

Reterrestrialiser depuis les frondaisons : *Le Baron perché* d'Italo Calvino

François CHANTELOUP
Université de Lausanne

Résumé

Organisé autour des aventures d'un personnage peu commun, qui grimpe dans les arbres pour ne plus jamais en redescendre, *Le Baron perché* d'Italo Calvino offre un discours multiple sur le feuillage. En s'appuyant sur les outils récents développés par les différentes recherches sur le vivant, et en prenant particulièrement en considération les travaux de Bruno Latour, c'est tout un potentiel écopoétique qui jaillit du roman de Calvino. Entre un personnage et son milieu se crée en effet un vaste réseau d'interdépendances, que magnifie la sensorialité de l'écriture, et que vient perturber le spectre de la destruction environnementale.

Abstract

Organised around the adventures of an unusual character who climbs into trees never to come down again, Italo Calvino's *The Baron in the Trees* offers a multifaceted discourse on foliage. Drawing on recent tools developed by various research focus on the living world, and taking account of the work of Bruno Latour, a whole range of eco-poetic potential emerges from Calvino's novel. Between a character and his environment, a vast network of interdependencies is created, magnified by the sensorial writing, and disrupted by the spectre of environmental destruction.

Plan

Introduction – Familiariser le feuillage

Identités végétales : maturation d'un personnage

Nommer les arbres, une « inversion de l'identification »

Nouvelles « affinités » et nouvelles « différences » : inflexions d'un Umwelt

Devenir autre pour devenir vivant

Splendeurs et misères des collectifs

Du paysage sonore à la géographie alternative : s'harmoniser avec les frondaisons

Le déboisement d'Ombrosa, ou l'épreuve de la solastalgie

Faire territoire, un exercice diplomatique : créer, relier, politiser

Conclusion – La littérature comme l'amour : un jeu sérieux

Bibliographie

Introduction – Familiariser le feuillage

Paru initialement en 1957, *Il barone rampante* demeure aujourd'hui encore l'œuvre de Calvino la plus célébrée. Inséré à la trilogie *Nos Ancêtres*, *Le Baron perché* se déroule dans un XVIII^e siècle haut en couleurs, et fait la part belle au romanesque et à l'imaginaire. Cependant, malgré la profusion des aventures et le pittoresque d'une narration emballée, l'intrigue pourrait se résumer en une seule phrase, comme Calvino se plaît d'ailleurs à le faire lui-même : « Un gamin monte dans un arbre, grimpe parmi les branches, passe d'un arbre à l'autre, décide qu'il ne descendra plus »¹. Ce « gamin », qui en effet ne descendra plus, c'est Cosimo Piovasco di Rondò, le futur baron perché, dont l'histoire est contée rétrospectivement par son frère Biagio, resté au sol, et qui s'acharne à perpétuer la mémoire d'un destin peu commun.

Pendant plus d'un demi-siècle, Cosimo vagabonde dans les feuillages, multiplie les expériences, et développe un fort attachement pour l'environnement imaginaire d'Ombrosa, *oikos* idéal mais menacé. Véritable voyage initiatique, la vie de Cosimo embrasse pleinement le végétal, « de tous les règnes celui qui nous est le plus in-familier »², remarquait Valéry. Or, le roman de Calvino offre une approche immersive, sensible et intellectuelle de l'univers végétal : le feuillage est constamment présent, peuplant l'histoire d'un bout à l'autre et influençant directement l'acte narratif. Le texte invite alors à considérer l'élément arboréen comme un authentique agent, et non comme un simple décor figuratif.

C'est pourquoi les outils qu'offre aujourd'hui l'écopoétique peuvent conduire à une lecture singulière de l'œuvre – rappelons que Calvino encourageait les interprétations plurielles de ses textes. Parcourant *Le Baron perché* avec, en tête, une nouvelle cartographie littéraire, nous nous proposons de reconsidérer la portée écologique qu'il peut contenir, essentiellement à travers la question du feuillage. Sans nous interdire quelques brèves excursions vers d'autres contrées imaginées par Calvino, nous procéderons également à plusieurs détours nécessaires par le monde animal, imitant et renversant en cela l'avertissement d'Étienne Souriau, à l'ouverture de son ouvrage *Le Sens artistique des animaux* : « Que le lecteur consente à nous accompagner quelques instants dans le domaine de la vie végétale, bien que ce soit d'animaux qu'il doive s'agir ici ». Et Souriau de plaider : « Mais entre les deux domaines s'entrelacent des liens innombrables, et il serait difficile d'examiner l'un à fond sans avoir à se préoccuper de l'autre »³.

Toutefois, c'est bien sur le *feuillage* que portera en grande partie notre analyse, étudiant les interactions protéiformes reliant le végétal aux personnages ainsi qu'à la narration, sans oublier les enjeux politiques qui informent le texte de part en part. Cosimo, nous le verrons, est bien celui qui, depuis les hauteurs, refonde un *territoire* et se reconnaît intégré à un *collectif* – au sens donné à ces mots par Bruno Latour. Et, pour citer cette fois-ci Julien Gracq, c'est par le « sentiment de la merveille »⁴, qui joue à plein en Cosimo et plus largement dans *Le Baron perché*, que Calvino aide la littérature – et nous avec – à *respirer mieux* (tant certains livres ont ce pouvoir).

¹ Italo CALVINO, « Préface de l'édition de 1965 pour la jeunesse », in *Romans*, Paris, Gallimard, 2024, p. 441. Sauf mention contraire, les citations d'Italo Calvino seront issues de cette édition.

² Paul VALÉRY, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1938, p. 74 et 112. Cité par Clélia NAU, *Feuillages. L'art et les puissances du végétal*, Paris, Hazan, 2021, p. 100.

³ Étienne SOURIAU, *Le Sens artistique des animaux*, Paris, Hachette, 1965, p. 14.

⁴ Julien GRACQ, *Préférences*, « Pourquoi la littérature respire mal », in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1989, p. 874.

Mais comment advient-elle, cette puissance ?

Identités végétales : maturation d'un personnage

Nommer les arbres, une « inversion de l'identification »

Tout d'abord, il faut dire, très simplement, que *Le Baron perché* prend forme au milieu d'un vaste « univers de sève »⁵, comme l'écrit le narrateur lui-même. Cependant, s'il est fréquemment question de la *forêt*, comme domaine abstrait et général, ou du *feuillage*, comme monde à part entière, le roman de Calvino offre toujours un va-et-vient salutaire entre le tout et le particulier, entre le collectif et l'individuel. À travers la vie marginale que choisit Cosimo, mais aussi à travers ses diverses implications sociales, ce sont la solitude et la manière de faire groupe qui sont explicitement questionnées par le romancier.

À cette première complémentarité, on pourrait mettre en parallèle cette autre polarité qui implique sans cesse d'innombrables allers-retours entre la *forêt* et le *détail du monde*, c'est-à-dire l'arbre – ou plus précisément telle branche, tel morceau d'écorce, telle feuille. Romain Bertrand le dit bien, qui attire l'attention sur l'*individu* : « L'arbre compte plus que la forêt, l'oiseau plus que la nuée. Ainsi nous est-il donné de prendre soin du monde. Car les êtres naturels sont comme les êtres chers : il n'est possible, pour les aimer tous, que de les aimer un par un »⁶.

On sait que l'expansion actuelle des savoirs écologiques invite de plus en plus à se focaliser davantage sur les liens et les interdépendances que sur les individus. Il suffit de penser par exemple à cette phrase qui figure pour Baptiste Morizot une ligne directrice de sa recherche : « Centrer l'attention, non sur les êtres, mais sur les relations »⁷. Or, c'est aussi, et avant tout, en prenant en considération le plus proche, le plus immédiat voire le plus solitaire, que nous rencontrons le monde. Cosimo ne dira pas le contraire, lui qui rencontre d'abord une *yeuse* – autrement dit, un chêne⁸.

Très vite, chaque arbre se définit par les relations qu'il entretient avec ses semblables, autant que par celles que Cosimo peut entretenir avec lui. Néanmoins, au début, il y a bien *un* arbre, cette yeuse qui apparaît dès la troisième phrase du texte, faisant presque irruption dans la salle à manger : « les fenêtres encadraient les branches touffues de la grande yeuse du parc »⁹. L'aventure de Cosimo ne commence pas, en effet, dans *les arbres*, c'est-à-dire dans un pluriel abstrait et indécis, mais bien dans l'*yeuse*, « cet arbre qui nous était familier et qui, en allongeant ses branches à la hauteur des fenêtres de la salle à manger, imposait son air dédaigneux et offensé à la vue de toute la famille »¹⁰.

Ainsi, dès l'instant où Cosimo grimpe dans les branches de l'arbre « familier », celui-ci change de visage – mieux : réagit – et devient l'adjuvant du jeune grimpeur ou le

⁵ I. CALVINO, *Le Baron perché* (1957), p. 259.

⁶ Romain BERTRAND, *Le Détail du monde*, Paris, Seuil, 2019, p. 240.

⁷ Baptiste MORIZOT, *Sur la piste animale*, Arles Actes Sud, 2018, p. 21.

⁸ On lit par exemple : « les feuilles ondulées des chênes (ou yeuses, comme je les ai appelés, peut-être sous l'influence du langage recherché de notre père, tant qu'il s'agissait du parc de notre demeure) », I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 298. Ou comment végétation et langage sont étroitement liés, ainsi que nous le verrons plus bas.

⁹ *Ibid.*, p. 233.

¹⁰ *Ibid.*, p. 243.

témoin réprobateur d'une grave incartade (selon le regard partial qu'on lui accorde). Tout se passe donc comme si la montée dans les arbres, la dernière que Cosimo effectuera depuis la terre, ne pouvait se faire qu'à partir de cet arbre qui symbolise la famille et est attaché à la villa, ce centre dont Cosimo s'éloignera peu à peu. S'ouvre alors pour le jeune aventurier un monde nouveau, fait de multiples entités, dont il s'agit de découvrir les différences et les singularités.

Au moment où, par-dessus le mur de l'enceinte familiale, Cosimo découvre le jardin exotique de ses voisins, il n'a d'yeux que pour la variété des essences qui s'ouvre devant lui : « il regardait les frondaisons et voyait de nouvelles feuilles – les unes grandes et lustrées comme si un voile d'eau courait à leur surface, les autres minuscules, pennées –, ainsi que des troncs tout lisses ou tout couverts d'écailles »¹¹. Le royaume arboréen du personnage principal s'agrandit d'autant plus, et Calvino n'aura de cesse d'allier à la rigueur descriptive (convoquant à l'occasion un vocabulaire technique) une profusion onomastique aux allures scientifiques. En effet, le narrateur Biagio ne manque jamais d'ancrer l'histoire de son frère dans un cadre clair et précis, attestant de l'ordre logique avec lequel il mène son récit.

