la géographie et de l'histoire, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'individu et de la collectivité, du réel et du symbolique⁹ ». Nous verrons que la relation affective peut prendre la forme d'un mouvement d'enracinement, de projection du sujet dans un « pays » qui dit son être, son identité, ce qui invite à se demander comment l'expression de soi transparaît dans l'évocation d'un paysage qu'il soit naturel ou artificiel, perçu par le regard ou recréé, voire fantasmé.

Une première partie de l'ouvrage, intitulée « Paysages artistiques comme terrain d'expérimentation », regroupe plusieurs travaux qui montrent comment le choix d'un genre pictural – le paysage –, traditionnellement figuratif mais qui peut aussi tendre vers l'abstraction, éclaire des itinéraires artistiques du point de vue de la création mais aussi de la réception. Sous le regard de l'artiste ou du lecteur-spectateur, le paysage devient alors un terrain d'expérimentation, qui permet de renouveler le genre ou de révéler une intériorité. La seconde partie – « Paysage et révélation » – souligne le rôle du paysage dans la fiction littéraire. Partant de l'idée qu'un lieu ou une portion de « pays » ne devient paysage que s'il est mis à distance par un regard qui le construit et l'organise, les premières contributions mettent en exergue le lien indissoluble qui se noue entre paysage perçu et personnage focal tout en indiquant ce qui se joue lorsque le narrateur introduit une voix discordante. Au-delà de l'intimité révélée, ce sont progressivement les dimensions sociales et historiques qui affleurent alors. Enfin, dans la troisième partie, la distance n'est plus celle du regard mais celle de la perte, le paysage n'existe alors plus que dans le souvenir, il n'est plus qu'une image mentale, sujette à idéalisation, déformation, reconstruction. Lorsque le paysage ainsi élaboré n'est plus celui que perçoit directement le personnage ou l'artiste suite à des

7. Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, *op. cit.*, p. 11.

8. Serge Briffaud, « Face au spectacle de la nature », in Alain Corbin et alii (dir.), *Histoire des émotions*, Tome II. *Des Lumières à la fin du XIX^e siècle*, Paris : Le Seuil, 2016, p. 57.

9. Michel Collot, *Les enjeux du paysage*, Bruxelles : Ousia, 1997, p. 5.

bouleversements socio-historiques, l'invalidité, l'exil ou la fuite volontaire, que nous livre finalement ce paysage désormais intérieur ?

PAYSAGES ARTISTIQUES COMME TERRAIN D'EXPÉRIMENTATION

Sophie Pelissier-Chaze analyse les conditions de création de la série des *Colombes* (1957) par Pablo Picasso, neuf tableaux colorés, qui tels des fenêtres ouvertes sur la réalité méditerranéenne de la baie cannoise, sont autant de respirations au cours de la période créatrice éprouvante des variations des *Ménines*. Ces « tableaux-fenêtres » ont eu pour l'artiste une portée thérapeutique, permettant une évasion du dialogue créatif entretenu avec Vélasquez. Se nourrissant du spectacle extérieur de la nature méridionale, Picasso renouvelle le genre du paysage en proposant « une vue esthétique et émotionnelle », découpant dans l'espace pictural une fenêtre similaire à une toile, des images sensorielles ancrées dans le monde réel qui lui permettent de persévérer dans son projet esthétique.

C'est au peintre valencien Ignacio Pinazo qu'Esther Ferrer Montoliu consacre son étude, afin de montrer combien le traitement du paysage permet de mesurer les étapes de cet artiste vers la peinture abstraite (entre 1880 et 1912). Si l'une des facettes de Pinazo le rapproche de l'impressionnisme, une seconde, plus libre, l'oriente intuitivement vers l'abstraction et l'expressionnisme. Les choix techniques et stylistiques du peintre permettent en effet d'observer dans sa pratique du paysage une évolution « de l'abstraction implicite à l'abstraction conceptuelle ». Ainsi, en partant du naturalisme, Pinazo a su tisser des fils vers une nouvelle conception de la peinture où le travail du paysage est primordial, en inaugurant un nouvel ordre de perception propre à la modernité esthétique, proposant par là-même un regard neuf sur l'espace subjectivé.

