

Géographie
et cultures

Géographie et cultures

64 | 2007

La géographie culturelle vue d'Italie

Le paysage valdotain

Regard Culturel et artistique

Val d'Aosta landscape: a cultural and artistic viewpoint

Mario Fumagalli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gc/1479>

DOI : 10.4000/gc.1479

ISSN : 2267-6759

Éditeur

L'Harmattan

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007

Pagination : 93-105

ISBN : 978-2-296-06028-9

ISSN : 1165-0354

Référence électronique

Mario Fumagalli, « Le paysage valdotain », *Géographie et cultures* [En ligne], 64 | 2007, mis en ligne le 27 décembre 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gc/1479> ; DOI : 10.4000/gc.1479

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Le paysage valdotain

Regard Culturel et artistique

Val d'Aosta landscape: a cultural and artistic viewpoint

Mario Fumagalli

- 1 La géographie culturelle comprend plusieurs tendances et on lui prête plusieurs définitions, autant du reste que le concept même de culture (Andreotti, 1994). Pour l'école géographique française du début du XX^e siècle (que Lucien Febvre a appelé « possibiliste »), la culture était l'ensemble de ce qui ressort de l'adaptation des groupes humains à leur milieu naturel, à savoir les savoir-faire et les genres de vie. Paul Vidal de la Blache, influencé par les résultats de l'ethnologie et de l'ethnographie, attribuait une grande importance aux genres de vie, c'est-à-dire au comportement social à l'égard du territoire, ce qui lui donne son unité et en fait une région. Il aimait souligner que la géographie humaine s'apparente à une géographie de la civilisation, puisque la vie sociale des hommes représente des formes de civilisation différentes selon les lieux : pour lui géographie humaine et géographie culturelle étaient en quelque sorte synonymes.
- 2 Dans la deuxième partie du XX^e siècle, la culture a été négligée par les géographes dont l'attention s'était tournée sur la révolution quantitative et la géographie réaliste, exceptionnellement qualifiée en France de « nouvelle géographie », alors qu'ailleurs ces deux courants ont tendance à s'opposer. Cependant, dans les années soixante-dix, plusieurs des certitudes sur lesquelles se fondait cette révolution sont apparues illusoires, comme la mesure des phénomènes territoriaux et, surtout, leur modélisation dont l'objectivité supposée fut remise en question dans la recherche géographique. Il y eut par conséquent un nouvel intérêt pour le facteur culturel avec notamment des recherches sur l'espace vécu (en France) ou le renouveau humaniste (aux États-Unis). Ce renouveau s'est prolongé avec l'affirmation d'une géographie culturelle contemporaine, comprenant une attention renouvelée pour le paysage, pour les croyances, les discours et leur impact sur la production de l'espace et son organisation. La géographie culturelle a alors suivi différentes tendances suivant les pays et les influences passées ; en Italie, où un héritage comme celui de la géographie vidalienne n'existe pas, on a très tôt cherché et exploré de nouvelles perspectives, orientations et approches. On note principalement : une approche synthétique, une orientation sémiotique, une perspective humaniste et, enfin, le

relativisme subjectiviste sur lequel s'appuie ce texte, et qui n'est pas sans rapports avec les autres grands courants ou orientations cités¹.

