



# L'Italie dans l'imaginaire romantique

Actes du colloque de Copenhague  
14-15 septembre 2007

*Édités par Hans Peter Lund  
en collaboration avec Michel Delon*

Historisk-filosofiske Meddelelser 105

Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab  
*The Royal Danish Academy of Sciences and Letters*

DET KONGELIGE DANSKE VIDENSKABERNES SELSKAB  
udgiver følgende publikationsrækker:

THE ROYAL DANISH ACADEMY OF SCIENCES AND LETTERS  
issues the following series of publications:

*Historisk-filosofiske Meddelelser*, 8°

*Authorized Abbreviations*

Hist.Fil.Medd.Dan.Vid.Selsk.

(printed area 175 x 104 mm, 2700 units)

*Historisk-filosofiske Skrifter*, 4°  
(History, Philosophy, Philology,  
Archaeology, Art History)

Hist.Filos.Skr.Dan.Vid.Selsk.

(printed area 2 columns,  
each 199 x 77 mm, 2100 units)

*Matematisk-fysiske Meddelelser*, 8°  
(Mathematics, Physics,  
Chemistry, Astronomy, Geology)

Mat.Fys.Medd.Dan.Vid.Selsk.

(printed area 180 x 126 mm, 3360 units)

*Biologiske Skrifter*, 4°  
(Botany, Zoology, Palaeontology,  
General Biology)

Biol.Skr.Dan.Vid.Selsk.

(printed area 2 columns,  
each 199 x 77 mm, 2100 units)

*Oversigt, Annual Report*, 8°

Overs.Dan.Vid.Selsk.

### **Correspondence**

Manuscripts are to be sent to

The Editor

Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab

H.C. Andersens Boulevard 35

DK-1553 Copenhagen V, Denmark.

Tel: +45 33 43 53 00

Fax: +45 33 43 53 01

E-mail: [kdvs@royalacademy.dk](mailto:kdvs@royalacademy.dk).

[www.royalacademy.dk](http://www.royalacademy.dk)

Questions concerning subscription to the series should be directed to the Academy

**Editor** Marita Akhøj Nielsen

© 2008. Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form without the written permission of the copyright owner.

# L'Italie dans l'imaginaire romantique

Actes du colloque de Copenhague  
14-15 septembre 2007

*Édités par Hans Peter LUND  
en collaboration avec Michel DELON*

Historisk-filosofiske meddelelser 105

Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab  
*The Royal Danish Academy of Sciences and Letters*

# Résumé

Ce volume présente les actes du colloque international *L'Italie dans l'imaginaire romantique* qui a eu lieu à Copenhague les 14 et 15 septembre 2007 sous les auspices de l'Académie royale des Sciences et des Lettres de Danemark. Le colloque a été organisé en collaboration avec la Société d'Histoire littéraire de la France comme un des colloques littéraires internationaux de celle-ci. La publication regroupe des communications portant sur des écrivains (Chateaubriand, Goethe, Mme de Staël, Stendhal, Nerval, Andersen), des critiques littéraires et des historiens (Ginguené, Sismondi, Michelet), sur leurs représentations de l'Italie, sur la place des traductions dans les transferts culturels, sur l'attraction exercée par ce pays sur des peintres comme Granet ou Delacroix, et finalement sur l'itinéraire du compositeur Rossini. Dans tous ces cas est relevée l'importance de l'histoire, de la culture, de la littérature et de l'art pictural italien, pour la France surtout, mais aussi pour d'autres pays européens à l'époque romantique.

© Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab 2008

Printed in Denmark by Special-Trykkeriet Viborg a-s  
ISSN 0106-0481 – ISBN 978-87-7304-337-0

# Table des matières

Hans Peter LUND	: Préface .....	5
Marc FUMAROLI	: Chateaubriand et l'Italie .....	15
Winfried WEHLE	: Kinesthétique : écrire à l'image du Vésuve. Goethe et Chateaubriand .....	43
Michel DELON	: L'Italie de Corinne .....	81
Karin GUNDERSEN	: L'Italie dans la mythologie stend- haliennne de l'amour .....	95
John E. JACKSON	: Nerval et l'Italie .....	109
Dan RINGGAARD	: Voyager, c'est regarder, marcher et écrire. Andersen en Italie .....	133
Hans Peter LUND	: Transpositions significatives : l'Italie chez Michelet .....	155
Fritz NIES	: À l'aube du romantisme : l'Italie vue par le prisme des traductions .....	183
Udo SCHÖNING	: L'Italie et la littérature italienne chez Madame de Staël, Ginguené et Sismondi .....	201
Denis COUTAGNE	: Le Colisée de Granet .....	225
Else Marie BUKDAHL	: Delacroix, les peintres de l'âge romantique et la fascination de l'Italie .....	243
Svend BACH	: Rossini : de l'opéra italien à la réception en France .....	277



# Préface

HANS PETER LUND \*

Le colloque dont nous publions ici les actes est le second colloque international « extra muros », c'est-à-dire hors de Paris, organisé par la *Société d'Histoire littéraire de la France*, le premier ayant eu lieu à Fribourg-en-Breisgau en 2004 sur le thème de « Littérature et démocratie », suivi d'une journée d'étude à la Sorbonne, en 2005<sup>1</sup>. Le colloque est en même temps un des « symposiums » que l'*Académie royale des Sciences et des Lettres de Danemark* consacre tous les deux ans à un sujet relevant des lettres et sciences humaines. Le bureau de l'Académie royale a bien voulu accepter et appuyer l'idée de cette entreprise commune, et contribuer, avec la Fondation Carlsberg, à sa réalisation dans ses locaux à Copenhague. Ont contribué également au financement du colloque : l'Ambassade de France et le Département d'Études anglaises, germaniques et romanes de l'Université de Copenhague.

\*

\* De l'Académie royale des Sciences et des Lettres de Danemark. Université de Copenhague.

<sup>1</sup> Voir les actes publiés dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2005, n° 2, et 2006, n° 2.

Connais-tu cette terre où les myrtes fleurissent,  
 Où les rayons des cieux tombent avec amour,  
 Où des sons enchanteurs dans les airs retentissent,  
 Où la plus douce nuit succède au plus beau jour ?

Ces vers, qui constituent le début de l'*Épître sur Naples* de Madame de Staël, composée en 1805<sup>2</sup>, tout en citant la chanson de Mignon de Goethe, invitent le lecteur à participer à la grande communion avec l'Italie de l'époque romantique. L'omniprésence de l'Italie, cependant, ne tient pas seulement à une telle invitation à l'évasion, mais tout aussi bien à des réflexions sur l'histoire, celle de Rome en particulier, comme le montre Madame de Staël dans le même texte. Ce double point de vue est confirmé dans son roman de 1807 avec l'« improvisation de Corinne dans la campagne de Naples » : « La nature, la poésie et l'histoire rivalisent ici de grandeur, ici l'on peut embrasser d'un coup d'œil tous les temps et tous les prodiges. » L'histoire de Corinne est, dans notre publication, interprétée et mise en perspective par Michel DELON.

Considérons donc *Corinne, ou l'Italie*, parue en 1807 (il y avait de cela, au moment du colloque, très exactement deux cents ans), comme l'occasion favorable à une rencontre ayant pour visée l'important éventail d'inspirations pour l'imaginaire romantique, inspirations venues de l'image qu'on pouvait se faire de l'Italie, des voyages en Italie, des mythes attachés à ce pays, et de son histoire même.

Certes, Madame de Staël n'était pas la seule personne à subir l'attrait de l'Italie. Udo SCHÖNING démontre l'intérêt que prenait aussi la littérature italienne, en même temps que pour la grande dame, pour un Ginguéné et un Sismondi. De même, avant et dans les mêmes années que Madame de Staël, beaucoup d'autres voyageurs, de traducteurs de l'italien vers le fran-

2 Cités ici d'après les *Œuvres complètes de Mme la baronne de Staël publiées par son fils*, t. XVII, Treuttel et Würtz, Paris, 1821, p. 401.