Le début du quatrième chapitre offre ainsi un bon exemple de l'attention donnée au végétal. Véritable pause narrative, les quelques paragraphes qui interviennent peu après l'ascension définitive de Cosimo, permettent à son frère de faire jouer ce qu'il est d'usage de nommer, après Gérard Genette, la fonction testimoniale du narrateur¹². Biagio, arrivé à ce point de son récit, sent la nécessité de livrer une description soigneuse des lieux de l'action, faisant jouer à plein son statut homodiégétique. La longue description prise en charge par Biagio, et dont l'expression « l'univers de sève » pourrait faire office de pantonyme¹³, introduit magistralement dans le texte une flore variée et nombreuse. En deux paragraphes, ce sont près de vingt essences d'arbres qui sont mentionnées. « À l'époque », commence Biagio (et nous verrons plus bas en quoi ce retour au temps de l'action est capital) « où que l'on allât, il y avait toujours des branchages et des frondaisons entre nous et le ciel »¹⁴. Puis débute véritablement la longue composition du paysage :

Seuls les citronniers formaient une zone de végétation plus basse, mais au milieu d'eux se dressaient aussi des figuiers, tout contorsionnés, qui plus haut encombraient tout le ciel des jardins, avec les coupes de leurs feuillages lourds ; quand ce n'étaient pas des figuiers, c'étaient des cerisiers aux sombres feuilles, ou des cognassiers plus tendres, des pêchers, des amandiers, de jeunes poiriers, des pruniers prodigues, et puis des sorbiers, des caroubiers, voire un mûrier ou un vieux noyer. Là où finissaient les jardins commençait l'olivieraie, gris-argent, nuage mousseux de flocons à mi-côte¹⁵.

On le voit suffisamment, la mention initiale du *temps* se double d'une forte spatialisation, qui ancre l'intrigue dans un *lieu* solidaire d'une certaine époque, créant de ce fait la formation d'un chronotope¹⁶ à fort composante végétale. La description géographique et historique de Biagio, tout en s'accommodant parfaitement d'une

¹¹ *Ibid.*, p. 246.

¹² Pour une terminologie et une typologie complètes, voir Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

¹³ Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981. Le pantonyme théorisé par Hamon est un terme fédérateur synchrétique qui produit une opération d'ancrage référentiel.

¹⁴ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 259.

¹⁵ Loc. cit.

¹⁶ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman* (1975), trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987.

énumération aux airs d'encyclopédie, semble également se doubler d'un enthousiasme verbal – celui-là même qui naît au moment où l'on énonce la profusion des dénominations végétales (animales tout aussi bien) qui « font appel [...], par le registre où leur nom résonne, à toute une mémoire de la langue et du paysage »¹⁷. Jean-Christophe Bailly précise : « Je parlais de la faune, et aussitôt est venu le langage – le rapport est constant, naturel (oui, naturel : les noms sont la culture qui vient se poser *naturellement* sur les existences). À l'extraordinaire diversité bigarrée des espèces animales et végétales correspond un fonds lexical étendu et exubérant »¹⁸.

Or, c'est à cette prolifération verbale que Biagio paraît s'adonner, comme en témoignent la présence des accumulations (« et puis »), et surtout l'usage de l'hyperbate, qui paraît prolonger la phrase à l'infini, le narrateur succombant toujours à une nouvelle mention (« [...] voire un mûrier ou un vieux noyer »). Cette propension à faire honneur aux espèces végétales s'épanouissant sur le territoire d'Ombrosa ne se limite pas pour autant à la seule fureur lexicale, car le narrateur prend conscience – après coup – de cette richesse naturelle, comme il l'exprime dans la phrase qui clôt la longue description : « Tel était l'univers de sève dans lequel nous vivions, nous les habitants d'Ombrosa, sans presque nous en rendre compte »¹⁹.

Nommer les arbres permet alors, non seulement de poser un cadre précis, un chronotope percutant et proche de l'hypotypose, mais rend également possible la création d'un lien substantiel entre les personnages humains d'un côté, et de l'autre côté l'environnement dans lequel ils évoluent et avec lequel ils ne cessent d'échanger, même *sans s'en rendre compte*. Cosimo, bien sûr, en vivant au cœur de cet univers de sève, sera celui qui *se rend compte* : il comprendra notamment que le compagnonnage avec les arbres aide à se définir. Car *nommer* les arbres, nommer les différents feuillages, est aussi une manière de s'identifier soi-même, comme l'explique Estelle Zhong Mengual : « identifier les plantes permet de s'identifier soi-même, non pas d'un point de vue taxonomique, mais comme une manière d'être vivant parmi d'autres et tissé à d'autres »²⁰.

L'historienne de l'art nomme ce phénomène « l'inversion de l'identification »²¹. Autrement dit, c'est en sachant nommer les êtres qui nous entourent que l'on commence à se connaître soi-même ; c'est en prêtant attention aux autres manières d'être vivant que l'on peut « se percevoir comme appartenant au vivant », et se sentir autre chose qu'un « étranger de passage parmi les vivants »²². Biagio en a certainement l'intuition, lui qui ne cesse de nommer, dans son récit, les différentes espèces d'arbres. Cependant, comme il l'avoue lui-même, c'est d'après l'exemple de son frère qu'une telle attention aux autres-qu'humains vit en lui.

Car c'est bien Cosimo, en effet, qui porte l'*inversion de l'identification* à son point extrême. Non que la nomination soit chez lui d'une réelle importance (quoique sa période livresque l'amène à lire des ouvrages techniques de botanique), mais *identifier* un arbre dépasse de loin son seul référentiel langagier, car l'on demeure alors dans une relative imprécision. De l'*espèce*, il faut alors passer à l'*individu*, et c'est ce saut que se

¹⁷ Jean-Christophe BAILLY, *Le Dépaysement*, Paris, Seuil, 2011, p. 374.

¹⁸ *Ibid.*, p. 375.

¹⁹ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 259.

²⁰ Estelle ZHONG MENGUAL, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 79.

²¹ Loc. cit.

²² Loc. cit.

propose de faire Cosimo – ou plutôt : *qu'il fait*, sans nulle visée programmatique ou idéologique.

Nouvelles « affinités » et nouvelles « différences » : inflexions d'un *Umwelt*

Vivre sur les arbres, s'y déplacer, ou ne serait-ce que s'y tenir immobile, implique un certain savoir-faire, une certaine connaissance, y compris intuitive. Et c'est bien par l'*expérience* que Cosimo perfectionne l'ensemble de ses mouvements et de ses possibilités corporelles. Ainsi, peu à peu, comme le documente son frère, Cosimo adopte de nouvelles habitudes, notamment vestimentaires. Cosimo se pare en effet de peaux de bêtes, se confectionnant de chaudes vestes pour l'hiver. Et Biagio de préciser : « Quant aux chaussures, il comprit en fin de compte que sur les arbres rien ne valait des pantoufles ; il s'en fit une paire, en peau de blaireau peut-être, je ne sais plus »²³.

L'anecdote est révélatrice, puisqu'elle vient signifier l'*adaptation* à laquelle se plie Cosimo. Les prouesses physiques, pour extraordinaires qu'elles soient, ne sont rien si elles ne sont secondées par une prise en compte attentionnée du terrain. Autrement dit, Cosimo a beau être habile, il doit constamment s'*ajuster* à l'arbre qui le soutient, s'*accorder* avec le feuillage dans lequel il évolue. C'est que, passant de la terre aux arbres, Cosimo modifie nettement son *Umwelt*, c'est-à-dire son « milieu », son « monde propre », dans la théorie qu'en donne Uexküll au cours de la première moitié du XX^e siècle : « Dans un environnement donné, chaque espèce sélectionne, en fonction de son équipement sensoriel, un certain nombre d'éléments qui seuls sont pour elle pertinents, c'est-à-dire significatifs et vont à ce titre guider son comportement et déterminer ses conduites »²⁴.

Pour reprendre la métaphore de la bulle de savon développée par Uexküll dans *Milieu animal et milieu humain*, on pourrait alors dire que la bulle qui entoure Cosimo, et qui « détermine tout ce qui est visible pour le sujet »²⁵, connaît une inflexion colossale : en changeant à ce point de référentiel, Cosimo fait une nouvelle expérience du réel. Le plus évident est la transformation de l'horizon visuel : « Cosimo était sur l'yeuse. Les branches s'agitaient doucement, ponts élevés au-dessus de la terre. [...] Cosimo regardait le monde depuis son arbre : chaque chose, vue de là-haut, était différente, et c'était déjà une source d'amusement »²⁶. Phénoménologiquement, dès les premiers instants de sa nouvelle vie, tout change.

Le foyer visuel s'est déplacé, et l'on sait la prédilection de Calvino pour de tels jeux d'optique, lui qui imaginera par la suite la ville invisible de Baucì, soutenue par de « minces perches qui s'élèvent du sol à une grande distance les unes des autres et qui se perdent au-dessus des nuages »²⁷ :

Trois hypothèses sont avancées sur les habitants de Baucì : ils détesteraient la Terre ; ils la respecteraient au point d'éviter tout contact ; ils l'aimeraient comme elle était avant eux et, à grand renfort de longues-vues et de télescopes pointés vers le bas, ils ne se lasseraient pas de la

²³ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 299.

²⁴ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Nous et les autres animaux*, Limoges, Lambert-Lucas, 2021, p. 139-140.

²⁵ Jakob von UEXKÜLL, *Milieu animal et milieu humain* (1934), trad. Charles Martin-Freville, Paris, Payot, 2010, p. 70.

²⁶ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 243.

²⁷ Id., *Les Villes invisibles*, p. 717.

passer en revue, feuille après feuille, caillou après caillou, fourmi après fourmi, en contemplant fascinés leur propre absence²⁸.