Approche synthétique, sémiologie et géographie humaniste

- 3 Selon Giacomo Corna Pellegrini, la géographie culturelle est l'ensemble des actions et des réactions réciproques entre les communautés humaines et leur milieu. Avec cette approche synthétique, faute de paramètres objectifs, sûrs et mesurables, il faut se contenter de délimitations incertaines et en partie subjectives, liées à plusieurs paramètres. À son avis il faut donc distinguer trois échelons de différenciation culturelle : a) les grandes zones continentales ou subcontinentales ; b) certaines zones définies par deux critères, l'un fondé sur le fait que l'État moderne repose sur une réalité préexistante, c'est-à-dire une unité ethnique et culturelle relative, l'autre sur l'existence dans l'État de minorités (ethniques, linguistiques, religieuses) ; c) enfin, des zones culturelles à l'intérieur des territoires où vit la majorité ethnoculturelle d'un État. Cette répartition peut être étudiée en se référant aux coutumes sociales plutôt qu'aux religions pratiquées, aux langues officielles ou aux dialectes ; ces derniers montrant des incertitudes trop nombreuses quant à leur localisation.
- 4 Adalberto Vallega (2003) conçoit quant à lui la géographie culturelle comme relevant de l'analyse sémiotique, une orientation dont les premières manifestations remontent au XIX^e siècle et qui a attiré l'attention de quelques géographes à partir des années quatre-vingt. Avec Roland Barthes, cette orientation se rattache au « déconstructivisme » de Derrida, aussi bien qu'aux critiques de la modernité de Foucault. On conçoit ainsi la culture à travers la création et la transformation des symboles, c'est-à-dire des signes – l'objet même de la sémiologie – auxquels sont attribuées des significations, qui à leur tour sont des explications, des théories, des narrations. La culture occidentale est confrontée à deux grands types de symboles, ceux qui relèvent des mythes, dans l'art et dans la religion, et ceux qui ont été créés par la pensée moderne, soit à partir de l'intuition et de l'art, soit à partir de la recherche scientifique. Dans cette optique, Eugenio Turri (1994), rompu à la sémiologie, conçoit le paysage comme un ensemble de signes reconnaissables, qui peut par conséquent être lu et interprété. Turri va même plus loin en assimilant le paysage à une pièce de théâtre (une telle représentation ne pouvant pas cependant conserver les éléments naturels de la composition).
- 5 Une perspective particulière de la géographie culturelle contemporaine est la géographie humaniste, un terme proposé en 1976 par Yi-Fu Tuan. Elle a comme objet les visions subjectives du monde ; son principal matériau est la littérature qui permet le mieux aux géographes de saisir les différents aspects de la vie humaine. Dans les pays anglo-saxons, il existe de nombreux travaux sur le sens des lieux et sur ce que la littérature peut révéler à cet égard. Dans cette perspective, en Italie, Maria De Fanis a récemment étudié trois localités de la côte adriatique en soulignant le rapport entre le lieu qui a sa propre personnalité et ce qu'en disent des auteurs. Elle a cherché à reconstruire avec nostalgie l'image du bourg paisible tel qu'on le connaissait au début du XX^e siècle.

Le relativisme subjectiviste

- 6 Dans ses recherches sur les paysages culturels qui ont marqué l'histoire humaine, Giuliana Andreotti (1994, 1996) a recours au relativisme subjectiviste, une orientation également suivie par Turri (1994). Elle a recours plus particulièrement à la philologie pour évaluer si le paysage est en adéquation avec la culture et s'il se présente comme une synthèse historique. Elle s'inspire de Lehmann (1986) pour qui le paysage doit être observé en faisant appel à tout le patrimoine culturel de l'observateur. La description dépend de nombreux éléments subjectifs, suivant l'idée que tout est observé par l'intermédiaire d'une intention ou d'une émotion. Les hommes ont avec l'environnement un rapport physique, mais aussi un rapport psychologique qui s'exprime par une habileté à en extraire les éléments qui peuvent être suggérés par l'histoire, au cours de laquelle ce même environnement s'est transformé en paysage. Un exemple de psychologie du paysage est, comme Andreotti le montre, la colline « nue, inculte, solitaire et désolée » de Hissarlik qui n'offrait rien avant les découvertes de Schliemann, mais que l'archéologue, qui avait deviné où se trouvaient les lieux décrits par Homère, avait transformé en un des paysages historiques les plus suggestifs et ravissants. Un paysage culturel naît parfois sans l'intervention d'une volonté humaine précise, son origine se trouvant plutôt dans des événements ou dans des traditions auxquelles il est difficile de trouver une raison ; dans d'autres cas, la volonté de l'homme a su modeler la nature selon ses propres idées. Il s'agit, dans la terminologie d'Augustin Berque, respectivement du paysage formant et du paysage formé (Andreotti, 1998).