Paysage et quête esthétique vers l'abstraction sont aussi au cœur de la contribution de Lucie Lavergne, consacrée aux créations paysagères présentes dans *Poética de lo invisible* de Julia Otxoa. Ces poèmes visuels croisant images (photos, peinture ou dessin) et textes en vers ou en prose, convoquent le paysage dans une tension constante entre visibilité et invisibilité, qui s'inscrit dans l'élaboration d'un univers symbolique et onirique affranchi de tout réalisme. En fait, chez Otxoa, c'est le travail du regard qui permet de faire surgir, par un cheminement progressif, le paysage qui suppose une double subjectivité, celle du locuteur poétique mais surtout celle du lecteur-spectateur.

PAYSAGES ET RÉVÉLATION

Dans cette section le paysage se fait révélateur de l'intériorité des personnages focaux mais aussi d'un environnement naturel, primitif, sylvestre ou urbain, où se déchiffrent les évolutions socio-historiques d'une région, d'un pays, voire d'un continent.

Le rapport primordial du paysage à l'intériorité préside à l'analyse que Grégory Dubois élabore à partir de la lecture croisée d'*Intemperie* de Jesús Carrasco et des nouvelles de Juan Rulfo regroupées dans *El llano en llamas* (1953). L'omniprésence de paysages désolés se manifeste dans les deux cas comme des « instantanées paysagères impressionnistes », à la manière de reflets esthétiques des espaces intérieurs des protagonistes. Or dans ces deux œuvres cette présence constante du paysage hostile exprime métaphoriquement une réflexion autour du silence et de la solitude de la condition humaine, liée à une quête identitaire.

Francisco Aroca propose une lecture du roman de Juan Marsé *Últimas tardes con Teresa* où le paysage entre en résonance avec le personnage et se construit à partir de son regard, doublé de celui du narrateur. Il montre comment l'espace perçu se transforme en « paysage » dès lors que des représentations stéréotypées servent de point de référence, tout en soulignant le rôle de l'ironie dont fait preuve le narrateur. S'ouvre alors un autre niveau de lecture, plus social, en particulier quand la nature du paysage et la médiation du narrateur soulignent la désillusion d'un jeune *murciano* désireux d'échapper à sa condition. Si le paysage se fait ici révélateur, il dépasse les limites de l'individu pour questionner plus largement la société.

Grâce à Fabrice Parisot, nous découvrons le regard qu'Alejo Carpentier pose sur des espaces latino-américains (dans *Los pasos perdidos* et *La consagración de la primavera*), ces panoramas grandioses dont la démesure est une des spécificités. Il oppose les paysages naturels primitifs à des paysages urbains aliénants en se fondant sur le rapport au temps : les premiers sont perçus grâce à un voyage à travers la forêt amazonienne, qui fait remonter le temps et libère le personnage de la réalité aliénante newyorkaise au terme d'une série d'étapes paysagères. C'est ensuite Caracas qui est à l'honneur, pour donner à voir un paysage urbain en pleine mutation marqué par l'anarchie des constructions, emblématique des villes latino-américaines.

Un autre type de paysage urbain est le décor privilégié des auteurs de la Génération X, marqués par la *movida* et qui pratiquent cette forme particulière de réalisme qu'est le *realismo sucio*. Magali Vion montre comment cet espace urbain se perçoit et s'organise pour devenir un paysage où se lisent les évolutions de la ville qui se transforme sous les effets de la globalisation et

tend à devenir un « non-lieu ». L'analyse souligne alors comment la ville qui sert de référent devient un paysage subjectif – dès lors qu'il est perçu par un individu – tout en se présentant comme un révélateur des maux de la société, comme la face cachée d'une Espagne de la Transition en pleine euphorie.

PERTE ET RECONSTRUCTION DU PAYSAGE IDENTITAIRE

Cette dernière partie est consacrée à des formes de (re)création de paysages, que ce soit à travers le théâtre, le cinéma, la peinture ou encore le roman, qui s'ancrent dans une perte du pays de l'enfance ou des origines, d'un environnement familier. C'est donc la rupture – volontaire ou subie, liée à des événements politiques, personnels, ou à l'évolution socio-économique – qui détermine l'élaboration d'un nouveau paysage qui peut être idéalisé, déformé, et qui peut se concevoir comme un miroir tendu au regard qui le conçoit. Reste à comprendre ce qui s'y reflète avec toutes les déformations que suppose cette re-création.