Un peu plus tard encore, Calvino écrira : « Pour comprendre qui je suis je dois peut-être observer un endroit dans lequel je pourrais être et où je ne suis pas »²⁹. Pensant probablement à Cosimo, Calvino se montre toujours autant fasciné par la mise à distance comme source de révélation. *Le Baron perché* regorge d'ailleurs de considérations perspectivistes, qui sont parfois démultipliées, comme lorsque Cosimo, explorant le jardin des voisins, s'amuse à inverser le monde, de manière à le rendre doublement nouveau : « Sur l'arbre le plus haut, tout à son désir furieux de jouir pleinement de cette végétation différente, de la lumière différente qui en filtrait, du silence différent qui régnait là, Cosimo se laissait aller tête en bas, et le jardin renversé devenait une forêt, une forêt non terrestre, un nouveau monde »³⁰.

Cependant, l'expérience que fait Cosimo du feuillage est loin de se limiter à une simple relation visuelle : si la vue acquiert dans le roman de Calvino une place prépondérante, en raison des questions métaphysiques ou identitaires que peut soulever l'adoption d'un point de vue décentré, elle est loin de se révéler exclusive. Les autres sens réclament leur dû, à juste titre puisqu'une telle vie dans les arbres implique une participation sensorielle exacerbée. Phénoménologiquement, le rôle du toucher devient ainsi essentiel, puisque c'est lui qui permet de seconder la vue, voire de s'y substituer, pour savoir par exemple quel parcours emprunter, quelles branches choisir.

C'est également en ce sens que l'on peut suggérer que l'*Umwelt* de Cosimo se modifie au contact des arbres : désormais, le protagoniste humain doit inclure dans sa bulle de savon les nouveaux éléments avec lesquels il est contraint d'interagir. En d'autres termes, la densité d'un feuillage, la résistance d'une branche ou la forme d'un tronc sont autant d'aspects de l'environnement perceptif avec lesquels il faut à présent compter. Et alors que l'adéquation entre un corps et son *Umwelt* se fait le plus souvent de manière naturelle et inconsciente, Cosimo se doit de *penser* la constitution de son nouveau milieu, pour pouvoir mieux s'y déployer et s'harmoniser avec lui.

Ainsi, Biagio tente de retranscrire le cheminement tout autant intellectuel que corporel qui lie son frère avec les différents arbres :

Les oliviers, parce qu'ils poussent tout tordus, offrent à Cosimo des parcours commodes et sans dénivélés ; sous leur rude écorce, ce sont des arbres patients et amicaux, qui favorisent le passage et permettent la pause, même si chaque arbre a peu de grosses branches et n'autorise pas une grande variété de mouvement. Sur un figuier en revanche, pour qu'il supporte le poids du corps on n'en finit pas de se contorsionner³¹.

Cette opposition entre oliviers et figuiers est suffisamment éloquente : chaque arbre offre en effet des « signaux perceptifs subjectifs »³², pour reprendre la terminologie d'Uexküll. Autrement dit, figuiers et oliviers n'apparaissent plus dans le champ d'expérience de Cosimo comme de tels arbres peuvent apparaître pour ceux qui vivent au sol, mais selon qu'ils permettent ou non la pause, et selon les possibilités d'escalade qu'ils laissent entrevoir.

²⁸ *Ibid.*, p. 718.

²⁹ *Id.*, « Situation 1978 », in *Ermite à Paris. Pages autobiographiques* (1994), trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Gallimard, 2014, p. 234.

³⁰ *Id.*, *Le Baron perché*, p. 275.

³¹ *Ibid.*, p. 297.

³² J. von UEXKÜLL, *op. cit.*, p. 71.

Or, ces nouvelles relations sont précisément ce qui caractérise l'*Umwelt* de Cosimo : avec chaque arbre s'instaure une relation différente, selon sa taille, son âge, sa santé, son espèce. Biagio s'amuse à développer longuement ces rapports sympathiques ou antipathiques. Ainsi pour Cosimo est-il « difficile de se déplacer » dans les branches de l'orme, « parce qu'elles remontent, minces et touffues, en laissant peu de passage » : « Dans les bois, il préférerait les hêtres et les chênes ; car, sur le pin, l'échafaudage dense des branches, fragiles et toutes chargées d'aiguilles, n'offre ni espace ni appui ; quant au châtaignier, entre sa feuille épineuse, ses bogues, son écorce et ses branches élevées, on dirait qu'il est fait exprès pour tenir à distance »³³. En somme, dans les frondaisons comme sur la terre, tout n'est qu'« affinités » et « différences »³⁴, ainsi que le thématise le narrateur peu après la mention d'exemples multiples :

Ces affinités et ces différences, Cosimo les constata avec le temps, progressivement (plus exactement, il constata qu'elles lui étaient connues) : mais, dès les premiers jours, elles furent en son for intérieur comme un instinct naturel. C'est le monde entier, désormais, qui lui apparaissait dans sa différence : monde fait d'étroites passerelles s'incurvant sur le vide, de nœuds ou d'écailles ou de sillons qui rendent l'écorce rugueuse, de clartés dont la couleur verte se modifie selon que le rideau de feuilles est épais ou mince, tremblant au premier souffle d'air sur les tiges ou mû comme une voile à mesure que l'arbre se plie. Quant à notre monde à nous, il s'aplatissait au ras du sol, nous étions des silhouettes disproportionnées, et bien sûr nous ne saisissons rien de ce que lui savait là-haut [...] ³⁵.

Ce que disent de telles lignes – en plus de rappeler l'écart toujours plus grand entre ceux d'en bas et celui d'en haut – c'est combien ce monde nouveau fait de différences inhabituelles, Cosimo l'assimile vite et profondément. Ces « étroites passerelles » qui ont remplacé le sol uniformément plat créent un autre rapport au monde, qui s'incarne pleinement dans les attitudes physiques de Cosimo, dont le corps est informé et influencé par son milieu immédiat. C'est en ce sens que l'« instinct naturel » de Cosimo l'amène à se fondre toujours plus dans son environnement, de manière justement à ne plus être *entouré* par quelque chose d'extérieur, mais à *faire corps*.

Devenir autre pour devenir vivant

Seulement, cette adéquation toujours plus grande avec le milieu ne déboucherait-elle tout compte fait que sur la fusion absolue, d'où découlerait l'abolition des frontières individuelles et la dissolution du moi ? C'est ce qu'il est permis de se demander en ce qui concerne Cosimo, dans la mesure où le personnage connaît au cours du roman plusieurs périodes pendant lesquelles son identité devient fuyante et semble s'ouvrir en tous sens. C'est particulièrement le cas dans les premiers chapitres, quand tous les personnages secondaires y vont de leur petit mot pour qualifier celui qui a déserté la surface de la terre. L'oncle naturel de Cosimo par exemple marmonne : « 'Oh, oh... Du bois bien robuste... Fait pour durer cent ans...' » Le narrateur précise alors, circonspect : « puis quelques mots en turc, le nom de l'yeuse peut-être ; finalement, c'était comme s'il parlait de l'arbre et non de mon frère »³⁶. Il faut dire que Cosimo, quelques lignes plus haut « mordillait une feuille » : « il mâchait une feuille et

³³ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 298.

³⁴ Ou « amitiés et distinctions », comme on peut le lire dans l'ancienne traduction de Martin Rueff, Paris, Gallimard, 2018.

³⁵ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 298-299.

³⁶ *Ibid.*, p. 256.

regardait devant lui »³⁷. Y aurait-il ici quelque avatar d'un devenir-arbre, ou plus généralement d'un devenir-végétal ?

Significativement, c'est surtout un *habitant* de l'arbre que Cosimo semble devenir, c'est-à-dire, avant tout, un oiseau. Les enfants maraudeurs, l'ayant un instant perdu de vue, ne s'y trompent pas : « 'Où est-il passé avec ses guêtres, ce pinson ?' »³⁸. Viola quant à elle, face à un Cosimo qui lui conte ses exploits, s'exclame : « 'Ah oui ?... Il est malin mon gros merle !' »³⁹. Cosimo ne comprenant pas le jeu de séduction qui s'instaure avec sa voisine, le narrateur s'écrit à son tour : « il se traînait sur ces écorces rugueuses sans rien comprendre, comme une hulotte, j'imagine »⁴⁰. Les domestiques d'Ondariva enfin, perturbés par tous ces hommes le nez en l'air à la recherche de Cosimo, demandent : « 'Mais qu'est-ce qui s'est échappé de chez vous : un perroquet ?' »⁴¹.

On remarquera toutefois que ces exemples sont issus pour la plupart d'entre eux de discours directs rapportés par le narrateur, ce qui en atténue quelque peu la portée, car il est davantage question, alors, de la *représentation* que se font les personnages secondaires de Cosimo. On pourra certes objecter que le roman entier (à quelques pages près) est placé sous l'égide de Biagio, qui assume une énonciation partielle et partielle : le discours du narrateur ne doit pas pour autant être disqualifié – c'est au reste le seul prisme que nous ayons. C'est pourquoi la recreation à laquelle se livre le narrateur est signifiante en elle-même : est signifiant par exemple le fait que Biagio sacrifie régulièrement à la comparaison animale.

Cosimo, revoyant soudain Viola sur un cheval, s'empresse de lui signaler sa présence : « Il voulait lui faire parvenir un appel, un signe de sa présence, mais ne lui venait aux lèvres que le gloussement de la perdrix grise »⁴². Puis : « il voulait crier son nom, mais de ses lèvres ne sortait qu'un son long et triste comme celui du pivert »⁴³. Et encore : « lui qui essayait de l'appeler avec le pupulement de la huppe, avec le turlutement de la farlouse, avec des sons qui se perdaient dans le gazouillis des oiseaux du jardin »⁴⁴. Enfin : « Cosimo réussit à transformer sa voix, qui allait sortir comme un cri de moineau, en un 'Oui, c'est moi, Viola, tu te souviens ? [...]' »⁴⁵. L'intensité émotionnelle est ici symbolisée par une perte du langage humain et par un *retour* à l'animalité, à travers un système axiologique débattu par le siècle des Lumières : les frontières entre les règnes sont discutées, comme le partage entre l'inné et l'acquis, autour notamment de la notion de « sauvage ».

Les paysans lésés par les maraudeurs, furieux, entonnent d'ailleurs le refrain : « 'C'est un homme ou une bête sauvage ?' »⁴⁶. Le narrateur valide ce rapprochement, en écrivant lui-même à propos de Cosimo : « nous le voyions toujours resurgir au-dessus de nos têtes, avec l'air affairé et impétueux des animaux sauvages qui, quand on les voit immobiles et ramassés sur eux-mêmes, paraissent toujours sur le point de bondir au loin »⁴⁷. L'assimilation est consommée, Cosimo paraît désormais être passé

³⁷ Loc. cit.