L'interprétation du paysage au XIX^e siècle. Le paysage valdotain

- 7 Les paysages sont ainsi marqués de l'empreinte des cultures et, en même temps, les influencent. L'étude des paysages joue donc un rôle remarquable dans la géographie culturelle et en constitue un chapitre fondamental. En cela, les châteaux en tant qu'éléments du paysage ont de tous temps été une source d'inspiration pour les artistes et les lettrés. En Italie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, artistes et écrivains piémontais ont subi l'influence de la redécouverte des châteaux de l'époque féodale et de l'atmosphère qu'ils créaient dans les vallées alpines. Ils les ont étudiés et en ont tiré une source d'inspiration. C'est ce que nous aimerions montrer dans les lignes qui suivent.
- 8 Le Val d'Aoste est surtout réputé pour ses soi-disant biens culturels-naturels, qui en sont les plus grandes attractions : les montagnes dont les sommets dépassent souvent les 4 000 mètres et les 200 glaciers qui, par leur extension et leur nombre, sont une exception à cette latitude. Toutefois, il existe aussi des biens culturels remarquables, qui sont dûs à l'œuvre de l'homme et sont des témoignages précieux du passé : des pièces archéologiques remontant au néolithique, des vestiges romains et des châteaux de l'époque médiévale ; ces derniers constituent une empreinte historique qui marque de façon incisive le paysage, avec des effets parfois spectaculaires. Le paysage valdotain tel qu'on pouvait le voir dans la deuxième moitié du XIX^e siècle était certainement différent de celui que nous connaissons aujourd'hui. La plaine alluviale autour de la Doire, qui se compose de matériaux fluvio-glaciaires, était intensément cultivée, puisque l'agriculture était encore, comme dans le reste du pays, l'activité fondamentale. Elle disposait

suffisamment de terrain puisque les villages se trouvaient, en règle générale, sur les bords des vallées et sur les cônes de déjections, soit à cause de l'exposition au soleil, soit pour économiser les terres cultivables. La ville d'Aoste, qui au début du XX^e siècle n'avait que 7 554 habitants, s'étendait très peu à l'extérieur des remparts romains ; de leur côté, les villages, de dimensions limitées, étaient dominés par le clocher, l'église et, le cas échéant, par le château. À cette époque, les maisons, les infrastructures, les bâtiments pour la production (usines, dépôts, conduites forcées, barrages, structures publicitaires) n'avaient pas encore commencé à envahir la plaine comme ce fut le cas lors de la période de développement économique et industriel plus récente. Il faut ajouter que les montagnes étaient beaucoup plus enneigées que maintenant et pour des périodes plus longues ; si bien que plusieurs glaciers s'y étaient maintenus... ce qui fait dire aussi que le XIX^e siècle a correspondu dans la région à une petite ère glaciaire !

- 9 L'intérêt pour les châteaux à partir du XIX^e siècle doit d'abord être considéré sous un angle utilitariste, comme un outil facilitant le contrôle du territoire par les seigneurs. Ils devinrent ensuite inutiles et furent abandonnés, sorte de vieilles maisons démodées pouvant même être utilisées comme fermes ou carrières de pierres. En 1860, Edouard Aubert, auteur de *La vallée d'Aoste*, fut le premier à placer les châteaux au centre du paysage valdotain ; dans les années suivantes les études sur le sujet furent toujours plus nombreuses (Cuaz, 1994, p. 188-189). Les châteaux sont en effet une composante très importante de ce paysage, par leur nombre, leur position, ainsi que par les effets parfois spectaculaires qu'ils produisent, quand ils sont placés en saillie sur des rochers où, suivant les heures du jour, leur présence est soulignée par les jeux de lumière. On en dénombre une centaine, en incluant les tours et les forts. Ce sont des témoignages importants de l'architecture militaire médiévale, expression d'une société féodale qui, faute d'autorité étatique, avait avec la population un rapport non seulement de maîtrise, mais aussi de protection et d'organisation du territoire. Par leur localisation, ils font la démonstration que le Val d'Aoste était un lieu de transit et que les seigneurs devaient assurer à la fois l'entretien des chemins muletiers qui avaient remplacé les routes romaines et la sécurité des caravanes en les protégeant des bandits et en exigeant en retour le paiement d'un péage. Manoirs, châteaux et simples tours de repérage étaient souvent dans les villages, qu'ils dominaient de leur masse ; les châteaux et les tours étaient plus souvent en position élevée² ou situés dans les vallées latérales, en particulier dans celles qui menaient aux cols les plus fréquentés. Ils ont évolué de la forme la plus simple des premières tours (les toutes premières furent bâties sur les remparts romains d'Aoste), aux châteaux monoblocs (tels qu'Ussel et Verrès) ou plus perfectionnées comme Fénis et Quart, jusqu'aux demeures princières de la Renaissance (Issogne).
- 10 Une fois perdue leur fonction de défense, les châteaux ont été abandonnés ou adaptés à de nouvelles circonstances, reflétant l'évolution de la société et de l'économie. L'abandon a été le destin le plus courant à partir du XV^e siècle lorsque, grâce à l'amélioration des conditions de sécurité, les seigneurs abandonnèrent ces maisons fortifiées, localisées dans des lieux peu accessibles et sans confort, pour s'établir dans les somptueuses maisons de la plaine. Certains d'entre eux, comme le château d'Ussel, ont résisté à l'injure des ans grâce à leur structure assez solide et aux matériaux employés ; le plus souvent cependant ils sont tombés en ruine, soit par manque d'entretien, soit parce qu'ils étaient vandalisés, ou que les pierres et les ornements des portes et des fenêtres étaient pillés. Ils ont souvent gardé leur fonction d'habitation, mais au prix de plusieurs altérations pour