C'est le pays basque qui est d'abord mis à l'honneur grâce à la contribution de Marina Ruiz Cano qui montre comment, dans le théâtre basque postfranquiste, les personnages utilisent le paysage pour définir leur identité ancrée dans un paysage naturel, idéalisé, celui des origines mais qui n'a d'existence qu'à travers une subjectivité, parce qu'il est « *créé* par le goût et le sentiment », ce qui rappelle la dimension esthétique du paysage. À travers l'analyse d'une série de pièces de théâtre, Marina Ruiz Cano met en évidence le conflit qui s'instaure progressivement entre paysage réel et paysage idéalisé, sous la poussée de l'industrialisation, alors que le paysage des origines a tendance à disparaître de la représentation scénique.

Cette perte est également l'expérience que peuvent faire les exilés, de l'extérieur comme de l'intérieur, après la guerre d'Espagne. Inmaculada Real López s'intéresse au paysage comme genre pictural et à la façon dont il a été utilisé par une série d'artistes de l'exil. Elle dresse une typologie visant à identifier les différentes fonctions que peut prendre le paysage : fonction testimoniale, paysage vecteur des émotions personnelles, récréation idéalisée ou encore moyen d'évasion, lieu « refuge » pour ces exilés de l'intérieur victimes de la répression et de la censure. L'établissement de cette typologie est assorti de commentaires sur les choix esthétiques guidés par les circonstances de la création.

La mer est un paysage absent du champ de vision de Ramón, le protagoniste tétraplégique de *Mar adentro* d'Alejandro Amenábar, tout en étant omniprésente dans le film et dans l'esprit du personnage. Raoul Ngouna montre comment la représentation de l'espace maritime permet à la

fois une interconnexion entre l’imaginaire et la réalité fictionnelle et des jonctions spatiales, temporelles, voire intermédiales dans un même espace diégétique : la mer constitue dès lors un « paysage conjonctif », réunissant des espaces matériels et immatériels, par lequel le protagoniste s’évade en esprit de son ancrage physique vers une dimension imaginaire conforme à sa quête de bonheur et de liberté.

Pour clore ce volume, Daniela Serber propose une lecture de *Mimoun*, premier roman de Rafael Chirbes, dont le narrateur fuit l’Espagne de la Transition en espérant trouver refuge au Maroc. Elle établit des ponts avec les textes de Chirbes qui relèvent de la littérature de voyage pour montrer comment le Maroc de *Mimoun*, espace dans lequel évolue le narrateur, se fait non seulement l’écho d’une crise personnelle mais fonctionne surtout comme une sombre métaphore de l’Espagne de la Transition. Le paysage environnant (l’espace marocain perçu et recréé *via* l’écriture par Manuel, le narrateur) se lit alors comme un miroir du paysage absent (l’Espagne) et la fuite de Manuel devient voyage, lorsque le personnage déchiffre l’« espace-texte » marocain.

Des rivages de la Méditerranée à ceux de l’Atlantique, des montagnes basques à la jungle amazonienne, des plaines désertiques d’Estrémadure aux constructions urbaines de Barcelone, Madrid ou Caracas, le présent ouvrage propose donc un parcours significatif à travers les multiples paysages, dépeints ou fantasmés, des mondes hispaniques contemporains.

Si l’art du paysage pratiqué par les romantiques ou les modernistes du siècle précédent tendait avant tout à faire affleurer les émotions que le spectacle d’une portion de nature suscitait dans l’esprit et la sensibilité du contemplateur¹⁰, ce volume témoigne de nouvelles perspectives. Les artistes ou écrivains hispanophones étudiés se sont approprié les langages du paysage, tantôt pour renouveler un genre pictural devenu académique, tantôt pour explorer les possibilités d’interaction entre un sujet et son environnement, mis à distance par un regard spécifique, qui entrent en résonance avec le lecteur/spectateur.

Cécile IGLESIAS et Catherine ORSINI-SAILLET

10. Voir l’étude diachronique sur le paysage dans la poésie espagnole de José Antonio Hernández Guerrero, « Los paisajes literarios », *Castilla*, n° 27, 2002, p. 73-84, réédité en version numérique sur le site de Cervantesvirtual (Alicante, 2002) : <[HISP. XX - 36- 2018](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-paisajes-literarios/html/ab5e606c-1dd2-11e2-b1fb-00163ebf5e63_3.html#I_0_>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