³⁸ *Ibid.*, p. 263.

³⁹ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 273.

⁴¹ *Ibid.*, p. 276.

⁴² *Ibid.*, p. 378.

⁴³ *Ibid.*, p. 379.

⁴⁴ Loc. cit.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 380.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 266.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 275.

de *l'autre côté* de la barrière, à force de cristalliser tant de discours l'ôtant à l'humanité. Il bondit désormais « comme un chat »⁴⁸, et il est même « plus vif qu'un écureuil »⁴⁹.

Malgré cela, la fusion n'est jamais pleinement réalisée, car toujours Cosimo réinjecte dans ce qu'il fait un minimum de *culture*, jusqu'à l'enchevêtrer à tel point avec la *nature* que l'opposition conceptuelle perd tout son sens. Toujours Cosimo semble réactualiser un idéal humaniste qui, sans être anthropocentrique, tient à la condition humaine. On pourrait presque voir dans une anecdote olfactive le symbole de cette fidélité : « Le figuier vous fait sien, il vous imprègne de son humeur caoutchouteuse, du bourdonnement des frelons ; au bout d'un moment Cosimo avait l'impression de devenir figuier lui-même et, mal à l'aise, il décampait »⁵⁰. Devenir-figuier ne semble pas être une option pour Cosimo, et ce n'est donc pas chez le Baudelaire des *Paradis artificiels* que nous pourrions chercher notre outillage critique⁵¹, mais plutôt chez le Morizot qui a donné ses lettres de noblesse à l'expression *s'enforester* :

S'enforester, c'est une double capture restituée par le pronominal : on va autant dans la forêt qu'elle emménage en nous. S'enforester n'exige pas une forêt au sens strict, mais simplement un autre rapport aux territoires vivants : le double mouvement de les arpenter autrement, en se branchant à eux par d'autres formes d'attention et de pratiques ; et de se laisser coloniser par eux, se laisser investir, les laisser emménager dedans⁵².

Il nous semble alors que c'est bien cela qui advient pour Cosimo : il va autant dans les arbres qu'il accepte de se laisser peupler par eux. Se brancher à ces arbres « par d'autres formes d'attention et de pratiques », c'est, en l'occurrence, aller vers ces manières d'être vivant différentes, et laisser venir à soi toutes les distinctions, toutes les affinités ou divergences qui en émergent. De sorte que le mouvement consistant à « s'enforester » pourrait percevoir en Thoreau un lointain cousin, lui qui cherchait à « s'ensauvager », ainsi que le rappelle l'historien Alain Corbin : « Thoreau a besoin du tonique de la sauvagerie, pas seulement pour la percevoir et la contempler mais pour "s'ensauvager" lui-même »⁵³. Cosimo ne renierait certes pas cette phrase issue du journal du philosophe américain : « On pense ce qu'on veut de la nature entre quatre murs, elle sera toujours nouvelle à l'extérieur. Je vis en plein air pour le minéral, le végétal et l'animal qui est en moi »⁵⁴.

Car s'il y a de « l'animal » en Cosimo, il y a aussi du « végétal » : non seulement parce qu'on se souvient du Cosimo ingurgitant quelque feuille, mais aussi et surtout parce que la fin du récit de Biagio insiste sur de curieuses images. Au moment où la narration s'accélère et touche à sa fin, le narrateur annonce par une maxime suggestive le vieillissement de Cosimo : « Si la jeunesse passe vite sur terre, pensez donc sur les arbres où tout est destiné à tomber : feuilles, fruits. Cosimo prenait de l'âge »⁵⁵. Cosimo

⁴⁸ *Ibid.*, p. 268.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 270.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 298.

⁵¹ Ou comment l'on devient arbre, avec du hachisch : « Votre œil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent ; dans quelques secondes, ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité. Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie ; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre. » Charles BAUDELAIRE, *Les Paradis artificiels* (1860), « Le Poème du hachisch », in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1975, p. 419-420.

⁵² B. MORIZOT, *Sur la piste animale*, p. 25.

⁵³ Alain CORBIN, *La Douceur de l'ombre*, Paris, Fayard, 2013, p. 142.

⁵⁴ Henry David THOREAU, *Journal* (1906), trad. Brice Matthieussent, Marseille, Le mot et le reste, 2018, p. 219.

⁵⁵ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 431.

comme un fruit mûr, s'apprête lui aussi à toucher le sol. C'est du moins ce que l'on peut estimer à ce moment de l'intrigue, d'autant plus que, quelques lignes plus bas, la figure du baron perché, « cuite par le soleil », est dite « comme une châtaigne »⁵⁶.

C'était sans compter l'ultime aventure, l'ultime intuition de Cosimo qui, saisissant une opportunité unique, s'agrippe à l'ancre d'une montgolfière survolant son arbre de mort : « nous le vîmes s'envoler, entraîné par le vent »⁵⁷. Et c'est ainsi que Cosimo, comme du pollen, essaime, avant d'aller rejoindre par les airs son tombeau marin. Ou alors, il s'envole âme-oiseau : « dans les mythologies d'Asie centrale, de Sibérie et d'Indonésie, les oiseaux perchés sur les branches de l'Arbre du Monde représentent les âmes des hommes »⁵⁸. Quoi qu'il en soit, Cosimo, en devenant autre chose que lui, est aussi devenu Cosimo : « Sans doute, le rêveur qui *est* l'arbre n'est pas devenu tronc, rameaux, feuilles, mais sa conscience a été profondément informée par ses sensations »⁵⁹. De même, s'il n'est pas *devenu* (le devenir, dirait Deleuze, « ne produit pas autre chose que lui-même »⁶⁰) pollen, pinson ou yeuse, Cosimo a été intimement influencé par toutes les relations qu'il a tissées et par toutes les « manières d'être vivant »⁶¹ avec lesquelles il s'est échangé et connu.

Splendeurs et misères des collectifs

Du paysage sonore à la géographie alternative : s'harmoniser avec les frondaisons

Faire corps avec un pays, un paysage, en l'occurrence avec le royaume arboréen qui est désormais le « territoire personnel »⁶² de Cosimo – comme il le dit lui-même – ce n'est donc pas tout à fait devenir le ou les corps de ces altérités côtoyées, mais plutôt en accompagner les lignes, en suivre les « zones d'intensité ou de voisinage »⁶³, pour reprendre une expression deleuzienne. Vivre dans les arbres et leurs feuillages revient pour Cosimo à s'entrelacer avec eux dans un espace de partage impliquant une participation sensorielle complète et complexe. C'est en cela par exemple que Biagio insiste à plusieurs reprises sur les paysages sonores qui composent l'univers perceptif de Cosimo.

Les arbres, en effet, sont autant de microcosmes peuplés d'une faune composite. Cosimo en fait d'ailleurs très vite l'épreuve. À peine monté sur l'yeuse initiale, le voilà qui rencontre plusieurs autres habitants de l'arbre : « Avec son épée, Cosimo se mit à fouiller dans une cavité du tronc. Une abeille en sortit furieuse, il la chassa en secouant son tricornes et suivit du regard le vol de l'insecte jusqu'à un plant de courges où il finit par se tapir [...]. Là, entre les feuillages, un frôlement se fit entendre et un merle

⁵⁶ Loc. cit.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 439.

⁵⁸ Mircea ELIADE, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (1950), Paris, Payot, 1968, p. 374.

⁵⁹ Marcel RAYMOND, « Notes sur les activités mystiques », in *Littérature Histoire Linguistique. Recueil d'études offert à Bernard Gagnebin*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, note 1, p. 23.

⁶⁰ Gilles DELEUZE, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, en collaboration avec Félix Guattari, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 291.

⁶¹ On aura reconnu dans cette expression le titre d'une publication majeure de B. MORIZOT, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020.

⁶² I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 249.

⁶³ G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 335.

s'envola. Cosimo se sentit mortifié parce qu'il était resté là-haut tout ce temps sans le remarquer »⁶⁴. Véritables réservoirs de biodiversité, les feuillages rappellent sans cesse à Cosimo que, même séparé de ses semblables, la solitude n'est jamais vraiment effective : « l'arbre, bien souvent, s'impose comme un monde habité, comme un "château aérien", écrit Chateaubriand. D'emblée le spectateur le ressent comme abri de nombreuses créatures, induisant un paysage sonore, harmonieux »⁶⁵.

Ce qu'Alain Corbin pointe de doigt, à savoir la manifestation sonore d'un milieu écologique, reçoit dans le roman de Calvino un traitement à part entière. Un long passage du chapitre X vise ainsi à retranscrire l'univers sonore de Cosimo, lui qui passe ses nuits « à écouter comment le bois nourrit de ses cellules les cernes qui marquent les années à l'intérieur des troncs »⁶⁶ :

Vient le moment où le bruit de la campagne se reforme dans le creux de l'oreille en poussière sonore : un croassement, un trille, un glissement furtif dans l'herbe, un clapotis dans l'eau, un léger bruit de pattes entre la terre et les cailloux, tout cela couvert par le stridement de la cigale. Les bruits s'entraînent l'un l'autre, l'ouïe parvient toujours à en discerner de nouveaux, de même que sous les doigts qui défont une pelote de laine, chaque brin se révèle composé de fils toujours plus fins et impalpables⁶⁷.

La variété des bruits environnants recouvre ainsi diverses sources sonores, qui se superposent, se tissent entre elles, s'influencent. Impossible de ne pas penser, à la lecture de cet extrait, aux travaux du bioacousticien Bernie Krause, qui le premier a montré « comment les animaux composent *ensemble*, et comment ils composent avec ce qui les entoure, le vent, l'eau, les autres organismes, les mouvements de la végétation »⁶⁸. Cosimo, spectateur privilégié – car au plus proche des acteurs de la symphonie – goûte ces paysages sonores dans lesquels il acquiert d'ailleurs plus qu'un simple rôle passif. En effet, on l'a vu *supra*, avec ses propres gloussements et autres pupulements Cosimo s'intègre à son milieu en harmonisant son apport sonore avec ceux qui l'entourent, sans que sa participation ne dégénère en un solo tyrannique réduisant les autres au silence – comme l'anthropophonie tend malheureusement à le faire, ainsi que le dénoncent maints spécialistes des paysages sonores naturels⁶⁹.