s'adapter aux nouvelles fonctions ou simplement aux nouveaux goûts. Assez souvent, le changement a été radical et ils ont été transformés en fermes, en auberges ou en hôtels.

Turin et son milieu culturel dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

- 11 Le XIX^e siècle a été caractérisé en Europe par le Romantisme, né au début de ce siècle en réaction à la prédominance de la culture française inspirée du classicisme, pour défendre la tradition et le patrimoine spirituel de chaque peuple, avec la redécouverte de l'histoire et le retour au Moyen Âge. En Italie, « l'idolâtrie des formes historiques et plus spécialement des formes médiévales, fut pendant quelques décennies une pratique bien enracinée avec la consécration qu'en fit Carducci » (Apollonio, 1954, p. 770). Ce dernier, considéré comme notre plus grand poète de la deuxième moitié du XIX^e siècle, eut aussi un penchant pour la recherche érudite et philologique et avait un grand savoir historique. Ses œuvres les plus connues, réalisées avec la perception historique et artistique qu'il avait du Moyen Âge, sont : *Il Parlamento* qui fait partie de la *Canzone di Legnano*, Jauffré Raudel (*Rime e Ritmi*). Citons également une assez belle poésie lyrique : « Il carme rustico », dans *Rime Nuove* où il représente la vie quotidienne dans une commune italienne simple et libre ; et *Poeti di parte bianca* (« Giambi ed Epodi ») située dans le château de Mulazzo.
- 12 Les hommes de culture piémontaise ont pris une part active dans cette revalorisation du passé et en particulier du Moyen Âge, dans les arts figuratifs ou dans la littérature. La peinture romantique a eu un représentant éminent, Massimo D'Azeglio dont la méthode de travail servit de modèle aux peintres « archéologues » de la génération suivante, les derniers romantiques. Ils furent très actifs, tant dans la reconstruction des monuments gothiques que dans la peinture d'après nature (Griseri, 1967, p. 9). Une réaction eu lieu dans la décennie 1866-1876, avec les peintres de l'école de Rivara qui s'était formée autour de Carlo Pittara (1836-1890). Y prirent part les peintres Vittorio Avondo, Alfonso D'Andrade, Ernesto Rayper, Ernesto Berter, Federico Pastoris qui se consacrèrent à la peinture vériste³, créant un style qui a été suivi par des artistes de talent comme Lorenzo Delleani (1840-1908) et son élève, Enrico Reycond (1855-1928).
- 13 La séparation avec la tradition ne fut cependant pas aussi nette qu'il pourrait paraître, car plusieurs de ces artistes montraient aussi une prédilection parfois passionnée pour l'ancien et agissaient pour la sauvegarde du patrimoine de la région, comme le peintre d'origine portugaise Alfonso D'Andrade qui restait lié à l'évocation du néogothique (Griseri, 1967, p. 11). À Gênes, il avait fondé une école d'art appliqué où l'on enseignait le dessin d'objets en bois, de portes et fenêtres, de détails décoratifs ; par la suite cette expérience lui a été utile quand il prit la direction des travaux de restauration au Piémont et quand il construisit en 1872 à Turin, le « Borgo médiéval » (Griseri, 1967, fiches).
- 14 En ce qui concerne la littérature, il faut souligner l'importance de Giuseppe Giacosa, un écrivain qui, à cette époque, dominait la scène culturelle de Turin. Il faut remarquer que depuis longtemps, avec le structuralisme, l'œuvre littéraire est reconnue comme l'une des meilleures sources d'information sur le territoire (De Fanis, 2001, p. 34). Comme l'a montré M. Brosseau (1996), c'est grâce aux recherches des psychologues sur la perception de l'espace et de l'environnement que le roman est devenu un document. Les écrivains font découvrir le monde à travers les yeux de leurs personnages.

