

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXIX 2021

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXIX 2021

ATTI DEL CONVEGNO

Les silences de la montagne.

Littérature et discours alpins (XVIII^e-XXI^e siècles)

Aosta, 12 dicembre 2019

A cura di Federica Locatelli e Françoise Rigat

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXIX - 1/2021
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-9335-830-9

Comitato Editoriale

GIOVANNI GOBBER, Direttore
MARIA LUISA MAGGIONI, Direttore
LUCIA MOR, Direttore
MARISA VERNA, Direttore
SARAH BIGI
ELISA BOLCHI
GIULIA GRATA
CHIARA PICCININI
MARIA PAOLA TENCHINI

Esperti internazionali

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg
MICHAEL D. AESCHLIMAN, Boston University, MA, USA
ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo
STEFANO ARDUINI, Università degli Studi di Urbino
GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem
HANS DRUMBL, Libera Università di Bolzano
JACQUES DÜRRENMATT, Sorbonne Université
FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII
ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki
LORETTA INNOCENTI, Università Ca' Foscari di Venezia
VINCENZO ORIOLES, Università degli Studi di Udine
GILLES PHILIPPE, Université de Lausanne
PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA
ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana
EDDO RIGOTTI, Università degli Studi di Perugia
NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel
MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK
GIUSEPPE SERTOLI, Università degli Studi di Genova
WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA
THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA
ANNA TORTI, Università degli Studi di Perugia
GISÈLE VANHESE, Università della Calabria

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2021 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | *web:* www.analisinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di maggio 2021
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

INDICE

Introduction. À l'écoute des silences de la montagne <i>Federica Locatelli – Françoise Rigat</i>	5
Le silence et la montagne : la suggestion d'un entre-deux <i>Paola Paissa</i>	13
Proust à l'écoute de Senancour. Du silence des montagnes au silence de la musique. Questions de style <i>Marisa Verna</i>	29
Peindre le silence. Caspar David Friedrich (1774-1840) <i>Michael Kohlhauer</i>	43
« Tant de choses qui ne s'expriment pas » : tentatives de description du paysage alpestre dans la littérature des XVIII ^e et XIX ^e siècles <i>Federica Locatelli</i>	59
Les paradoxes du silence alpin chez Ramond de Carbonnières <i>Alain Guyot</i>	73
Le 'silence prodigieux' des montagnes dans Siloé de Paul Gadenne <i>Pascale Janot</i>	81
Les périphrases du silence chez Ramuz : le rythme de l'indicible <i>Davide Vago</i>	97
Le silence dans 'La Haute Route' de Maurice Chappaz, de la contestation à l'espérance <i>Jean-Baptiste Bernard</i>	107
Au coeur des Dolomites Lucaniennes : isotopies et configurations esthétiques du silence <i>Laura Santone</i>	121
Topopoétique du silence. Sur le nom de voie d'escalade <i>Françoise Rigat</i>	131

RECENSIONI E RASSEGNE

Recensioni	151
Rassegna di Linguistica e di Glottodidattica a cura di Giovanni Gobber	159
Rassegna di Linguistica francese a cura di Enrica Galazzi e Michela Murano	165
Rassegna di Linguistica inglese a cura di Maria Luisa Maggioni e Amanda C. Murphy	173
Rassegna di Linguistica russa a cura di Anna Bonola e Valentina Nosedà	181
Rassegna di Linguistica tedesca a cura di Federica Missaglia	187
Indice degli Autori	193

« TANT DE CHOSES QUI NE S'EXPRIMENT PAS » :
 TENTATIVES DE DESCRIPTION DU PAYSAGE ALPESTRE
 DANS LA LITTÉRATURE DES XVIII^E ET XIX^E SIÈCLES

FEDERICA LOCATELLI
 UNIVERSITÉ DE LA VALLÉE D'AOSTE

Au-delà des considérations pragmatiques selon lesquelles le non-dit poétique pourrait être la face cachée du dire, il faut aussi considérer que le choix du silence par le poète peut révéler les limites du langage devant un objet qui semble dépasser toute tentative d'expression. Cette réflexion nous paraît particulièrement pertinente dans le contexte de la littérature alpestre à l'intérieur de laquelle, depuis ses origines jusqu'à son apogée au XIX^e siècle, les choix lexicaux et descriptifs, très souvent jugés approximatifs, vagues et fluctuants par les auteurs eux-mêmes, témoignent des effets d'une rencontre-choc avec la montagne, encore sous le sceau de l'insolite et de l'indicible. L'objectif de cette étude est d'analyser quelques exemples représentatifs de description du paysage de montagne pour en dégager les analogies et les limites : à partir d'une sélection d'extraits de récits de voyage alpestres de l'époque, nous chercherons à comprendre la valeur de cette raréfaction de la parole dans la technique descriptive, ainsi que dans l'élaboration de l'esthétique spécifique des sommets alpins. Le silence peut s'entrevoir par différents biais comme une dialectique constante entre le désir de parole et le vide qui le met à l'épreuve : il apparaît ici davantage comme une impossibilité à la fois simulée et réelle de dire que comme un geste de négation, et se traduit en tentatives, plus ou moins réussies, d'exprimer différemment un sujet regardé comme « é-norme » par sa forme et son contenu conceptuel.

The poetic unspoken is sometimes interpreted as 'what hides behind the spoken word'. Poets, however, may also choose silence to show the limits of language itself in front of the ineffable. This is particularly true in alpine literature: throughout its history until at least the 19th century, the recurrence of lexical and descriptive choices which many authors could have considered approximative or vague, is a powerful witness to their own intense emotional encounter with mountains. This setting, in fact, was perceived as outlandish and beyond description. The present study aims to analyze some representative examples of descriptions of mountain landscapes in order to identify their analogies and limits. Through the examination of a selection of passages drawn from alpine travel accounts, I will shed light on the value of the rarefaction of language in these descriptions, as well as in the elaboration of a specific aesthetics of the Alps. I will show that silence manifests itself within a constant dialectic between a desire to speak out and the very emptiness that challenges it. In this case, silence appears not a negative gesture, but as both a fictional and concrete impossibility. This approach is translated into more or less effective attempts to express, in various ways, a topic considered as "é-norme" (enormous but also 'beyond' any norm), because of its form and its content.