çais avaient fait des découvertes (Madame de Staël elle-même traduisait des poètes italiens, et publiait des réflexions théoriques sur la traduction<sup>3</sup>). Quelques secrétaires d'ambassade et autres Chateaubriand l'avaient précédée. Les deux premiers articles de ces *Actes* traitent justement de l'Enchanteur, dont les deux séjours italiens sont définis, par Marc FUMAROLI, comme, respectivement, l'accomplissement de sa conversion (Rome) et l'expérience d'un homme « civilisé » (Venise), alors que Winfried WEHLE analyse, dans le contexte de l'œuvre de Chateaubriand, la visite au Vésuve qu'il compare avec celle de Goethe.

Suivent rapidement les amateurs d'art comme Stendhal, présenté ici par Karin GUNDERSEN, les voyageurs avides d'inspiration comme Nerval, au sujet duquel John JACKSON interprète « Sylvie », le *Voyage en Orient*, les *Chimères*, etc. à la lumière d'un désir de renaissance chez le poète, des historiens comme Michelet voyant l'histoire de l'Italie comme une histoire prométhéenne (article de Hans Peter LUND), de peintres aussi comme Granet, dont Denis COUTAGNE commente les peintures du Colisée. Peut-être ce passage de l'*Octavie* de Nerval illustre-t-il le mieux cet attrait général :

Ce fut au printemps de l'année 1835 qu'un vif désir me prit de voir l'Italie. Tous les jours en m'éveillant j'aspirais d'avance l'âpre senteur des marronniers alpins ; le soir, la cascade de Terni, la source écumante de Téveroni jaillissaient pour moi seul entre les portants éraillés des coulisses d'un petit théâtre... Une voix délicieuse, comme celle des syrènes, bruissait à mes oreilles, comme si les roseaux de Trasimène eussent tout à coup pris une voix...

Compte tenu des perspectives ouvertes par les divers voyageurs, il nous a semblé décisif, au moment d'organiser ce colloque, de ne pas nous arrêter à l'anniversaire de *Corinne*, mais d'embrasser un plus vaste échantillon où l'on trouve un nombre

3 *Ibid.*

d'écrivains et d'artistes partageant avec elle, à l'époque romantique, cette fascination pour l'Italie.

Si l'on remonte à Montaigne, on se rend vite compte de la disparité des approches de l'Italie, des différents modes de réaction et des modèles de pensée que le pays et son histoire ont suscités au cours des siècles. Tout ce qui sépare Montaigne de Madame de Staël dans leurs approches tient en deux mots : activité et émotivité. À quoi s'ajoute, chez un président de Brosses, le souci de l'exactitude et de l'exhaustivité. En 1739, il part pour l'Italie ; dans les lettres, où il raconte son voyage, il donne cette précision à son destinataire en France : « Routes, situations, villes, églises, tableaux, petites aventures, détails inutiles, gîtes, repas, faits nullement intéressants, vous aurez tout. » Alors que Montaigne, en philosophe de la Renaissance, s'initie à l'étrangeté de l'autre pays – sa visite au Vatican est typique à cet égard –, de Brosses, lui, s'attache à *voir*, à *communiquer* et à *faire connaître*, approche propre aux Lumières ; aussi voit-on de Brosses, dans un *Mémoire sur le Vésuve*, établir une longue liste des différentes couches du volcan (« Première couche : Terre légère et labourée, douze palmes. Seconde : Lave ou pierres vitrifiées. Troisième : Terre pure, trois palmes... » etc. etc.) sans aucune mention des sentiments suscités par cette exploration. La description de son « Excursion au Vésuve » se fait dans un style sobre et précis : « Le gouffre actuel a la forme d'un cône renversé, ou d'un verre à boire, terminé dans son fond par une plaine rougeâtre, d'environ cinquante toises de diamètre et légèrement crevassée en quelques endroits »<sup>4</sup>. Cependant il sait aussi admirer et faire partager aux autres cette admiration, mais sans dépasser le plan des apparences. Les *vues*, les *veduti* – qu'on pense aux toiles de Canaletto – importaient surtout, pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, aux admirateurs de l'Italie. Quelques rares fois, annonçant les nouveaux temps, le président de Brosses s'arrête, tout comme Corinne,