- 15 Giacosa a toujours été lié aux peintres de l'école de Rivara et participa avec eux au sauvetage et à la restauration des châteaux valdotains. Dramaturge et prosateur, il se distingua dans ce qu'on a appelé les soi-disant pièces bourgeoises dans lesquelles il représentait la société de son temps, surtout dans *Tristi amori* et *Come le foglie*, qui sont reconnues comme étant ses meilleures pièces (D'Amico, 1960, p. 155). En plus des œuvres de vérisme vigoureux, il a écrit des pièces sur des sujets médiévaux, comme *La Partita a scacchi* (en vers) et *La signora di Challant*. Au XX^e siècle, on avait tendance à penser aux deux aspects bien distincts de l'œuvre de Giacosa : d'un côté le théâtre vériste dans lequel il excella ; de l'autre, les « *giulebbate*, légendes pseudo-médiévales comme *La Partita a scacchi* de 1871, chérie par les demoiselles de son temps ». Il y est revenu plus tard, dès 1886, dans le drame bourgeois et sentimental *Resa a discrezione*, et plus ouvertement en 1891 avec *La signora di Challant* (D'Amico). Ce retour fut interprété comme son incapacité à se libérer de cette forme de théâtre qui « attendrissait les caprices langoureux et rêveurs des filles » (Possenti, 1950). Silvio D'Amico (1960) a insisté sur l'idée que l'œuvre de Giacosa était à considérer sur deux plans bien distincts et il écrit : « il paraît qu'un nouveau Giacosa se révéla avec *Tristi Amori* : les vieilles paillettes et la rhétorique poussive du faux Moyen Âge furent remplacées par la représentation de la dure, pauvre, grise vérité. » (p. 155).
- 16 Une telle idée ne fut pas acceptée par Mario Apollonio pour qui au contraire l'œuvre entière de Giacosa reflétait des sentiments assez répandus à son époque. On peut le constater depuis la *Partita a Scacchi* (1873), un conte romantique enfermé entre le cadre d'une idylle romanesque et sentimental, la première de ses pièces qui jouissait d'une grande faveur auprès du public jusqu'à la dernière, *Il Più Forte*, de 1904, un drame qui pose des questions sans réponse (Apollonio, 1954, p. 699). Selon Apollonio, les personnages des « tableaux de style romantique » et ceux des « photographies » véristes se ressemblaient tous. Dans la *Partita a Scacchi*, on retrouve certainement une image maniériste qui, avec la vie dans les châteaux, l'écho des tournois, la suggestion des batailles et l'évocation des coutumes courtoises, correspond à cette évasion sentimentale vers le Moyen Âge qui est toujours actuelle. Toutefois, derrière cette évocation, que la facilité des vers rendait agréable, perçaient déjà des sujets différents et actuels. Les personnages étaient assez semblables aux bourgeois du temps qui construisaient leurs villas comme des châteaux médiévaux et meublaient leurs maisons avec des meubles de style gothique ou Renaissance. Sur la toile de fond médiévale de la *Partita* était représentée « la vie d'un monde fermé, où l'idéal d'un l'amour rêvé venait rompre la pénombre monotone et ennuyeuse, et où une partie d'échecs, un jeu de finesse permettait de matérialiser ce rêve, d'ouvrir des portes » (Apollonio, 1954).
- 17 On peut remarquer qu'après plusieurs années même Pirandello n'a pas pu éviter la tentation de mettre en scène le thème de l'évasion dans le monde médiéval : il le fit en 1921 avec une œuvre de maturité, *Enrico IV*, l'histoire d'un homme qui, devenu fou pendant douze ans, se crut empereur et les huit années suivantes fit semblant de l'être. Il est obligé de jouer consciemment le rôle du fou avec le masque de l'empereur, un rôle parfait, défini, fixé dans l'histoire, parce que c'est pour lui quelque chose de moins illusoire et de « plus réel » que de chercher à s'asseoir avec les autres au misérable banquet d'une vie inutile. C'est un thème typique de Pirandello : le protagoniste de *Tutto per bene* (1919), Martino Lori fait la même chose (D'Amico, p. 334). Le théâtre de Pirandello est bien loin de celui de Giacosa, mais le schéma est le même : dans les deux cas, thèmes et

personnages projetés dans un Moyen Âge imaginaire ne sont pas différents de ceux qui en général sont placés dans le monde contemporain.