Keywords: Silence, mountains, Alps, travel literature, figures of speech

*Tant de choses qui ne se peignent pas, qui ne se décrivent pas, dont on ne peut exprimer
l'effet par aucun des artifices que le génie a enseignés à l'homme,
tableaux sublimes que toutes les imitations rapetissent,
que la copie la plus heureuse appauvrit ou dénature.*
Ch. Nodier, *Voyage à la Tête-noire*

Un article paru en septembre 1811 dans le « *Mercur de France* », sous le titre *Du style dans les descriptions*, résume la position d'Étienne Pivert de Senancour à propos de la technique de représentation du paysage. D'une part, il critique son maître Rousseau en proclamant que la lettre du Valais contenue dans la *Nouvelle Héloïse* « n'a presque rien de caractéristique », d'autre part il exalte les *Observations sur les Pyrénées et sur les Alpes* de Ramond de Carbonnières : ces dernières, selon lui, offrent au lecteur « des pages qui paraissent ne le céder à aucuns morceaux descriptifs faits antérieurement en prose ». Si le premier tombe fréquemment dans certains stéréotypes descriptifs, le second évite ces « figures devenues triviales » et ces « expressions consacrées aux sciences ou empruntées de[s] arts, comme le cristal des eaux, le tapis de verdure, les nuages semblables à des flocons de laine cardée, ou à des réseaux de soie¹ ». En mettant l'accent sur des choix stylistiques, l'auteur d'*Oberman* pose ainsi la question de la représentation littéraire du paysage à l'intérieur d'un genre hybride et en perpétuelle mutation tel que le récit de voyage, et particulièrement le récit d'ascension, lequel a été influencé par le bouleversement esthétique advenu entre le tournant des Lumières et l'affirmation du courant romantique². Comme l'a souligné à juste titre Michel Collot, la littérature de l'époque a su relever le défi que le « paysage romantique lançait à l'écriture mieux que la versification classique » : « dans le dernier quart du XVIII^e siècle, c'est dans la prose que la poésie française a amorcé son renouveau et sa métamorphose. Et c'est le plus souvent dans les descriptions de paysage qu'elle s'est épanouie³ ». Selon le *Trésor de la Langue française*, le terme « paysage » fait référence à une « vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région » ; du point de vue textuel, comme le résume Philippe Hamon⁴, il se définit comme une sous-catégorie de la description et désigne à la fois le référent (une portion d'espace environnant qui s'offre au spectateur et dont celui-ci possède une perception esthétique unitaire) et le produit de la description, voire d'une technique littéraire qui se concentre sur l'effet visuel (ce que Claude Reichler nomme « privilège scopique⁵ »).

¹ E.P. de Senancour, *Du Style dans les descriptions*, in *Obermann*, Gallimard, Paris 1984, pp. 508-509.

² Voir à ce propos A. Guyot, *Le récit de voyage en montagne au tournant des Lumières*, « Sociétés et Représentations », 21, 2006, 1, pp. 117-133.

³ M. Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, José Corti, Paris 2005, p. 38.

⁴ P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris 1981.

⁵ Cl. Reichler, *Perception et représentation du paysage alpestre à la fin des Lumières*, in *Le paysage : état des lieux, Actes du colloque de Cerisy (30 juin-7 juillet 1999)*, F. Chenet ed., Éd. Ousia, Bruxelles 2001, pp. 195-213. Voir aussi F. Walter, *La Montagne alpine : un dispositif esthétique et idéologique à l'échelle de l'Europe*, « Revue d'histoire moderne et contemporaine », 52, 2005, 2, pp. 64-87.

Si le substantif « paysage » renvoie à l'art figuratif, l'adjectif « pittoresque », de plus en plus associé au genre des récits de voyage, confirme aussi la dette de la description littéraire du décor alpestre envers l'iconographie (cartographie, gravure et peinture). En effet, grâce aux artistes flamands du XVI^e siècle, puis aux « védutistes », l'art pictural avait déjà procédé à une vulgarisation de la montagne et modifié l'approche de celle-ci qui, de simple décor, était devenue protagoniste de plusieurs tableaux⁶. De la même manière, les écrivains commencent à écrire des récits de voyage pittoresques⁷, en empruntant à la peinture un réservoir d'images, de techniques, mais surtout d'expressions. Les montagnes s'y révèlent comme des entités individuelles et vivantes, tirant leur force de leur tempérament et de leur caractère dangereux : elles sont décrites et restituées dans leur valeur esthétique, en tant que sujets « dignes » d'être représentés en raison de leur aspect extraordinaire. En effet, entre la fin du XVIII^e siècle et le début du siècle suivant, à l'instar des peintres, les auteurs-voyageurs concentrent leur attention sur les cimes montagneuses, ils les considèrent sous des perspectives et des distances diverses, selon des nuances et des jeux chromatiques différents⁸ : d'une page à l'autre, d'ouvrage en ouvrage, le regard du voyageur change d'angle et de niveau et le choc suscité par une vision alterne avec la contemplation de l'étendue et la perception de l'ensemble. La littérature semble donc accepter le défi lancé par l'art figuratif dans la représentation des sommets qu'ils arpentent ou qu'ils observent de loin, comme le montre ce passage du roman *Cælina*, qui date de 1800 :

Ils furent aussi heureux en descendant ces régions glacées, qu'ils l'avaient été en les montant. À sept heures de l'après-midi, ils se trouvèrent, au pied du Montanvert, saisis d'étonnement et d'admiration, en rappelant à leur mémoire les tableaux magnifiques qu'ils avaient eus sous les yeux, et dont le pinceau de l'artiste ne donnera jamais qu'une faible idée⁹.

Malgré la rivalité entre les deux arts, qui se dégage aussi du passage souligné, la prose fait de l'art pictural, et notamment de la peinture de paysage qui connaît une vogue croissante à l'époque¹⁰, son modèle indiscutable d'inspiration pour la technique descriptive : par ce terme de « description », nous entendons, depuis Liliane Louvel, « une figure de pensée par développement qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéres-

⁶ Pour un approfondissement de la question, nous renvoyons à R. Blanchard, *Les Alpes et leur destin*, Fayard, Paris 1958 ; É. Bourdon, *Le Voyage et la découverte des Alpes : histoire de la construction d'un savoir (1492-1713)*, PUPS, Paris 2011 ; M. Wantellet, *La Montagne magique : les Alpes et les peintres*, Ed. Curandera, Entremont-le-Vieux 1992.