Jean-Philippe Pierron rappelle à ce titre : « Le faire-ensemble écologique est un faire-orchestral »⁷⁰. Or, du fait de sa grande attention envers les formes de vie qui cohabitent avec lui dans les feuillages, Cosimo se montre particulièrement apte à s'harmoniser avec son milieu, ce qui ne veut pas dire, on l'a vu, se fondre purement et simplement dans autre chose que soi, sans participer. Ce qui ne veut pas non plus dire *plier* le milieu en question pour l'assujettir aux seuls besoins et caprices de l'être humain qui en a fait sa nouvelle « maison »⁷¹.

La voie intermédiaire que paraît suivre Cosimo peut être illustrée par l'exemple du *déplacement* : non plus à l'échelle de l'arbre (ou comment telle essence d'arbre se prête à l'escalade, telle autre non), mais à l'échelle de la forêt (ou comment parcourir de

⁶⁴ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 244.

⁶⁵ A. CORBIN, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁶ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 299.

⁶⁷ Loc. cit.

⁶⁸ Vinciane DESPRET, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes sud, 2019, p. 167.

⁶⁹ Parmi eux, on peut notamment citer Jérôme SUEUR. L'anthropophonie (qui forme une tripartition avec la géophonie et la biophonie), comme son nom l'indique, est l'ensemble des « bruits d'origine humaine ». Voir *Histoire naturelle du silence*, Arles, Actes Sud, 2023, p. 92.

⁷⁰ Jean-Philippe PIERRON, *Pour une insurrection des sens*, Arles, Actes Sud, 2023, p. 155.

⁷¹ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 341.

longues distances, à travers un milieu composé de nombreuses espèces différentes). De la question du paysage sonore, nous passons alors à la question du paysage parcouru, touché, avec toujours ce même prisme de l'influence réciproque liant Cosimo et l'univers de sève qu'il arpente.

Problème d'ordre presque chorégraphique, à présent. Car c'est bien l'art du mouvement qu'apprend Cosimo, et plus largement l'art de se mouvoir dans l'espace. Au niveau du feuillage et non plus de la terre, c'est comme si tout devait être réappris : habitudes et gestuelles ne sont en effet plus les mêmes. Et avant tout autre chose se pose la question de la *continuité*. Le domaine de Cosimo ne se limite pas à quelques arbres, puisqu'il devient maître dans la science de découvrir les passages qui font communiquer un arbre à un autre, créant alors un espace que Calvino imagine pratiquement infini, lui qui fait dire à son narrateur : « Je ne sais s'il est vrai, comme on le lit dans les livres, que dans les temps anciens un singe parti de Rome pouvait, en sautant d'un arbre à l'autre, arriver en Espagne sans jamais toucher terre »⁷².

Toujours est-il que, dans *Le Baron perché*, faire corps avec son milieu implique de l'élargir le plus possible. Autrement dit, la couverture forestière est un véritable enjeu narratif : la narration est tout entière dépendante des déplacements de Cosimo et des possibilités qu'ils ouvrent. Cet élément de l'intrigue est ainsi thématisé dès le chapitre IV, au début duquel Biagio montre comment Cosimo étudie l'aspect de *continuité* que peut offrir la forêt :

Il comprit qu'il pouvait, la végétation étant aussi touffue, se déplacer de plusieurs milles en passant d'une branche à l'autre, sans avoir jamais besoin de redescendre. Parfois, une portion de terre à nu le contraignait à faire de très grands détours, mais il maîtrisa rapidement tous les itinéraires obligatoires ; il ne mesurait plus les distances selon nos modes de calcul, mais toujours en gardant à l'esprit le trajet tortueux qu'il devait parcourir parmi les branches. Et là où même un saut ne lui aurait pas permis de rejoindre la branche la plus proche, il eut recours à des astuces⁷³.

On le voit, naît alors une véritable géographie alternative : au plan terrestre se superpose désormais pour Cosimo un plan aérien. L'habitant des feuillages se doit de composer avec le terrain offert, qu'il apprivoise peu à peu afin d'en déceler les mystères et d'en actualiser les potentialités. La forêt propose, Cosimo dispose. Cependant, Cosimo ne rechigne pas à assister quelque peu l'émergence naturelle des chemins, les encourageant à apparaître et forçant leurs traits. C'est pourquoi : « Il apprit l'art de tailler les arbres »⁷⁴. Ainsi, « en taillant et en déboisant il veillait à servir non seulement l'intérêt du propriétaire de l'arbre, mais aussi le sien, celui d'un ambulant qui a besoin de rendre les chemins qu'il emprunte aussi praticables que possible ; c'est pourquoi il s'arrangeait pour préserver les branches servant de pont entre deux arbres, et pour les fortifier par la suppression des autres »⁷⁵.

Par des tailles particulières et réfléchies, Cosimo se ménage donc des routes, des voies, tout en pensant continuellement à la préservation des arbres. Car le maintien d'une forêt dense est la condition *sine qua non* de ses déplacements, on le comprend sans peine : mais cette question est également une préoccupation essentielle de Biagio, qui mobilise alors, on va le voir, la fonction idéologique du narrateur.

⁷² *Ibid.*, p. 258.

⁷³ *Ibid.*, p. 259.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 330.

⁷⁵ Loc. cit.

Le déboisement d'Ombrosa, ou l'épreuve de la solastalgie

En effet, la sensibilité de Cosimo envers la sauvegarde des arbres, loin de se limiter à de seuls intérêts personnels, s'insère en réalité dans un contexte axiologique bien plus large, que Biagio développe et reprend à son compte. Présentée, rappelons-le, de manière *rétrospective*, la narration de Biagio donne à l'aspect temporel du récit un rôle capital. Couvrant plus d'un demi-siècle, la vie de Cosimo est l'occasion d'un parcours historique faisant état des multiples transformations des paysages naturels. En ce sens, on trouve fréquemment dans le récit une opposition entre le passé de l'histoire (« De mon temps », « À l'époque ») et le présent de la narration (« Aujourd'hui »), comme dans cet extrait emblématique :

De mon temps, une telle densité d'arbres ne se trouvait qu'autour du golfe d'Ombrosa, qui était boisé d'un bout à l'autre, et dans sa vallée jusqu'aux crêtes des monts ; c'est pourquoi ces endroits de notre région étaient partout signalés.

Aujourd'hui, ces contrées sont devenues méconnaissables. Ça a commencé avec l'arrivée des Français, qui ont coupé des bois entiers comme si c'étaient des prés qu'on doit faucher tous les ans et qui repousseront ensuite. Ils n'ont pas repoussé. On croyait que ces coupes étaient liées à la guerre – celle de Napoléon, en ce temps-là : mais ça n'a jamais arrêté depuis. Le dos des collines est si râpé maintenant que nous ne pouvons le regarder, nous qui l'avons connu jadis, sans avoir le cœur serré.

À l'époque, où que l'on allât, il y avait toujours des branchages et des frondaisons entre nous et le ciel⁷⁶.

De façon significative, au souvenir heureux répond un constat sans appel : la fabuleuse continuité forestière qui faisait d'Ombrosa l'univers de sève tant aimé a été détruite par les transformations humaines. Le pays, devenu *méconnaissable*, a changé de visage. Et tout de suite Biagio politise cet état de fait, en pointant du doigt le rôle des « Français », faisant ici référence à la « 'guerre des Alpes' » puis à la « première campagne d'Italie » (dans les années 1790), lors desquelles les « armées françaises se sont livrées à des pillages »⁷⁷, précise Yves Hersant. Les coupes rases alors exécutées sont bien loin de l'inoctensive taille que pratiquait Cosimo : la folie guerrière est une folie s'abattant indistinctement sur tout le vivant, semble dire le texte. Cependant, Biagio précise immédiatement que les destructions n'ont pas cessé après la guerre.

Or, cette altération du paysage est cruellement ressentie par le frère de Cosimo, qui y voit une altération de son lieu d'élection ainsi que de sa propre histoire. L'attachement à Ombrosa et aux campagnes environnantes semble en effet jouer un rôle important dans le point de vue que porte Biagio sur la situation. Le narrateur insiste sur le caractère exceptionnel du boisement de jadis (« ces endroits de notre région étaient partout signalés », où l'on note le possessif affectueux), dresse un constat désabusé (« Ils n'ont pas repoussé. », à propos des bois arrachés), et mentionne les émotions douloureuses qui y sont liées (« le cœur serré »). Autrement dit, Biagio semble parfaitement illustrer ce que le philosophe australien Glenn Albrecht a nommé *solastalgie* :

Je définis donc la « solastalgie » comme la douleur ou la détresse causée par une absence continue de consolation et par le sentiment de désolation provoqué par l'état actuel de son environnement proche et de son territoire. Il s'agit de l'expérience existentielle et vécue d'un changement

⁷⁶ *Ibid.*, p. 258-259.

⁷⁷ Yves HERSANT, « Notes » du *Baron perché*, in I. CALVINO, *Romans*, note 2 du chapitre IV, p. 1140.

environnemental négatif, ressenti comme une agression contre notre sentiment d'appartenance à un lieu⁷⁸.

Le récit de Biagio, de fait, est balisé par un ensemble de termes dénotant la douleur provoquée par les déboisements successifs, la disparition des feuillages, et donc la modification continuelle d'Ombrosa, ce lieu d'autant plus cher qu'il est lié à l'enfance : « Un milieu de vie aimé qui nous rendait vivants – parle-t-on assez des arbres qui nous ont élevés et qu'un jour on a coupés ? – lorsqu'il a été abîmé ou a disparu, fait traverser une expérience d'esseulement. Elle laisse retentir avec elle la souffrance, la violence, la brutalité des pratiques d'extraction qu'encourage une culture de mort que certains nomment 'nécrocapitalisme' »⁷⁹. Cette expérience de l'esseulement, Biagio la vit doublement, puisqu'il semble lier profondément la disparition des arbres à celle de son frère, comme il l'indique dans l'une des dernières phrases de son récit : « On dirait que les arbres n'ont pas résisté après le départ de mon frère, ou que les hommes ont été pris d'une fureur d'abattage »⁸⁰.

Car Biagio n'est pas aveugle, il sait que le déboisement n'est pas une fatalité mais une résultante de choix politiques. À l'heure de l'industrialisation naissante, la « culture de mort » dont parle Jean-Philippe Pierron s'attaque en partie aux milieux naturels, dont la valeur n'est plus guère qu'économique. Comme l'écrit Hersant, « à la fin du roman, quand s'achève le long flash-back du narrateur, les Lumières se sont éteintes et Cosimo a disparu. Oubliés, Voltaire et Rousseau ; balayés, les programmes écologiques »⁸¹. Désormais, le *progrès* est en marche, prêt à anéantir tout ce qui entrave sa progression. Et ce *front de modernisation*⁸² ne se soucie pas de la chute de quelques arbres, dès l'instant où l'intérêt financier a son mot à dire.