L'interprétation romantique du Moyen Âge

- 18 Au cours du XX^e siècle, l'œuvre de tels artistes était loin de susciter une approbation générale. À propos d'Alfonso D'Andrade dont on reconnaissait la valeur, on disait « qu'il enthousiasma l'Italie entière, y compris les critiques les plus solennels, avec son Borgo médiéval du parc du Valentino de 1884 ». Pour souligner le caractère négatif de cet avis, on précisait que le Borgo médiéval « subsistait encore, dans un coin pour *paggio* Fernando et la *Partita a Scacchi*, et qu'il fallait le garder non seulement pour son aspect décoratif, très agréable à voir, mais surtout pour montrer combien de talent a pu être gaspillé » (Ottino Dalla Chiesa, 1968, p. 43). À cet égard il est intéressant de rappeler que pour Mario Praz, *The Castle of Otranto* « ressemblait à Strawberry Hall, la maison de campagne que Walpole avait transformée en un petit château, hérissé de tours crénelées et de pavillons, bourrés d'armures, d'épées et de lances pour les joutes ; tout simplement un rococo camouflé en gothique. » (Reim, 1992).
- 19 Aujourd'hui les jugements ont changé et l'on définit le Borgo médiéval comme un document ayant des buts didactiques, typiques de la culture positiviste, avec des citations et des détails dans l'exécution des bâtiments médiévaux plus connus du Piémont et du Val d'Aoste. On reconnaît que la reconstruction est allée jusqu'à recréer l'atmosphère originale avec des activités commerciales et artisanales au rez-de-chaussée des maisons, toujours en activité. On remarque aussi que dans le château – synthèse des plus intéressants exemples piémontais et valdotains –, le vestibule est la copie de celui de Fénis, le corps de garde reproduit celui de Verrès, les dépendances et la cuisine celles d'Issogne. La fontaine avec le grenadier, ici en fer forgé, est la copie de celle d'Issogne (Romano, 2005, p. 258-260).
- 20 Dans le Val d'Aoste même, le goût néogothique a amené à la construction de bâtiments qui, à leur tour, font partie du paysage, comme le *Castel Savoia* à Gressoney-Saint-Jean, la résidence d'été de la reine Marguerite, œuvre de l'architecte Scaramucci, achevée en 1904. Dans l'entre-deux-guerres, de nombreuses grandes villas ont été construites par l'aristocratie et la grande bourgeoisie qui a voulu montrer sa capacité à se libérer de l'imitation de l'aristocratie avec l'élaboration d'un style propre, inspiré de la Sécession viennoise ou du Novecento. Malgré cela, il y a encore des cas d'inspiration du Moyen Âge, on en trouve deux exemples significatifs à Courmayeur où les villas de l'entre-deux-guerres sont nombreuses : la villa Tondani et la villa Bagnara. Dans le projet de la première, on a utilisé des styles du passé, comme faisait la bourgeoisie des générations précédentes, encore portée à l'imitation de l'aristocratie. Elle est assez remarquable et a été définie comme « musée à ciel ouvert » à cause d'une série d'éléments d'histoires éclectiques dans la chapelle, dans le clocher et le cloître, de style néoroman. La villa Bagnara, de la même époque, quoique moderne dans son projet général, a l'aspect austère des maisons féodales que lui donnent les pierres sombres dont elle est bâtie ; il y a aussi plusieurs références érudites, comme la goutte renversée, un ornement que l'on trouve assez souvent dans les fenêtres des châteaux.