⁷ Nous pensons par exemple au *Voyage pittoresque en Italie*, publié en 1756 par Charles-Nicolas Cochin ou au *Voyage pittoresque aux glaciers de Savoie fait en 1772* par André-César Bordier.

⁸ A ce propos, nous renvoyons à N. Broc, *La Géographie des Philosophes : géographes et voyageurs français au XVIII^e siècle*, Ophrys, Paris 1975.

⁹ F.-G. Ducray-Duminil, *Cælina ou L'Enfant du mystère*, Le Prieur, Paris 1799, t. VI, p. 275. Nous soulignons.

¹⁰ Dans leur compte rendu de l'Exposition Universelle de 1855, les Goncourt considèrent que la peinture de paysage est « la victoire de l'art moderne ». Voir E. et J. de Goncourt, « La Peinture à l'Exposition Universelle de 1855 », in *Études d'art*, Flammarion, Paris 1893, p. 177.

santes¹¹ ». La définition proposée nous semble particulièrement pertinente pour introduire les traits spécifiques du premier extrait de notre corpus, tiré de l'œuvre épistolaire de Gorjy, *Saint-Alme* :

Figure-toi, à une hauteur déjà considérable, un vallon d'une centaine d'arpens, au plus, encadré, de trois côtés, par des cimes de monts ; au milieu, une prairie ; au tour, en commencement d'amphithéâtre, des champs que garnissent actuellement le sarrazin, la pomme de terre en fleurs, et sur lesquels sont jetées, çà et là, quelques masses d'arbres fruitiers, qui environnent autant de cabannes ; un peu plus haut, d'épaisses forêts de châtaigniers ; au-dessus encore, de plus épaisses forêts de sapins, de mélèzes ; et sur les dernières cimes, la neige de tous les siècles, à travers laquelle on voit percer, par intervalles, des pointes grisâtres de rocs, la plupart brisés et sillonnés par la foudre. Le quatrième côté du cadre est ouvert. Là, l'œil passe par-dessus un nombre infini de masses aussi énormes que variées, et embrasse une étendue immense de pays [...]. Ainsi un même coup-d'œil réunit l'utile et paisible ruisseau, le torrent bruyant et destructeur. Ainsi chaque pas peut offrir des aspects variés et des contrastes frappants. En foulant aux pieds la verdure émaillée de la prairie, on peut apercevoir ensemble, ou successivement, le rouge des bruyères, le vert foncé des châtaigniers, le noir lugubre des sapins, et le blanc éblouissant de la neige, qui va se confondre dans le blanc azuré des nuages¹².

L'impératif initial, « Figure-toi », annonce le début du passage descriptif et invoque la participation du destinataire de la lettre dans l'appréhension du paysage. Sur la base des mouvements des yeux du spectateur, la description trace par la suite la morphologie générale du paysage, puis mentionne les éléments qui le composent, oscillant du centre vers l'extérieur et, en même temps, du bas vers le haut, grâce à une série d'embrayeurs spatiaux, plus ou moins précis, qui en font un véritable « panorama » (ce dernier se définissant, selon le *Trésor*, comme la « disposition circulaire d'une représentation qui permet au spectateur, situé au centre, de voir la totalité de celle-ci »). Cette vue panoramique peut être appréhendée globalement (« on peut apercevoir ensemble ») ou bien selon une démarche progressive (« en foulant aux pieds », « successivement »). Son aspect visuel est rendu aussi d'un point de vue chromatique, comme en témoignent les expressions : « grisâtres », « verdure émaillée », « vert foncé », « rouge », « blanc éblouissant », « blanc azuré », et même « noir lugubre », tonalité qui tranche sur les autres par sa valeur dysphorique. Si le recours aux ressources picturales paraît évident et confirme la dette de la description littéraire envers les techniques et le lexique de l'art figuratif, le style de l'auteur manifeste des limites évidentes et laisse apercevoir les difficultés rencontrées par le « regard-qui-écrit », comme le dit Lamartine : les adjectifs proposés ont une faible valeur qualificative et sont souvent répétés (« épais » est exploité deux fois) ; des expressions stéréotypées, telles que « la neige de tous les siècles », ôtent toute spécificité à la description ; les nombreux articles indéfinis, les adverbes de quantité et les substantifs

¹¹ L. Louvel, *La Description 'picturale' : pour une poétique de l'iconotexte*, « Poétique », 112, 1997, pp. 475-490.

¹² Voir par exemple J.-Cl. Gorjy, *Saint-Alme*, Guillot, Paris 1790, t. I, pp. 136-141.

génériques dans des syntagmes tels qu' « un nombre infini de masses », « une étendue immense de pays », perturbent le rapport référentiel, donnant l'impression globale d'une étonnante variété et d'une énormité difficile à saisir, à l'intérieur de laquelle l'image la plus précise dérive d'une métaphore fondée sur le domaine architectural (« amphithéâtre »). Ce procédé témoigne de la fascination exercée par le paysage sur l'œil de l'observateur littéraire et le désir d'appropriation qui l'anime : la montagne, mal connue, « exotique », est en effet ramenée vers le connu par le recours aux figures d'analogie empruntées à un autre art, dont le but est de permettre au lecteur de se familiariser avec *l'alter*, à partir d'un fonds culturel partagé¹³, comme on le voit de manière évidente dans les extraits suivants, de Marc-Théodore Bourrit et de Victor Hugo :

C'est-là où l'on voit des débris qui retracent à l'imagination une *ville antique et déserte* ; dont les *palais* détruits par le temps, sont admirés encore dans leurs *ruines* entassées, brisées dans leur chute. Ce ne sont partout que des *pilastres* renversés, que des *corniches*, des *chapiteaux*, des *ponts* à moitié rompus, mille autres *configurations* semblables [...] ; et tandis que l'on a les yeux fixés sur ces étonnantes *productions*, tout-à-coup l'on est surpris par la chute de quelques-unes de leurs *parties*. Ici, c'est une *tour* qui s'éroule ; là, une *pyramide* qui se brise et tombe ; ailleurs un *dôme* s'ébranle¹⁴.