Calvino n'est en outre pas resté extérieur à de telles questions, lui pour qui la politique a joué un rôle décisif et constant. Dans la « Postface de 1960 » à la trilogie *Nos ancêtres*, Calvino parle d'Ombrosa de la manière suivante : « un paysage et une nature certes imaginaires, mais décrits avec précision et nostalgie »⁸³. Car derrière le « village imaginaire »⁸⁴ se cache la Ligurie chère à Calvino, lequel reconnaît volontiers que *Le Baron perché* se déroule « en un point non précisé de la Riviera »⁸⁵ — c'est-à-dire de la côte méditerranéenne se déployant autour de Gênes. Calvino continue :

[T]out ce paysage géographique et idéal appartient au passé : nous savons que la Riviera, dans l'après-guerre, est devenue méconnaissable à cause de la manière chaotique dont elle s'est remplie de constructions urbaines jusqu'à se transformer en une étendue de ciment ; nous savons que les spéculations économiques et un hédonisme débridé dominent les rapports humains dans une grande partie de notre société⁸⁶.

Le problème est explicitement posé.

⁷⁸ Glenn ALBRECHT, *Les Émotions de la terre*, trad. Corinne Smith, Paris, Les liens qui libèrent, 2020, p. 76.

⁷⁹ J.-P. PIERRON, *Méditer comme une montagne*, Ivry-sur-Seine, Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions Ouvrières, 2023, p. 151.

⁸⁰ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 439.

⁸¹ Y. HERSANT, « Notice » du *Baron perché*, p. 1136.

⁸² Bruno LATOUR, *Enquête sur les modes d'existence*, Paris, La Découverte, 2012, p. 476-477.

⁸³ I. CALVINO, « Postface de 1960 », p. 561.

⁸⁴ I. CALVINO, « Préface de l'édition de 1965 pour la jeunesse », p. 444.

⁸⁵ Loc. cit.

⁸⁶ Loc. cit.

Au moment même où paraissait *Le Baron perché*, Calvino traitait d'ailleurs la question de la façon la plus frontale qui soit, en décrivant dans son roman *La Spéculation immobilière* la « fièvre du ciment » qui « s'était emparée de la Riviera »⁸⁷ et les désordres humains et environnementaux qui commençaient à en découler. Le récit de Calvino met en place un système de valeurs qui fait s'opposer divers personnages. Parmi eux, la mère de Quinto (le jeune personnage principal, lui aussi gagné par la *fièvre*) ne peut que constater amèrement les dégâts : « [...] Et l'araucaria de la villa Van Moen, le plus beau de la Riviera, l'entreprise Baudino vient d'acheter toute la superficie, un arbre sur lequel la mairie aurait dû veiller, il est parti en bois de chauffage [...] »⁸⁸. Broyée par la machinerie économique que son fils tente de mettre en œuvre, la figure maternelle subit de plein fouet la solastalgie, qui accompagne brutalement son vieillissement —et l'accentue. Elle ne peut qu'exprimer « le regret d'une partie d'elle-même qui se perdait et dont elle sentait qu'elle ne pourrait plus la rattraper »⁸⁹.

La conscience politique de Calvino est donc aussi une conscience écologique. On pourrait encore mobiliser d'autres exemples, tirés d'une œuvre vaste et protéiforme : comme cette conférence prononcée en 1983, qui évoque « la destruction du milieu naturel et [...] la fragilité des grands systèmes technologiques »⁹⁰ ; ou le récit intitulé *Le Nuage de smog*, qui raconte sous une forme figurée la pollution atmosphérique liée à l'industrie. Mais, pour revenir au *Baron perché*, nous pouvons simplement nous demander si le récit de Biagio ne se présente pas comme une manière de lutter contre la *toponésie*.

Empruntant le terme à Liam Heneghan, Glenn Albrecht le définit comme le « processus d'oubli des lieux aimés où nous avons vécu » :

La toponésie nous affecte quand nous sortons de l'enfance et entrons dans la vie adulte. [...] Elle est, dans une certaine mesure, inévitable, puisque les lieux changent, et nous aussi. La toponésie se transforme en solastalgie au fur et à mesure de l'accroissement du rythme et de l'échelle des changements affectant l'environnement familial. Toutefois, la disparition d'arbres particuliers, d'endroits singuliers qui les abritent, de l'arbre de la balançoire et de la myriade d'autres endroits qui ont un jour marqué notre enfance, fait de la toponésie un point de départ pour tout sentiment de la perte ultérieure du lieu⁹¹.

Toponésie et solastalgie, on le voit, ont partie liée. Or, par la reconstitution systématique de l'histoire de son frère, Biagio livre un récit qui dépasse de loin l'acte biographique. En effet, c'est une entreprise mémorielle bien plus large qui paraît naître sous sa plume, en raison notamment de l'intérêt qu'il porte aux lieux, et plus particulièrement au milieu unique qu'est cet univers de sève formé autour d'Ombrosa. En d'autres termes, l'écriture revêt un rôle essentiel, celui de rappeler un certain état du monde, et ainsi de témoigner – pour le présent – d'un autre possible. De sorte que Biagio semble réaliser les dernières paroles tenues par Marco Polo en clôture des *Villes invisibles* : « *chercher et faire reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas enfer, et le faire durer, et lui faire de la place* »⁹². Par son récit, Biagio fait de la place

⁸⁷ I. CALVINO, *La Spéculation immobilière* (1957), trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1990, p. 10. Publié une première fois dans la revue *Botteghe Oscure* en 1957, *La speculazione edilizia* est édité en volume chez Einaudi six ans plus tard.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁰ I. CALVINO, « Italo Calvino on "Invisible cities" », p. 768.

⁹¹ G. ALBRECHT, *op. cit.*, p. 131.

⁹² I. CALVINO, *Les Villes invisibles*, p. 762-763.

à un rapport au monde qui tend à se faire dévorer par l'enfer industriel et financier. Face à la disparition des arbres, rien de surprenant, dès lors, à ce que la narration elle-même, devenant feuilles et rameaux, se végétalise.

Faire territoire, un exercice diplomatique : créer, relier, politiser

On se souvient que, dès les premières lignes du *récit*, l'*histoire* (au sens que Genette a donné de ces deux termes, dans la tripartition qu'ils forment avec la *narration*) est placée sous le signe du feuillage : « Un vent montait de la mer, je m'en souviens, et les feuilles bougeaient »⁹³. Plus encore, Hersant souligne combien la narration est elle aussi influencée par l'univers de sève auquel elle donne forme : « C'est à l'imitation de l'arbre, de son efflorescence et de ses bifurcations, que procède le récit du *Baron perché* ; c'est sur ce modèle génératif que Calvino a produit un texte pluriel. Comparer l'écriture à un tissage est un *topos* ; l'assimiler à une ramification, à un entrelacs de branches, à un enchevêtrement organique est une trouvaille du romancier »⁹⁴.

Le roman développe en effet en continu le parallèle entre le monde de l'écriture et celui du feuillage, comme Biagio le laisse discrètement entrevoir dans une phrase du deuxième chapitre, qui fait des « feuilles » de l'arbre autant de « pages » que le vent tourne : « l'arbre enveloppait le garçon dans un frais parfum de feuilles, tandis que le vent les agitait, tournant leurs pages dans un verdoisement tantôt mat, tantôt brillant »⁹⁵. Allant bien plus loin en ce sens que les « *discours ramifiés et feuillus* »⁹⁶ du marchand vénitien des *Villes invisibles*, le récit de Biagio se clôt même sur une thématisation explicite de l'acte narratif. Le constat désenchanté est d'abord dressé une dernière fois : « Ombrosa n'est plus. Quand je regarde le ciel vide, je me demande si elle a jamais existé »⁹⁷. Puis, la dernière phrase du roman, qui s'étire et s'étend en de longues ramifications, élabore un pont éloquent entre feuillages et mots :

[...] broderie sur du néant, pareille à ce filet d'encre que j'ai laissé courir sur des pages et des pages, les gorgeant d'effaçures, de renvois, de gribouillis nerveux, de taches, de lacunes, et qui tantôt s'égrène en gros pépins clairs, tantôt se condense en signes minuscules comme des graines punctiformes, tantôt se retord sur lui-même, tantôt bifurque, tantôt donne aux phrases coagulées le contour des feuilles ou des nuages, puis se grippe, et repart ensuite pour s'entortiller aussitôt, et court et court et se dévide et enveloppe dans une dernière grappe insensée mots idées rêves, et c'est fini⁹⁸.

Dans un ultime « cratylisme vitaliste »⁹⁹, le roman s'achève par le rêve fou de remplacer autant que possible les feuillages disparus – dans la mesure où « les syntaxes de nos langues répondent à une grammaire de la vie »¹⁰⁰. On retrouve alors l'opposition conceptuelle entre nature et culture, qui figure davantage, ici, comme un enchevêtrement et une complémentarité : loin d'être seulement un homme des bois ou seulement un intellectuel reclus dans sa tour d'ivoire, Cosimo fait éclater les polarités artificielles, dont celle entre nature et culture. Et son frère Biagio, une fois de plus, le

⁹³ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 233.

⁹⁴ Y. HERSANT, « Notice » du *Baron perché*, p. 1136.

⁹⁵ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 246.

⁹⁶ I. CALVINO, *Les Villes invisibles*, p. 699.

⁹⁷ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 439.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 440.

⁹⁹ Anne SIMON, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021, p. 105.

¹⁰⁰ Loc. cit.

suit, lui qui, dans l'acte même de narrer hybride sans cesse écriture du monde et monde de l'écriture, et donne à voir une recomposition du « grand partage »¹⁰¹.