Quelques considérations sur le paysage agricole

- 21 Dans plusieurs régions, les traits visibles du paysage expriment des fonctions agricoles jadis prépondérantes mais désormais minoritaires : c'est le cas de la Lomellina, avec ses célèbres rizières où l'industrie est aujourd'hui l'activité prédominante. Dans le Val d'Aoste, au contraire, en raison de l'exiguïté du territoire de la plaine, les fonctions industrielle et tertiaire sont bien visibles au détriment de celles du primaire. Il reste toutefois de vastes parties du territoire dans lesquelles l'agriculture est toujours présente. Même si l'agriculture ne représente que 1 % de la valeur ajoutée totale de la région, le paysage rural est le témoignage d'une tradition ancienne, dont la valeur est fondamentale dans la culture valdotaine (Cerutti, 2006). Les vignobles produisent des vins assez réputés et avec des caractéristiques qui leur sont propres, tels que le « blanc des glaciers ». Les rangées régulières des vignes et les fréquents étagements sont un des éléments typiques du paysage, mais aussi pour une autre raison. Dans les années soixante, Mario Soldati a remarqué que « le goût inimitable de soleil et de pierre » de certains vins provenait du type particulier de supports adoptés par les vigneron valdotains qui sont toujours un élément caractéristique du paysage.

« Les colonnes doriques trapues, si belles et si énormes, au milieu des vignobles, ne servent pas seulement de soutien, et donc ne sont pas disproportionnées : elles retiennent la chaleur du soleil après qu'il se soit couché et, comme si elles étaient des étuves, réfléchissent la chaleur sur les sarments et sur les grappes, amortissant et estompant la baisse quotidienne de la température entre le jour et la nuit, qui à la montagne est bien plus sensible que dans les collines ou dans la plaine, et bien plus nuisible à la maturation des raisins » (Soldati, 1969, p. 171-172).

- 22 À Morgex, « sur le fond de la montagne la plus haute d'Europe, nous ne nous lassions pas d'admirer les broderies des vignobles : ils étaient plus beaux ainsi, en hiver, dépouillés des pampres ; ils révélaient plus clairement les ornements géométriques, l'imagination contenue, la belle œuvre de leurs structures. » (Soldati 1969, p. 174).
- 23 Ce que nous avons tenté de montrer dans cet article, c'est le processus par lequel à chaque une époque, et les individus à travers elle, un paysage se crée, est mis en scène, non pas en fonction de la réalité, mais en fonction d'une vision des choses ; à partir d'une subjectivité relative, à un moment donné, en fonction des valeurs dominantes, des intérêts des groupes sociaux qui les portent. L'exemple que nous avons exploré se situe en Italie au XIX^e siècle, mais on peut supposer que ce processus a toujours cours, que des individus, artistes ou autres, publicistes, internautes, mais aussi photographes et peintres, mettent en scène des paysages à partir de valeurs, de visions, d'interprétations identitaires qui ont cours à leur époque.

BIBLIOGRAPHIE

ANDREOTTI, G., 1994, "Ipotesi sui concetti di paesaggio geografico e di paesaggio culturale", dans C. Caldo et V. Guarrasi (dir.), *Beni culturali e geografia*, Bologne, Pàtron, p. 39-57.

- ANDREOTTI, G., 1996, *Paesaggi culturali. Teoria e casi di studio*, Milan, Unicopli.
- ANDREOTTI, G., (dir.), 1997, *Prospettive di geografia culturale*, Trento, La Grafica.
- ANDREOTTI, G., 1998, *Alle origini del paesaggio culturale. Aspetti di filologia e genealogia del paesaggio*, Milan, Unicopli.
- ANDREOTTI, G., *Per una architettura del paesaggio*, Trento, Valentina Trentini-Artimedia.
- APOLLONIO, M., 1954, *Storia del teatro italiano*, vol. II, Milan, Sansoni.
- AUBERT, E., 1860, *La vallée d'Aoste*, Paris, Amyot.
- CAREGGIO, P., 1996, « Geografia e religione in Valle d'Aosta : i santuari di montagna », dans *Geotema*, n° 4, Geografia e beni culturali, p. 21-27.
- CORNA PELLEGRINI, G., 1998, *Il mosaico del mondo. Esperimento di geografia culturale*, Rome, Carocci.
- CUAZ, M., 1994, *Valle d'Aosta. Storia di una immagine*, Rome-Bari, Laterza.
- DE FANIS, M., 2001, *Geografie letterarie*, Rome, Meltemi.
- D'AMICO, S., 1960, *Storia del teatro drammatico*, vol. 2, Milan, Garzanti.
- FUMAGALLI, M., 2003, « Le grandi ville del primo Novecento in località turistiche e il fenomeno del filtering down », dans P. Persi (dir.), *Mia diletta quiete, Atti del Convegno di Treia 6-8 giugno 2003*, p. 207-214.
- GIACOSA, G., 1962, *Castelli valdostani e canavesani*, Ivrea, Enrico Librai Editore.
- GRISERI, A., 1967, *Il paesaggio nella pittura piemontese dell'Ottocento*, Milan, Fabbri.
- LEHMANN, H., 1986, *Essays zur Physiognomie der Landschaft*, « Erdkundliches Wissen », 83 Hrsg., A. Krenzlin et R. Müller, Wiesbaden, Franz Steiner.
- OTTINO DELLA CHIESA, A., 1968, *L'arte moderna*, Milan, Tci.
- POSSENTI, E., 1950, *Guida al Teatro*, Milan, Gruppo Editoriale "Academia".
- REIM, R., 1992, *Introduzione à Il castello di Otranto*, Rome, Newton Compton.
- SOLDATI, M., 1969, *Vino al vino*, Milan, Mondadori.
- TURRI, E., 1994, *La lettura del paesaggio*, dans Zerbi, 1994, *Il paesaggio tra ricerca e progetto*, Turin, Giappichelli, p. 35-62.
- VALLEGA, A., 2003, *Geografia culturale*, Turin, UTET.
- ZERBI M.C.(dir.), 1994, *Il paesaggio tra ricerca e progetto*, Turin, Giappichelli.