4 Nous citons les *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 & 1740 par Charles de Brosses*, t. I, Paris, Librairie académique, 1869, pp. 397 et 355.

aux prodiges, à la « *magie* » (le terme est de lui) du voyage. Il découvre, et en découvrant, on sent chez lui aussi la fascination.

Plus proche du romantisme, Dupaty décrit avec une verve toute nouvelle, un pathétique apparenté au nouvel intérêt rousseauiste pour les phénomènes de la nature, et une focalisation nette sur le moi et ses réactions, le spectacle du volcan :

Je m'arrêtai un moment pour contempler.

Devant moi, les ombres de la nuit et les nuages s'épaississaient de la fumée du volcan, et flottaient autour du mont; derrière moi, le soleil, précipité au-delà des montagnes, couvrait de ses rayons mourants la côte de Pausilippe, Naples et la mer ; tandis que sur l'île de Caprée la lune à l'horizon paraissait; de sorte qu'en cet instant je voyais les flots de la mer étinceler à la fois des clartés du soleil, de la lune et du Vésuve. Le beau tableau!

Lorsque j'eus contemplé cette obscurité et cette splendeur, cette nature affreuse, stérile, abandonnée et cette nature riante, animée, féconde, l'empire de la mort et celui de la vie, je me jetai à travers les nuages, et je continuai à gravir. Je parviens enfin au cratère.

C'est donc là ce formidable volcan qui brûle depuis tant de siècles, qui a submergé tant de cités, qui a consumé des peuples, qui menace à toute heure cette vaste contrée, cette Naples, où dans ce moment on rit, on chante, on danse, on ne pense seulement pas à lui. Quelle lueur autour de ce cratère! Quelle fournaise ardente au milieu! D'abord, ce brûlant abîme gronde; déjà il vomit dans les airs avec un épouvantable fracas, à travers une pluie épaisse de cendres, une immense gerbe de feux: ce sont des millions d'étincelles; ce sont des milliers de pierres que leur couleur noire fait distinguer, qui sifflent, tombent, retombent, roulent; en voilà une qui roule à cent pas de moi. L'abîme tout à coup se referme; puis tout à coup il se rouvre, et vomit encore un autre incendie: cependant la lave s'élève sur les bords du cratère; elle se gonfle, elle bouillonne, coule... et sillonne en longs ruisseaux de feu les flancs noirs de la montagne!

J'étais vraiment en extase. Ce désert! Cette hauteur! Cette nuit! Ce mont enflammé! Et j'étais là<sup>5</sup>.

De découvertes en découvertes, depuis le président de Brosses et l'œuvre d'initiation de *Corinne*, en passant par Dupaty, l'Italie devient ainsi plus familière aux Français : l'article de Fritz NIES

5 Charles Mercier Dupaty, *Lettres sur Italie*, Paris, Desenne et Maradan, an V-1797, t. III, p. 75-77.

sur les textes traduits en français à l'aube du romantisme témoigne du « transfert » des textes qui, entre autres choses, forment cette familiarité. La vie et la culture des Italiens figureront, quelques décennies plus tard, avec une certaine évidence pour certains : « Comme le savent les connaisseurs... », dit Balzac dans l'incipit à sa nouvelle vénitienne *Massimilla Doni*, et c'est bien aux connaisseurs que Balzac s'adresse, lorsqu'il écrit, dans cette même nouvelle, que « L'ouverture d'une saison [d'opéra] est un événement à Venise comme dans toutes les autres capitales de l'Italie ». Dans les années mil huit cent trente, on était ainsi au courant, ou plutôt, le *Tout-Paris* était au courant... les spécialistes en tête, qui regardaient de loin la musique de Rossini qu'on écoute dans le même texte de Balzac (cf. ici l'article de Svend BACH).