La vie de Cosimo, on l'a compris, n'a rien à voir avec quelque retrait ascétique que ce soit : les frondaisons ne sont en rien un ermitage. Cosimo participe activement à la vie sociale, ne cesse de faire de nouvelles rencontres, et s'insère même pleinement dans les courants intellectuels de son temps. De plus, peu friand dans son jeune âge des leçons de latin dispensées par l'abbé Fauchelafleur, Cosimo prend goût, petit à petit, à l'exercice cérébral. Sa rencontre déterminante avec le brigand lettré Gian dei Brughì, amateur notamment des romans de Samuel Richardson, poussera Cosimo à une pratique intensive – et hétéroclite – de la lecture : « Lorsqu'on le rencontrait à cette époque, il se tenait d'ordinaire à cheval sur une branche confortable, ou bien appuyé à une fourche comme sur un banc d'école, un livre ouvert à la main, une feuille posée sur une tablette et l'encrier enfoncé dans la cavité de l'arbre, en train d'écrire avec une longue plume d'oie »¹⁰².

Cosimo fait feu de tout bois : il lit tout ce qui lui tombe sous la main, et ne cesse de réclamer les ouvrages les plus récents. C'est ainsi par exemple qu'il se plonge dans l'*Encyclopédie* des philosophes, au fur et à mesure de la publication des nombreux tomes. Le royaume arboréen de Cosimo devient dès lors un endroit où la sphère intellectuelle se déploie de la manière la plus matérielle qui soit : les branches deviennent comme des bancs d'école, un trou dans l'arbre fait office d'encrier, et surtout les livres s'accumulent toujours plus dans les feuillages. Biagio témoigne :

Pour ranger ses livres, Cosimo construisit à plusieurs reprises des sortes de bibliothèques suspendues, protégées le mieux possible de la pluie et des rongeurs, mais il ne cessait de les changer de place selon ses études et ses goûts du moment, parce qu'il considérait les livres un peu comme des oiseaux et ne voulait pas les voir immobiles ou en cage – ce qui selon lui les rendait tristes¹⁰³.

Adoptant une vision dynamique de l'objet-livre, Cosimo cherche à intégrer du mieux possible ces nombreux volumes à un milieu inhabituel pour eux, en imaginant des « bibliothèques suspendues », qui illustrent la proximité entre les mots et les choses. Cependant, rien de moins figé que le monde : le savoir, partant, ne peut se fixer définitivement quelque part, et doit constamment rester en mouvement. Les livres bougent, et Cosimo fait honneur à l'aspect vivant du savoir. Non seulement les livres sont sortis des bibliothèques-prisons qui les retiennent enfermés dans les maisons, mais le savoir même est sorti du livre : « Ses arbres étaient à présent décorés de pages écrites, ainsi que de cartons couverts de maximes de Sénèque ou de Shaftesbury »¹⁰⁴. On pense bien sûr aux sentences latines et grecques que Montaigne avait gravées sur les poutres de sa « librairie ».

Sauf que Cosimo va plus loin : comme la lecture ne marche pas seule, mais que l'écriture la suit, Cosimo invente une véritable « presse », grâce à laquelle il peut imprimer directement depuis les arbres les « sortes de libelles ou de gazettes »¹⁰⁵ qu'il écrit. Cette proximité toujours plus grande entre la chose intellectuelle et le monde vivant entraîne de singuliers événements : « Parfois, entre le cadre et le papier, se glissaient des araignées ou des papillons, et leur empreinte restait imprimée sur la

¹⁰¹ Philippe DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2015, p. 114.

¹⁰² I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 326.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 329.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 404.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 405.

page ; parfois un loir sautait sur la feuille couverte d'encre et barbouillait tout avec sa queue »¹⁰⁶. Dans ce cas, les deux droites asymptotiques, *via* lesquelles nature et culture se rapprochaient, semblent tout compte fait s'être définitivement rejointes : tous les habitants de l'arbre participent à l'écriture, en laissant une trace de leur passage, comme un témoignage de leur existence, et perturbent l'élaboration intellectuelle, qui n'est plus, alors, coupée du monde.

L'objet-livre résultant de telles opérations pourrait ainsi être considéré comme l'un de ces « objets hybrides » dont Bruno Latour commente la prolifération à l'œuvre dans le monde des modernes¹⁰⁷. Ces objets, qui brassent indistinctement nature et culture, semblent aussi peupler l'univers de Cosimo : les branches qui deviennent bibliothèques ou les impressions qui accueillent les pattes de mille vies minuscules sont autant de manifestations de ce que Latour nomme parfois de l'expression « nature-culture », avec un trait d'*union*.

Cependant, une remarque de Biagio semble indiquer que la culture est un *moment* qu'ont incarné les écrits de Cosimo, lesquels ont ensuite été repris et comme digérés par ce qui leur avait donné vie : « Dommage que tous ses papiers, cachés au creux des arbres en des lieux connus de lui seul, n'aient jamais été retrouvés, et qu'ils aient dû finir rongés par les écureuils ou par la moisissure »¹⁰⁸. Tout se passe alors comme si l'existence entière de Cosimo reproduisait le mouvement *Natur – Kunst – Natur* cher au Land Art : « le processus créateur va de la nature à l'art pour revenir à la nature, selon la formule célèbre de Nils-Udo : '*Natur – Kunst – Natur*.' Pour ces *land artists*, la nature n'est pas seulement un cadre, et encore moins un objet sur lequel imprimer leur marque, mais un partenaire avec lequel ils travaillent ; elle n'est plus objet de représentation, mais associée à la création de l'œuvre ; il ne s'agit plus d'imitation, mais de collaboration »¹⁰⁹. Or, c'est bien à une collaboration que semble se vouer Cosimo. Il n'agit pas *pour* ou *contre* les arbres, mais *avec* eux, c'est-à-dire en prenant en compte leurs existences, et en cherchant à cohabiter avec elles.

C'est en ce sens qu'Yves Hersant, pointant l'extrême actualité des thèmes du *Baron perché*, introduit une référence aux travaux de Bruno Latour :

[À] force de vivre dans les arbres, à force de s'entretenir quotidiennement avec des êtres de toutes sortes, Cosimo apprend si bien à respecter l'environnement qu'il se fait écologiste. Ainsi trouve-t-on dans le roman, joyeusement dispersés, les thèmes d'une critique que notre siècle développera plus savamment : économie de subsistance, rejet de l'humano-centrisme, dépassement du dualisme nature / culture... Avec les autres "existants", le baron arboréen entre à ce point en connivence qu'il déborde son maître Rousseau, met en crise les Lumières et anticipe Bruno Latour¹¹⁰.

En effet, Biagio se souvient que son frère a rédigé un « *Projet de Constitution pour les Cités Républicaines avec une Déclaration des Droits des Hommes, des Femmes, des Enfants, des Animaux Domestiques et Sauvages, y compris les Oiseaux les Poissons les Insectes, ainsi que les Plantes, tant de Haute Futaie que Légumes et Herbes* »¹¹¹, malheureusement resté « lettre morte »¹¹², mais qui n'est pas sans

¹⁰⁶ Loc. cit.

¹⁰⁷ B. LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.

¹⁰⁸ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 329.

¹⁰⁹ Michel COLLOT, *La Pensée-paysage*, Paris, Actes Sud/ENSP, 2011, p. 176.

¹¹⁰ Y. HERSANT, « Notice » du *Baron perché*, p. 1136.

¹¹¹ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 428.

¹¹² Loc. cit.

rappeler le « Parlement des choses » imaginé par Bruno Latour¹¹³. Se familiarisant progressivement, décennies après décennies, avec le point de vue des arbres et des espèces animales qui y prospèrent, Cosimo tend de plus en plus à voir tous les êtres qu'il côtoie comme « des interlocuteurs légitimes, dotés de leurs propres intérêts, désirs et perspectives sur le monde »¹¹⁴. Or, cette longue expérience au plus près du végétal lui permet peu à peu de *penser comme un arbre* – pour détourner la célèbre expression d'Aldo Leopold¹¹⁵.

En somme, en plus de recevoir une « 'émotion' », Cosimo reçoit aussi des arbres une « 'leçon' » (une *leçon de choses*...), pour reprendre cette fois-ci les termes utilisés par Francis Ponge pour décrire ce fameux « petit bois de pins », au Chambon sur Lignon. Michel Collot montre bien comment la « 'leçon' » reçue par Ponge « sur le fonctionnement d'une telle 'assemblée' végétale » peut « inspirer les organisations humaines »¹¹⁶. Autrement dit, il ne s'agit pas d'imiter platement la « nature », mais d'être attentif aux formes ou aux organisations qu'elle propose, de manière à pouvoir s'en inspirer.

C'est en cela que Cosimo évolue dans un *collectif*, au sens que Latour a donné à ce mot : « *Collectif*, je le rappelle, est le terme qui remplace les anciens concepts asymétriques de société ou de culture [...]. La société (ou la culture) est la moitié d'un concept unique dont l'autre moitié est constituée par la nature. 'Collectif' recueille dans un seul concept ce qui justement *collecte* une multitude d'agencements qui ne sont définis ni par la nature ni par la société »¹¹⁷. Les feuillages qu'arpente Cosimo, et qui semblent bien définis par une « multitude d'agencements », prennent en compte des réalités à géométrie variable, adoptent une multiplicité de points de vue et tissent entre les différents acteurs des liens d'interdépendance – ou plutôt : *reconnaissent* l'existence de ces liens.

Cosimo, de fait, ne cesse de relier : il visite toutes les sphères de la société (l'armée, le commerce, la paysannerie, la bourgeoisie, les milieux interlopes, intellectuels, spirituels etc.) et procède ainsi à un important brassage social, culturel, politique et même écologique. Les idées s'échangent, mais aussi les sensations, les sentiments. Cosimo, sautant par-dessus les siècles, deviendrait presque le chantre anachronique du Nouveau Régime Climatique mis au jour par Latour. L'ambition, dit ce dernier, en se défaisant « des habitudes de pensée propres à [...] l'Ancien Régime Climatique », est bien de « rematérialiser notre existence, ce qui veut dire d'abord la reterritorialiser ou, mieux, mais le mot n'existe pas, la *reterrestrialiser* »¹¹⁸.

Or, c'est bien un tel propos que paraît incarner Cosimo, lui qui, au détour d'une phrase anodine prononcée au début de ses aventures, imagine déjà, sous les allures sérieuses d'un jeu enfantin, la portée révolutionnaire de ses actes : « [...] on fera une armée tout arboricole et on ramènera la terre et ses habitants à la raison. [...] »¹¹⁹. Car

¹¹³ B. LATOUR, « Esquisse d'un Parlement des choses », *Écologie Politique*, 1994, n°10, p. 97-107.

¹¹⁴ Alessandro PIGNOCCHI & Philippe DESCOLA, *Ethnographies des mondes à venir*, Seuil, Paris, 2022, p. 7.