NOTES

1. Pour un tableau général, voir l'article de Giuliana Andreotti dans ce numéro.
2. On peut ajouter les témoignages religieux, comme la Collegiata di Sant'Orso, mais aussi un nombre important de sanctuaires (Careggio, 1996, p. 21-27).
3. Le vérisme est une école littéraire et artistique italienne de la fin du XIX^e siècle inspirée par le naturalisme français (*Larousse*).

RÉSUMÉS

Moins influencée par la géographie vidalienne et les luttes à la fois épistémologiques et idéologiques qu'elle a engendrées en France, la géographie italienne s'est plus facilement intéressée à de nouveaux courants dont celui du relativisme subjectiviste qui a pour but la recherche de l'influence de la culture sur le territoire et qui conduit à observer le paysage en fonction du patrimoine culturel. Dans cette perspective, et procédant de façon inductive, l'objectif de ce texte est de comprendre comment un paysage peut être observé et interprété comme si l'on avait cueilli les émotions qu'il transmettait. Il porte sur le paysage valdotain qui, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, a ravi les milieux culturels piémontais qui l'ont interprété à travers la tradition médiévale qui a inspiré des œuvres littéraires, théâtrales et architecturales.

La geografia culturale italiana è meno legata di quella francese alla tradizione vidaliana; si indirizza quindi su strade nuove tra le quali il relativismo soggettivistico che porta ad osservare il paesaggio con la partecipazione di tutto il nostro patrimonio culturale. Nella seconda metà dell'Ottocento gli ambienti culturali piemontesi hanno subito il fascino del paesaggio valdostano, lo hanno interpretato alla luce della tradizione medievale che i suoi tanti castelli suggerivano, hanno indirizzato la loro opera, letteraria, teatrale, architettonica, di restauro e in alcuni casi anche pittorica, in base a tale ispirazione. Nelle pagine che seguono cerchiamo di vedere, sia pure in modo induttivo, come a quel tempo tale paesaggio possa essere stato osservato e interpretato e come siano state colte le emozioni che esso tramandava.

Italian geographers were loosely bound to the traditional vidalian possibilist approach, as a consequence their researches in cultural geography were open to new currents. Subjectivist relativism, for example, investigates how landscape is observed with the entire participation of one's cultural inheritance. In the second half of the 19th century members of the Piedmontese cultural milieu were under the spell of the evocative atmosphere of Val d'Aosta. From that fascinating landscape they drew inspiration for their literary, theatrical, architectural, of creation, and in some cases also pictorial activity, and this entitles us to believe that they somehow anticipated the ideas of subjectivist relativism. Using an inductive approach this article aims at confirming this hypothesis and at seeing how that landscape was observed and interpreted as if were grasping the emotions it could stir up.

INDEX

Mots-clés : relativisme, paysage médiéval, patrimoine culturel, Val d'Aoste, XIX^e siècle

Keywords : subjectivist relativism, medieval landscape, Val d'Aosta, Nineteenth century, cultural environment

AUTEUR

MARIO FUMAGALLI

Université polytechnique de Milan

mario.fumagalli@polimi.it