On dirait une *ville d'obélisques*, de *cippes*, de *colonnes* et de *pyramides*, une *cité de temples* et de *sépulcres*, un *palais* bâti par des fées pour des âmes et des esprits¹⁵.

Malgré le recours prépondérant à ce genre de métaphore filée, qui ambitionne d'une part de créer l'impression du paysage dans l'esprit du lecteur, et d'autre part de suppléer au manque d'une terminologie spécifique, nous devons admettre que, dans la plupart des cas, les descriptions demeurent approximatives. Bernardin de Saint-Pierre avoue notamment la difficulté de traduire verbalement, en ne disposant que de termes généraux et abstraits, la nouveauté et l'hétérogénéité du spectacle alpin, qui excède les contraintes de l'expression classique, ce qui explique l'abus d'hyperboles et de circonlocutions dans le genre des récits d'ascension :

L'art de rendre la nature est si nouveau que les termes mêmes n'en sont pas inventés. Essayez de faire la description d'une montagne de manière à la faire reconnaître : quand vous aurez parlé de la base, des flancs et du sommet, vous aurez tout dit ! Mais que de variétés dans ces formes bombées, arrondies, allongées, aplaties, cavées, etc. ! Vous ne trouvez que des périphrases. C'est la même difficulté pour les plaines et

¹³ Voir à ce propos A. Guyot, *La ville dans la montagne, la montagne comme une ville : analogies architecturales et urbaines dans la représentation des Alpes chez les écrivains voyageurs aux XVIII^e et XIX^e siècles*, « Revue de géographie alpine », 87, 1999, 1, pp. 51-60.

¹⁴ M.-Th. Bourrit, *Nouvelle Description des glaciers, vallées de glace et glaciers de Savoie* [...], Barde, Genève 1785, pp. 120-21. Nous soulignons.

¹⁵ A. Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Librairie Internationale, Paris 1867, p. 123. Nous soulignons.

les vallons. Qu'on ait à décrire un palais, ce n'est plus le même embarras. On le rapporte à un ou plusieurs des cinq ordres : on le subdivise en soubassement, en corps principal, en entablement ; et dans chacune de ces masses, depuis le socle jusqu'à la corniche, il n'y a pas une moulure qui n'ait son nom¹⁶.

Si Horace-Bénédict de Saussure avait déjà admis les difficultés expressives qu'il avait rencontrées dans la relation de son ascension et souligné l'étonnante originalité du sujet (« une description ne peut en donner qu'une bien faible idée [...] comment peindre à l'imagination des choses qui n'ont rien en commun avec tout ce que l'on voit dans le reste du monde¹⁷ »), l'auteur de *Paul et Virginie* dénonce l'urgence d'une rénovation de la langue littéraire qui puisse répondre aux exigences de ce nouveau sujet esthétique. Ce que l'on constate chez les premiers écrivains alpestres, c'est moins une impréparation concrète de la part des voyageurs, à la fois géographes, géologues, naturalistes, écrivains ou amateurs curieux, à décrire les paysages montagneux, qu'une véritable carence lexicale par rapport à un objet inédit¹⁸. Pour suppléer à ce déficit de vocabulaire descriptif, non préparé à accueillir un sujet si exorbitant en formes et en variété, ils ont recouru à diverses stratégies d'invention lexicale : comme en témoignent les ouvrages cités, les auteurs exploitent, pour nommer les composantes du paysage, de nombreuses périphrases métaphoriques (« Mer de glace »), des métaphores architecturales réitérées, ainsi que beaucoup d'emprunts aux termes régionaux (« moraine ») – le patois savoyard servant déjà à désigner un certain nombre de réalités originales de la vie montagnarde. Ils s'acharnent contre le silence que la rencontre-choc avec l'objet inédit et approximativement connu de la montagne « physique » provoque chez eux et, en même temps, ils exaltent les sentiments ambivalents (méfiance, aversion, attirance, jouissance) que la montagne « métaphorique¹⁹ » suscite en eux, en tant que miroir d'une quête de plus en plus subjective et existentielle :

Les montagnes ne sont de loin, que des masses imposantes, qui peuvent exciter l'étonnement et l'admiration mais qui ne promettent point des beautés de détail. Combien celui qui pénètre dans leur sein est détrompé !

Ne me crois donc pas, mon ami, dans un séjour affreux. Il est agreste, sauvage même, si tu veux, et, au premier coup-d'œil, ne semble pouvoir être, comme je te l'ai mandé, que le repaire des ours : mais combien il offre de beautés dont n'a pas l'idée celui qui

¹⁶ B. de Saint-Pierre, *Voyage à l'île de France*, La Découverte, Paris 1983, p. 254.

¹⁷ H.-B. de Saussure, *Voyages dans les Alpes*, Joël Cherbuliez, Paris 1855, p. 100.

¹⁸ Pour approfondir la question de la représentation du paysage alpestre, nous renvoyons à N. Broc, *Les Montagnes au Siècle des Lumières : perception et représentation*, CTHS [Comité des travaux historiques et scientifiques], Paris 1996 ; P. Joutard, *L'Invention du mont Blanc*, Gallimard, Paris 1986 ; N. Giudici, *Philosophie du mont Blanc : de l'alpinisme à l'économie immatérielle*, Grasset, Paris 2000 ; Cl. Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, Georg, Genève 2002.

¹⁹ Comme le dit Jean-Jacques Rousseau dans sa lettre à M. le Maréchal de Luxembourg du 20 janvier 1763, « nous décrivons bien plus ce que nous sentons que ce qui est », *Lettres*, M. Raymond ed., La Guilde du Livre, Lausanne 1959.

ne connaît que l'insipide uniformité des plaines, ou qui n'a vu les montagnes qu'en perspective, et sans pénétrer dans leur sein²⁰.