¹¹⁵ Aldo LEOPOLD, *Almanach d'un comté des sables* (1949), trad. Anna Gibson, Paris, Flammarion, 2017. Un texte court mais promis à une longue postérité est nommé « Penser comme une montagne », p. 168-173.

¹¹⁶ M. COLLOT, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2022, p. 156. Collot fait référence – et cite en partie – l'« Appendice au *Carnet du Bois de pins* », depuis *La Rage de l'expression*. Voir Francis PONGE, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1999, p. 406.

¹¹⁷ B. LATOUR, *Face à Gaïa*, Paris, La Découverte, 2015, note 10, p. 198.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 288.

¹¹⁹ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 251.

Cosimo, dans la cartographie latourienne, est bien un *terrestre*. Qu'importe qu'il reterrestrialise depuis les frondaisons : Cosimo a les pieds sur terre car il se sait appartenir à un *territoire*, et il sait que le « territoire d'un agent, c'est la série des autres agents avec lesquels il doit composer et qui lui sont nécessaires pour survivre dans la durée »¹²⁰.

Ayant conscience des interdépendances écologiques et des implications politiques qu'elles entraînent, Cosimo *rematématise l'existence* : il lui redonne ce territoire que les « générations moins avisées »¹²¹, qu'il voit émerger et contre lesquelles il se bat déjà, lui ôtent de plus en plus. Aux frontières artificielles et économiques des États-nations (le « *Lebensraum* nationaliste du passé »¹²², dont Carl Schmitt figure pour Latour le parangon), Cosimo oppose le réseau bien plus sensé de la couverture forestière : rien de surprenant, dès lors, à ce que dès les premières pages du roman, l'un des gestes originels du nouveau nomade soit de franchir par les feuillages le haut mur d'enceinte qui le sépare des voisins ennemis, les d'Ondariva – voisins chez qui, au surplus, il trouvera l'amour.

Conclusion – La littérature comme l'amour : un jeu sérieux

L'amour, c'est bien sûr celui de Viola. Mais c'est aussi celui, plus vaste, qui englobe tout Ombrosa, et toutes les aventures que Cosimo y a vécues, tous les sentiments qu'il y a ressentis (« 'Il n'y a qu'une espèce d'amour' »¹²³ dirait Charles-Ferdinand Ramuz). Et cet amour, Cosimo le porte au degré d'intensité suprême auquel il mène toute chose : « L'amour qu'il éprouvait pour son élément arboré, il sut en somme le rendre impitoyable et douloureux, comme l'est tout amour véritable qui blesse et tranche pour faire croître et donner forme »¹²⁴. Rappelons à présent que c'est bien une « rébellion » qui pousse Cosimo tout en haut des arbres, une *révolte* contre le plat d'escargots « qui traduisait tout à la fois une solidarité envers ces pauvres bestioles torturées, un dégoût des escargots cuits et une irritation contre tout et contre tous »¹²⁵. Cependant, il s'agit bien plus que d'une simple humeur passagère.

Calvino le glisse incidemment, dans sa préface ironique où il endosse le rôle du savant herméneute : « La première leçon que nous pourrions tirer du livre est que la désobéissance n'acquiert son sens que lorsqu'elle devient une discipline morale plus rigoureuse et plus ardue que celle contre laquelle elle se rebelle »¹²⁶. Désobéissance, le mot est lâché. Or, serait-il réellement déraisonnable de mettre en regard l'histoire romanesque de Cosimo avec les actions des activistes contemporains qui, pour lutter contre l'emprise toujours plus grande de l'industrie et sauvegarder des milieux menacés par les pressions du « néocapitalisme », grimpent eux aussi dans les arbres ?

De façon significative, au moment de commencer le récit de son combat contre les autorités passant outre les lois de protection des arbres, apparaît sous la plume de Thomas Brail le nom d'Italo Calvino, accolé à la mention du roman *Le Baron perché*

¹²⁰ B. LATOUR, *Face à Gaïa*, p. 325.

¹²¹ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 330.

¹²² B. LATOUR, *Face à Gaïa*, p. 325.

¹²³ Charles-Ferdinand RAMUZ, *Aimé Pache, peintre vaudois* (1910), in *Romans I*, Paris, Gallimard, 2005, p. 572.

¹²⁴ I. CALVINO, *Le Baron perché*, p. 330.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 240.

¹²⁶ I. CALVINO, « Préface de l'édition de 1965 pour la jeunesse », p. 445.

– « ce livre que j’ai tant aimé »¹²⁷. Grimpeur arboriste, Thomas Brail fait de la préservation du feuillage un enjeu de lutte, et le *lieu* même de celle-ci. Grimper dans les arbres reste un jeu, mais un jeu sérieux. Calvino, dans son premier roman, montrait d’ailleurs que c’est précisément là ce qui différencie le monde des enfants de celui des adultes : « Les grands sont une race équivoque et traîtresse, ils n’ont pas dans leurs jeux ce terrible sérieux qu’ont les enfants dans les leurs »¹²⁸.

Sous les arbres en effet, c’est la police qui attend celles et ceux qui militent pour que le feuillage reste. Rien de plus sérieux. Et pourtant, malgré le ton volontiers mélancolique dont Biagio colore son récit, ce ne sont pas les passions tristes qui dominent *Le Baron perché*, rappelant ainsi la mise en garde de Baptiste Morizot, résumée ici par Michel Collot :

Alors que beaucoup d’auteurs fondent surtout leurs arguments en faveur de l’environnement sur les émotions négatives suscitées par la crise écologique, comme la tristesse ou la colère, Morizot défend le rôle positif d’affects comme l’amour ou l’émerveillement, y compris sur le plan politique : « pour s’engager, nous avons besoin de l’indignation pour armer l’amour, mais nous avons besoin de l’amour du vivant pour maintenir à flot l’énergie, et savoir quel monde défendre »¹²⁹.

Parcouru d’un immense flot d’énergie vitale, d’une narration truculente et d’une imagination débridée, *Le Baron perché* ne déroge pas à la visée divertissante et ludique que Calvino continuait d’assigner à la littérature. Mais dans le même temps, c’est un jeu sérieux qui se présente sous nos yeux, un jeu qui n’omet aucune violence, aucune relation de domination, et qui présente une manière d’être au monde qui n’est pas, aujourd’hui, la moins salubre.

¹²⁷ Thomas BRAIL, *L’Homme qui voulait sauver les arbres*, en collaboration avec Florence Besson, Paris, Flammarion, 2022, p. 13.

¹²⁸ I. CALVINO, *Le Sentier des nids d’araignée* (1947), p. 38.

¹²⁹ M. COLLOT, *Un nouveau sentiment de la nature*, p. 69. Collot cite un entretien de B. MORIZOT, « Il faut politiser l’émerveillement », *Le Monde*, 4 août 2020, URL : https://www.lemonde.fr/series-d-ete/article/2020/08/04/baptiste-morizot-il-faut-politiser-l-emerveillement_6048133_3451060.html.

Bibliographie

- ALBRECHT, Glenn, *Les Émotions de la terre*, trad. Corinne Smith, Paris, Les liens qui libèrent, 2020.
- BAILLY, Jean-Christophe, *Le Dépaysement*, Paris, Seuil, 2011.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1975), trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1975.
- BERTRAND, Romain, *Le Détail du monde*, Paris, Seuil, 2019.
- BRAIL, Thomas, *L'Homme qui voulait sauver les arbres*, en collaboration avec Florence Besson, Paris, Flammarion, 2022.
- CALVINO, Italo, *La Spéculation immobilière* (1957), trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1990.
- , *Ermite à Paris. Pages autobiographiques* (1994), trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Gallimard, 2014.
- , *Romans*, trad. Yves Hersant, Christophe Mileschi, Martin Rueff & Roland Stragliati, Paris, Gallimard, 2024.
- COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage*, Paris, Actes Sud/ENSP, 2011.
- , *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2022.
- CORBIN, Alain, *La Douceur de l'ombre*, Paris, Fayard, 2013.
- DELEUZE, Gilles, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, en collaboration avec Félix Guattari, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2015.
- DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes sud, 2019.
- ELIADE, Mircea, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (1950), Paris, Payot, 1968.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GRACQ, Julien, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1989.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Nous et les autres animaux*, Limoges, Lambert-Lucas, 2021.
- LATOUR, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.

- , « Esquisse d'un Parlement des choses », *Écologie Politique*, n°10, 1994, p. 97-107.
- , *Enquête sur les modes d'existence*, Paris, La Découverte, 2012.
- , *Face à Gaïa*, Paris, La Découverte, 2015.

- LEOPOLD, Aldo, *Almanach d'un comté des sables* (1949), trad. Anna Gibson, Paris, Flammarion, 2017.

- MORIZOT, Baptiste, *Sur la piste animale*, Arles Actes Sud, 2018.
- , *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020.
- , « Il faut politiser l'émerveillement », *Le Monde*, 4 août 2020, URL : https://www.lemonde.fr/series-d-ete/article/2020/08/04/baptiste-morizot-il-faut-politiser-l-emerveillement_6048133_3451060.html.

- NAU, Clélia, *Feuillages. L'Art et les puissances du végétal*, Paris, Hazan, 2021.

- PIERRON, Jean-Philippe, *Pour une insurrection des sens*, Arles, Actes Sud, 2023.
- , *Méditer comme une montagne*, Ivry-sur-Seine, Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions Ouvrières, 2023.

- PIGNOCCHI, Alessandro & DESCOLA Philippe, *Ethnographies des mondes à venir*, Seuil, Paris, 2022.

- PONGE, Francis, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1999.

- RAMUZ, Charles-Ferdinand, *Romans I*, Paris, Gallimard, 2005.

- RAYMOND Marcel, « Notes sur les activités mystiques », in *Littérature Histoire Linguistique. Recueil d'études offert à Bernard Gagnebin*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 23-30.

- SIMON, Anne, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021.

- SOURIAU, Étienne, *Le Sens artistique des animaux*, Paris, Hachette, 1965.

- SUEUR, Jérôme, *Histoire naturelle du silence*, Arles, Actes Sud, 2023.

- THOREAU, Henry David, *Journal* (1906), trad. Brice Matthieussent, Marseille, Le mot et le reste, 2018.

- UEXKÜLL, Jakob von, *Milieu animal et milieu humain* (1934), trad. Charles Martin-Freville, Paris, Payot, 2010.

- VALÉRY, Paul, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1938.

- ZHONG MENGUAL, Estelle, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021.