Tout ceci pour constater que l'Italie des romantiques garde sa *magie*, avec son peuple toujours fascinant et un brin mystérieux, avec ses vestiges antiques, ses œuvres d'art, et aussi cette nature qui frôle l'exotisme, l'Afrique, si proche, même l'Orient. C'est sans doute encore cette magie que le pays exerce sur la oh ! combien romantique et rêveuse Emma Bovary quand, « au galop de quatre chevaux, elle [est] emportée [...] vers un pays nouveau » pour s'installer « dans un village de pêcheurs », dans une maison « ombragée d'un palmier, au fond d'un golfe, au bord de la mer ». L'Italie est devenue, le romantisme passé, un champ de fantasmagories ; ce n'est plus l'Italie, mais une fiction formée de clichés, un pays de pacotille ouvert à toutes les rêveries.

Notre champ est ici principalement littéraire, comme nous le dicte la vocation de la Société d'Histoire littéraire de la France. Cependant, nous avons jugé intéressant, comme on a déjà pu le constater, de l'élargir au domaine des arts, à savoir à celui de la peinture – on admirera ici le parcours fait par Else Marie BUKDAHL de la fascination exercée sur Géricault et Delacroix par les peintres de la Renaissance italienne – et puis de réserver une place également à un écrivain connu de tous, qui aimait beaucoup la France, qui connaissait très bien la littérature ro-

manistique française, et qui, dans ses voyages, allait tantôt en France, tantôt en Italie : Hans Christian Andersen, dont les impressions d'Italie et tout particulièrement celles de Naples sont ici même commentées par Dan RINGGAARD. La localisation du colloque à Copenhague invite à cet élargissement aussi dans le domaine des arts à cause de la présence, à Rome, à côté des artistes français, de peintres danois tels que Eckersberg, et de sculpteurs comme Thorvaldsen.

Ainsi, notre domaine n'est pas trop restreint. Il l'est, pourtant, par rapport à d'autres approches, comme celle présentée par la Fondation pour les études romantique en Allemagne (*Stiftung für Romantikforschung*) dans le volume *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen 1780-1820*<sup>6</sup>. Cette publication, qui contient les actes d'un colloque qui s'est tenu à Rome en 2002, se situe plus ou moins dans le courant des études de « transfert » culturel, ou échanges des cultures, courant qui s'est montré particulièrement riche ces dernières années comme le prouve aussi l'exposition *Marianne und Germania 1789-1889* organisée à Berlin en 1996-1997<sup>7</sup>. Le titre et le sous-titre de *Rom – Europa* accentuent la différence entre l'histoire de la culture – Rome est par définition avec ses ruines le lieu de la culture européenne à travers les âges – et l'imaginaire moderne qui se joue volontiers de l'histoire et, en tout cas, de ce qui est le propre des « antiquaires » et des historiens : l'exactitude, sinon la science. Winckelmann, un des premiers historiens de l'art et de l'esthétique de l'art en Europe, appelait, comme nous le rappellent Paolo Chiarini et Walter Hinderer, à des recherches (« fortgesetzte unermüdete Untersuchung, nähere Durchforschung ») en vue d'une compréhension plus profonde de l'art des anciens. La *magie* exercée par l'*Italie* n'entraîne pas dans ses propos, auxquels on peut facilement op-

6 [*Rome-Europe. Point de rencontre des cultures*], éd. par Paolo Chiarini et Walter Hinderer, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.

7 Voir le catalogue raisonné portant le même titre, publié aux éditions Argon à l'occasion de l'exposition par Marie-Louise von Plessen.

poser l'éventail de désirs, de sensations et de visions, tout cela mélangé dans l'imaginaire du poète, chez les romantiques.