Comme nous le lisons dans ces passages, le souci descriptif passe très souvent au second plan, comme subjugué par le trouble de l'observateur, au point que le style reflète l'hésitation de celui-ci : la syntaxe syncopée mime l'alternance des états de l'âme, et à la crainte suggérée par les tournures négatives et par la litote du début du second extrait, anticipant une réticence possible de la part du destinataire, s'oppose l'élan des phrases exclamatives qui exaltent la beauté sublime du décor. La périphrase qui apparaît au milieu du paragraphe attire particulièrement l'attention, concernant à la fois le paysage et celui qui est censé le décrire : des « beautés dont n'a pas l'idée celui qui ne connaît que l'insipide uniformité des plaines ». La vanité de toute tentative d'exprimer l'étonnante variété du décor revient comme premier cliché expressif de la littérature alpestre, à partir du modèle rousseauiste de la lettre du Valais. Dans cette section de *La Nouvelle Héloïse*, le mouvement syncopé de la syntaxe, obtenu au moyen de phrases brèves et introduites par les anaphores « Tantôt » et « Quelquefois », ainsi que l'accumulation de substantifs renvoyant aux éléments du décor, restituée à la fois l'expérience directe de la jouissance exaltante de l'« accord inconnu » d'éléments hétérogènes et les tâtonnements de sa traduction *a posteriori* dans l'espace circonscrit de la page littéraire :

Tantôt d'immenses roches pendaient en ruines au-dessus de ma tête. Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvrait à mes côtés un abîme dont les yeux n'osaient sonder la profondeur. Quelquefois, je me perdais dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois, en sortant d'un gouffre, une agréable prairie réjouissait tout à coup mes regards. Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée montrait partout la main des hommes, où l'on eût cru qu'ils n'avoient jamais pénétré : à côté d'une caverne on trouvait des maisons ; on voyait des pampres secs où l'on n'eût cherché que des ronces, des vignes dans des terres éboulées, d'excellents fruits sur des rochers, et des champs dans des précipices²¹.

La présence insistante des tournures périphrastiques dans le reste de la lettre (« je ne sais quel caractère », « je ne sais quelle volupté »), circonlocutions qui envahissent presque toutes les descriptions de paysages contenues dans les récits de voyage alpestres, apparaît comme une sorte d'admission de l'impossibilité de traduire le paysage en mots. Ce même aveu silencieux d'impuissance se révèle dans les efforts pour cerner l'énormité du paysage montagneux et particulièrement dans la relation stéréotypée qui relie celui-ci à la petitesse de son observateur. Nous citerons à ce propos un extrait du roman de Pierre Blanchard, *Félix et Pauline ou Le Tombeau au pied du mont Jura* :

Je voyageais du côté des Alpes, et j'approchais de ces fameuses montagnes avec l'impatience de jouir de ce spectacle ; je sentais d'avance que l'âme de l'homme doit s'agran-

²⁰ J.-Cl. Gorjy, *Saint-Alme*, Guillot, Paris 1790, t. I, pp. 136-137.

²¹ J.-J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, in *Ceuvres complètes*, Hachette, Paris 1865, t. III, p. 50.

dir à la vue de ces moles immenses de pierre, de ces masses étonnantes de terre, et de ces énormes massifs de verdure. Déjà mon imagination planait, comme l'aigle de ces lieux; au-dessus de ces sites terribles. Je m'arrêtais, en frissonnant d'horreur, au-dessus des précipices qui présentaient d'épouvantables abîmes, je franchissais des torrents écumeux; j'escaladais la cime âpre des plus hauts monts, et je venais avec une sorte de volupté me reposer près d'un ruisseau limpide, s'échappant du sein d'un rocher. Cependant je touchais au Mont-Jura, dont la tête orgueilleuse se perd dans les nues. Je traversai Saint-Claude, et je pris longtemps plaisir à contempler cette petite ville du haut des montagnes qui l'environnent. Je profitai du reste du jour pour m'enfoncer dans ces montagnes²².

Le cliché de la démesure du décor par rapport à son spectateur se traduit avant tout dans le recours à la personnification, qui fait de la cime de la montagne une « tête orgueilleuse », et dans l'accumulation d'hyperboles, qui se suivent dans une même phrase (« moles immenses », « masses étonnantes de terre », « énormes massifs »), créant un effet sonore évident grâce à l'allitération en /m/ et en /s/, mais dont la base sémantique commune traduit aussi la pauvreté lexicale. Si être face au paysage signifie aussi être dans le paysage, voici que la parole du narrateur tourne à vide, s'égaré dans l'inimaginable et dans l'indicible, jusqu'à tomber dans les pièges des clichés et des superlatifs du *locus horribilis* (« sites terribles », « en frissonnant d'horreur », « précipices qui présentaient d'épouvantables abîmes », « la cime âpre des plus hauts monts²³ »).

Les impressions d'effroi, de contraste, d'inattendu qu'inspirent les sommets montagneux – et plus encore lorsque ces lieux sont désignés comme emblèmes de la beauté sublime par les romantiques²⁴ – se traduisent le plus souvent par une prolifération d'antithèses et d'oxymorons, tels que « horreur délicieuse », « joie terrible », « magnifique désordre », « imposante confusion²⁵ », dont le but est de suggérer un paysage qui choque le spectateur en raison de son caractère exceptionnellement hétéroclite : si, d'une part, on décrit la « sécheresse » de l'espace environnant, de l'autre, on exalte un rocher « revêtu de verdure et de plantes alpines » ; si l'on fait mention de « l'utile et paisible ruisseau », on aperçoit en même temps un « torrent bruyant et destructeur²⁶ ». Le passage qui suit, tiré de l'ouvrage de Blanchard, nous semble aussi intéressant : il présente des choix adjectivaux approximatifs, des antithèses récurrentes (« tantôt adoucissant [...] rapide », « grands et superbes objets [...] les moindres », « étonnait et réjouissait »), mais surtout il insiste sur des verbes exprimant l'incertitude, tels que « soupçonner » et « croire », comme pour exprimer l'insuffisance de l'observateur humain dans son appréhension du paysage alpin :

²² P. Blanchard, *Félix et Pauline ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, Le Prieur, Paris 1795, t. I, pp. 1-3.

²³ Cf. J.-R. Rondin, *Henriette et Sophie ou la Force des Circonstances*, Fréchet, Paris 1804, t. I, pp. 2-3. Le roman présente les mêmes stéréotypes et se ressent fortement de l'influence rousseauiste.

²⁴ Voir à ce propos F. Dupeyron-Lafay, *La Sacralisation littéraire et picturale de la montagne au XIX^e siècle : (re)naissances et épiphanies*, « Anglophonie », 23, 2008, pp. 173-181.

²⁵ F.-G. Ducray-Duminil, *Céline ou L'Enfant du mystère*, t. V, pp. 34-38.

²⁶ J.-Cl. Gorjy, *Saint-Alme*, t. I, pp. 136-141.

Nous montions par de petits sentiers qui, tantôt tournant autour des rochers, tantôt adoucissant une hauteur trop rapide, offraient une pente insensible et agréable. Au milieu des grands et superbes objets qui étaient sous nos yeux, les moindres, ceux que nous foulions à nos pieds, attiraient encore d'avidés regards ; un aspect riant et sauvage attachait de tout côté. La nature en même temps étonnait et réjouissait l'âme. À la bonne odeur répandue dans les airs, je *souçonnais* que les fleurs embellissaient ces lieux, et au bruit sourd et continu des eaux qui se précipitaient du sommet des montagnes, je *croyais* toujours arriver près d'un torrent²⁷.

Si nous retenons les procédures descriptives proposées par Jean-Michel Adam, à savoir l'« ancrage », l'« aspectualisation », la « mise en relation » et l'« enchâssement par sous-thématisation²⁸ », nous pouvons affirmer que l'incertitude expressive engage ici les quatre procédés. Prenons à titre d'exemple le premier, celui de l'« ancrage », dont le but est d'introduire le sujet dont il va être question dans une séquence descriptive. « Ce lieu est si pittoresque, qu'il mérite que j'en fasse la description²⁹ », affirme le narrateur des *Deux solitaires des Alpes*, comme pour introduire et valider la nécessité de son effort expressif face à un objet délibérément esthétique. Si cette affirmation exprime la volonté, de la part du locuteur, de faire participer son destinataire au spectacle qu'il a devant les yeux, l'« aspectualisation » et la « mise en relation » comparative qui suivent montrent la vacuité de l'effort. Dans la plupart des cas, les formules introductives, qui précèdent les moments descriptifs, témoignent d'une sorte de pudeur et de réticence. Les auteurs recourent fréquemment aux figures rhétoriques de la prétérition et de la périphrase qui, par le biais d'une négation apparente ou d'une circonlocution ampoulée, suggèrent, d'une part, l'incompétence ou du moins le manque d'instruments verbaux adéquats à la disposition du descripteur, et d'autre part, le caractère indicible de certains aspects propres de l'objet contemplé :

Je vous avoue que je suis extrêmement embarrassé à vous en donner une idée juste, ne connaissant, de tout ce que j'ai encore vu, rien qui y ait le moindre rapport³⁰.

Tout cela fait aux yeux un mélange inexprimable, dont le charme augmente encore par la subtilité de l'air qui rend les couleurs plus vives, les traits plus marqués, rapproche tous les points de vue ; les distances paraissant moindres que dans les plaines, où l'épaisseur de l'air couvre la terre d'un voile, l'horizon présente aux yeux plus d'objets qu'il semble n'en pouvoir contenir : enfin le spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel, qui ravit l'esprit et les sens ; on oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où l'on est³¹.

²⁷ P. Blanchard, *Félix et Pauline ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, t. I, pp. 8-9.

²⁸ Voir J.-M. Adam, *La Description*, PUF, Paris 1993, pp. 114-115 ; *Les Textes : types et prototypes*, Nathan, Paris 1997.

²⁹ L.-A. Liomin, *Les Deux Solitaires des Alpes ou Histoire des malheurs du Comte et du Chevalier de Malmore*, Lacombe, Lausanne 1791, t. II, p. 31.

³⁰ W. Windham cité par C.-E. Engel, *Le Mont-Blanc vu par les écrivains et les alpinistes*, Plon, Paris 1965, p. 28.

³¹ J.-J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, p. 51.

Ici commence la vallée de Vallorcine, ou, si vous l'aimez mieux, le Val des Ours, ainsi nommé par opposition à la vallée de Chamouny ou Val des Chamois. Arrêtez-vous un moment pour en saisir l'étrange point de vue : il est tel que de longs voyages dans les contrées les plus pittoresques ne m'ont point laissé d'impression analogue à celle-là ; ce sont, à la vérité, les éléments communs de tous les tableaux du même genre, mais revêtus de je ne sais quelle lumière limpide, de je ne sais quelle couleur idéale, empreints de je ne sais quel sentiment particulier impossible à définir, qui impose par sa grandeur, et qui accable par sa tristesse³².

Cette reconnaissance des limites engage quelquefois le lecteur, considéré comme incapable de se figurer mentalement de tels paysages sans avoir pu en acquérir une expérience directe, comme dans le cas du *Chalet des Hautes-Alpes*. Nous soulignons dans l'extrait qui suit le recours à la forme impersonnelle et au subjonctif exhortatif (« Qu'on se représente »), dont le but est de montrer les contraintes expressives et conceptuelles, condensées dans l'incise (« si on le peut »), qu'impose l'« étendue immense » au narrateur et à son destinataire :

M. de R*** nous fit asseoir sur un banc pour nous reposer de notre grimpe, et pour admirer une vue, dont ceux qui n'ont pas été en Suisse ne peuvent se former une idée. *Qu'on se représente, si on le peut*, une étendue *immense* de pays embelli par les cultures les plus variées, coupé de lacs et de rivières, animé par une quantité de villages, de bourgs et de quelques villes assez considérable³³.

Sans jamais arriver à exprimer une réaction singulière, les écrivains mentionnés tournent fréquemment, dans leurs descriptions, autour du registre de la délectation (à la vue d'un paysage, les personnages sont toujours saisis d'« admiration », « charmés », « enchantés », « ravis », « émerveillés », « en extase », « frappés » et « étonnés ») ou du sublime (restitué par les actions de « frémir », de « frissonner d'horreur » ou de « terreur ») ; ils se servent habituellement d'expressions hyperboliques comme « un nombre infini », « à l'infini », « une infinité », « une multitude », « une foule », « une innombrable quantité », « des milliers », « sans nombre » ou bien d'épithètes telles que : « énorme », « immense », « considérable », « haut », « prodigieux », « gigantesque », suggérant l'impression que donne l'ensemble, mais n'offrant aucune précision descriptive. Ils exploitent aussi couramment toute la série d'adjectifs bâtis à l'aide du préfixe négatif *-in* et du suffixe *-ble*, mettant l'accent sur le caractère inimaginable et indicible de l'objet ciblé, qualifié d'« insurmontable », « indéfinissable », « inexplicable », « ineffable », « invincible », ou encore « incroyable ».

Partagées entre la résignation au silence et la mise en œuvre d'un langage impropre, la périphrase et la prétérition fonctionnent, à l'intérieur d'une terminologie pauvre et monotone, comme des formules d'annonce de l'indicible, rappelant obstinément la volonté toujours déçue de parvenir à surmonter l'imperfection de l'expression humaine face au spectacle des montagnes : « Je ne sais pas décrire avec art », dit la protagoniste du roman

³² Ch. Nodier, *Le Mont Saint-Bernard. La Tête noire*, « Revue des Deux Mondes », 1831, p. 130.

³³ I. de Montolieu, *Le Chalet des Hautes-Alpes suivi de Deux feuillets du journal de mon ami Gustave*, Arthus Bertrand, Paris 1814, t. I, p. 22. Nous soulignons.

sentimental *Werthérie* à sa correspondante, « mais n'importe, je te dirai ce que j'ai vu³⁴ ». La description ne peut ni offrir une meilleure visibilité du paysage, ni transformer la montagne en objet de connaissance ; elle se limite à restituer l'effet subjectif produit par le paysage sur le spectateur en vue de partager l'expérience avec le lecteur.

D'après tous les extraits cités, la restitution du paysage se révèle être un véritable défi pour les écrivains de l'époque, obligés d'approcher l'objet sans jamais le maîtriser, comme si la nature revendiquait sa suprématie par rapport aux productions humaines qui, en tant que telles, demeureront toujours des copies entachées d'artificialité :

Aucune description de poète, pas même le lyrisme de lord Byron dans *Manfred*, ne peut donner l'idée de ce prodigieux spectacle qui restitue à la terre sa beauté d'astre, défiguré par l'homme. [...] Les montagnes semblent jusqu'à présent avoir défié l'art. Est-il possible de les encadrer dans un tableau ? Nous en doutons, même après les toiles de Calame. Leur dimension dépasse toute échelle³⁵.

Théophile Gautier admet ici humblement l'impossibilité, pour le poète, de trouver les mots justes, en adoptant les modes de la prétériorité et de la périphrase pour dénoncer l'insuffisance des instruments expressifs (« Aucune description de poète »). La peinture, symbolisée ici par les toiles de Calame, ne peut rien dans la représentation des sites de haute montagne, ne serait-ce qu'en raison de difficultés objectives (« Les couleurs du peintre, si un peintre montait jusque-là, se glaceraient sur sa palette ») ; même la page littéraire, représentée par l'exemple du romantique lord Byron, paraît un cadre inapproprié, à cause de la nouveauté du sujet aux niveaux conceptuel et lexical. L'écrivain insiste par la suite sur le propos, en développant de longues descriptions qui jouent sur la coïncidence entre le silence des hauts sommets et l'impossibilité expressive à laquelle ils réduisent l'artiste :

L'art, selon nous, ne monte pas plus haut que la végétation. Il s'arrête où la dernière plante meurt en frissonnant. Au-delà, c'est l'inaccessible, l'éternel, l'infini, le domaine de Dieu. Pour l'artiste, il ne peut que faire entrevoir, dernier et sublime plan, la silhouette glacée d'argent d'une montagne dans les fumées bleues du lointain. [...] Quelle solitude, quel silence, quelle désolation³⁶.

Les cimes sont d'ailleurs décrites le plus souvent comme des lieux de silence, en rapport dichotomique avec la vie bruyante et le vacarme des plaines. Ce silence, qualifié tour à tour de « solennel », « immobile », « majestueux », « permanent » et « profond », reflète la sacralité de ces dimensions élevées. Il n'est troublé que par les bruits imperceptibles et presque féeriques des « voix » de la nature qui semblent parler à la place de l'observateur muet :

En un instant, des crevasses déchirent la façade de la caverne : elle mugit, s'écroule et se ferme... Le torrent paraît remonter : il est suspendu ; puis, triomphant de tous

³⁴ P. Perrin, *Werthérie, roman sentimental*, Louis, Paris 1792, t. I, p. 21.

³⁵ Th. Gautier, *Les Vacances du lundi*, Champ Vallon, Seyssel 1994, p. 47.

³⁶ *Ibid.*, pp. 47-48.

les obstacles, il entraîne les blocs, les glaces accumulées : tout tremble, tout mugit, tout est en mouvement, c'est l'image de la dévastation ! Cependant un bruit affreux de tempête se fait entendre, et bientôt le torrent se frayant un chemin, nos amis en virent les débris se soulever, se mouvoir, rouler eux-mêmes, et se précipiter tous, en cascades, dans l'Avre, qui les reçut. La débâcle fut prompte, et la plaine se trouva bientôt inondée et submergée par le torrent³⁷.

Le silence peut donc s'entrevoir par différents biais comme une dialectique constante entre le désir de parole et le vide qui le met à l'épreuve : il apparaît dans ce genre de littérature davantage comme une impossibilité de dire que comme un geste de négation, et se traduit en tentatives, plus ou moins réussies, d'exprimer différemment un sujet regardé comme « é-norme » par sa forme et son contenu conceptuel. Les figures du silence ou du moins de l'impossibilité expressive – prétérition, hyperboles, oxymores, antithèses, périphrases – inscrivent cette hésitation dans les descriptions et fonctionnent en relation directe avec la rhétorique du sublime : le silence incarne d'ailleurs ce qui est irréprésentable, se donne comme méditation sur l'ineffable (du latin *fari*, parler). L'ineffable, c'est ce qui ne peut être exprimé, avec la nuance particulière que cette impossibilité est ici due à une insuffisance du langage, inapte à traduire une « réalité » extraordinaire ; il suggère l'écrasante supériorité de la chose sur le mot, la valeur intraduisible du spectacle naturel.

À partir de l'analyse de certains passages descriptifs contenus dans les récits alpestres, notre réflexion sur le silence nous conduit à comprendre comment et jusqu'à quel point celui-ci, en rapport avec l'acte verbal et textuel, ne s'oppose pas à la parole proférée, mais l'épouse. Cette suspension de la parole permet en effet de pénétrer le rapport entre l'écrivain et l'indicible : comme le soutient Jean Starobinski, « la parole cherche souvent à s'effacer pour laisser la voie libre à une pure vision, à une intuition parfaitement oublieuse du bruit des mots³⁸ ». Ces constatations nous renvoient à la splendide description offerte par Gautier « au débouché de la vallée de Maglans » :

[...] nous éprouvâmes un éblouissement d'admiration : le mont Blanc se découvrit soudain à nos regards, si splendidement magnifique, si en dehors des formes et des couleurs terrestres, qu'il nous sembla qu'on ouvrait devant nous à deux battants les portes du rêve. On eût dit un énorme fragment de la lune tombé là du haut ciel. L'éclat de la neige étincelante que frappait le soleil eût rendu noires toutes les comparaisons de la *Symphonie en blanc majeur*. C'était le blanc idéal, le blanc absolu, le blanc de lumière qui illumina le Christ sur le Thabor. Des nuages superbes, du même ton que la neige et qu'on n'en distinguait qu'à leur ombre, montaient et descendaient le long de la montagne, comme les anges sur l'échelle de Jacob, à travers des ruissellements de clartés, et, dépassant le sommet sublime qu'ils prolongeaient dans le ciel, semblaient, avec l'envergure de leurs ailes immenses, prendre l'essor pour l'infini. [...] Ce mélange de nuages et de neiges, ce chaos d'argent, ces vagues de lumière se brisant en écume de blancheur, ces phosphorescences diamantées voudraient, pour être

³⁷ F.-G. Ducray-Duminil, *Caelina ou L'Enfant du mystère*, t. II, pp. 216-217.

³⁸ J. Starobinski, *L'Œil vivant*, Gallimard, Paris 1999, pp. 12-13.

exprimées, des mots qui manquent à la langue humaine et que trouverait le rêveur de l'Apocalypse dans l'extase de la vision ; jamais plus radieux spectacle ne se déploya à nos yeux surpris, et nous eûmes à ce moment la sensation complète du beau, du grand, du sublime. Les montagnes, comme les poètes, ont leur jour d'inspiration, et, ce soir-là, le mont Blanc était en verve³⁹.

Ce passage résume à notre avis le cœur de la question : il reconnaît l'impossibilité de traduire verbalement du paysage de haute montagne, tout en faisant de celui-ci un véritable objet d'art visuel par le recours à l'*ekphrasis*⁴⁰. La paronomase (« mélange de nuages et de neiges »), l'oxymore (« chaos d'argent »), la synesthésie (« vagues de lumière se brisant en écume de blancheur [...] phosphorescences diamantées »), toutes ces stratégies de manipulation langagière tentent de combler « les mots qui manquent à la langue humaine » dans l'expression de la plénitude sensorielle, suggérée par le climax : « la sensation complète du beau, du grand, du sublime ». En même temps, le recours au plus-que-parfait du subjonctif (« on eût dit », à valeur de conditionnel passé), ainsi que le procédé de la prétériton, concourt à « hyperboliser », pour ainsi dire, l'objet et à en révéler la « sublimité ». Comme le dit Jean Lacroix, « en offrant la démesure d'un spectacle subjuguant dans sa permanence inquiétante, la montagne [se donne comme] espace valorisant, énigme à déchiffrer en tant que [lieu] du silence et de la solitude⁴¹ ».

Pour conclure, nous attirons particulièrement l'attention sur les références à la couleur blanche⁴² qui surabondent dans le passage mentionné : en effet, Gautier définit le spectacle de l'apparition du mont Blanc au moyen d'une synesthésie, déjà proposée comme titre d'un poème d'*Emaux et Camées*, « Symphonie en blanc majeur », dont le but ici est de suggérer le sentiment d'harmonie totale que procure la vision. Il insiste sur le terme « blanc » à l'intérieur d'un syntagme structuré sur la répétition-variation des épithètes, suggérant la dichotomie entre la volonté de restituer le spectacle et l'impossibilité de le faire : « C'était le blanc idéal, le blanc absolu, le blanc de lumière ». Cette stratégie témoigne, à notre avis, d'une aspiration progressive à la pureté, surtout langagière, exprimée aussi par la comparaison finale (« les montagnes, *comme* les poètes »). Elle atteint son apogée dans le recours à la comparaison religieuse (« le rêveur de l'Apocalypse », « comme les anges sur l'échelle de Jacob ») et surtout dans le paroxysme de la transfiguration christique : c'est « le blanc de lumière qui illumina le Christ sur le Thabor ». Le blanc est ici identifié avec un contenu impossible à traduire : « couleur du silence », il permet néanmoins de suggérer l'indicible, de s'en approcher par ces ruses de la rhétorique qui font tout le métier du poète.

³⁹ Th. Gautier, *Les Vacances du lundi*, pp. 64-65.

⁴⁰ Le mot est riche d'histoire et a engendré une abondante production critique qui cherche à l'encadrer selon différentes approches, comme le montre l'analyse détaillée proposée par J. Hewlett-Koelb, *Poetics of Description: Imagined Places in European Literature*, Palgrave MacMillan, New York/Basingstoke 2006. Voir aussi J. Hefferman, *Museum of Words: the Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, UP, Chicago 1993.

⁴¹ J. Lacroix, *L'Évolution du sentiment de la montagne dans la littérature des Lumières au Romantisme*, « Le Monde alpin et rhodanien », 16, 1988, 1-2, p. 212.

⁴² Voir à ce propos l'intéressante réflexion proposée par A. Castoldi, *Bianco*, La Nuova Italia, Firenze 1998.



FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

ANNO XXIX - 1/2021

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917



9 788893 358309