Décidément, Italie devient aussi autre chose qu'une partie intégrante et obligatoire de la formation culturelle des Européens transalpins : elle fait partie, au contraire, de cet imaginaire qui forme et déforme leur conception subjective et individuelle et leur approche plus académique d'une réalité qui, avec son côté de représentation historique, est en même temps exotique, étrangère, fascinante, pour devenir aussi, ensuite, le signe d'un passage politique vers la liberté et l'autonomisation.

Ce triple caractère du pays avait trouvé son expression privilégiée chez Chateaubriand qui fait le point, dans un seul petit chapitre, de ses activités et de ses impressions lors de deux séjours à Rome : attentif à la vie du peuple (« Dans ces architectures [de la Villa Madama] changées en fermes je ne trouve souvent qu'une jeune fille sauvage, effarouchée et grimpante comme ses chèvres »), amateur d'art (« j'admire en passant à Sainte-Agnès une tête de Christ par Michel-Ange »), et historien (« en parcourant ce chemin de ronde, je lis l'histoire de la reine de l'univers païen et chrétien »)<sup>8</sup>.

Alors que, dans les actes du colloque Rome-Europe de 2002, il s'agissait plutôt de « différences et de différentiations telles qu'elles se développent dans le transfert des cultures dans la capitale de l'Europe », et de « l'initiation à l'art italien », avec pour exemples, Goethe, Herder, Friederike Brun, Carstens, Shelley, Keats, Byron, etc., nous nous éloignons, dans les actes que nous publions dans le présent volume, des contacts immédiats et concrets, pour nous diriger vers cette Italie souvent considérée et vécue en biais et indirectement, colorée par l'imagination, et finalement déterminée par *autre chose*. L'appel de Balzac, formulé dans le conte *Les deux amis* ne disait probablement pas autre chose que le souhait de voir enfin surgir une image nouvelle de ce pays :

8 *Mémoires d'outre-tombe*, éd. J.-C. Berchet, Garnier, t. III, Livre XXX, chap. 13.

Italie, ne te lèveras-tu donc jamais en masse pour exterminer les sots livres que tant de sots ont faits sur toi ! [...] Si je vais visiter cette contrée, je serai comme un homme prudent qui ne publie pas ses conquêtes et jouit dans le silence des trésors qu'il trouve... Cette terre n'a pas un vallon secret où un voyageur puisse se dire : « Je parviens ici le premier... »<sup>9</sup>

Or, chez certains, l'Italie est surtout *ailleurs*, sinon *l'ailleurs* tout court, un drame, vraie pièce de théâtre comme chez Michelet, un monde féminin dangereux comme chez Andersen, un certain ton musical comme chez les admirateurs de Rossini en France, un pays, donc, plongé dans l'imaginaire romantique. C'est surtout ce pays-là, cet ensemble admiré et rêvé, offert à toutes les imaginations, que nous avons voulu évoquer dans le présent colloque.

9 Texte de 1830, in: *Balzac. Nouvelles et contes, 1820-1832*, éd. Isabelle Tournier, Quarto, Gallimard, 2005, p. 580. Cf. *ibid.*, p. 700, *La mort de ma tante*. – Pour Balzac et l'Italie, voir aussi *Balzac et l'Italie : lectures croisées*. Paris-Musées. Éditions des Cendres, 2003.





# Chateaubriand et l'Italie

MARC FUMAROLI \*

## I

Ce serait un contresens que de situer Chateaubriand dans la lignée des voyageurs parfois brillants, souvent répétitifs, qui ont entretenu depuis le XVI<sup>e</sup> siècle l'appétence des Français pour l'Italie, sécularisant en quelque sorte le pèlerinage à Rome et au tombeau de saint Pierre qui avait succédé, après l'échec des croisades, au pèlerinage devenu dangereux en Terre sainte et au tombeau du Christ. Plus encore que l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* ne s'évade du genre classique du récit de voyage dans l'Orient grec et ottoman, les *Mémoires d'outre-tombe* échappent de toutes parts au genre du *Journal de voyage* illustré par Montaigne, le président de Brosses ou Ch. M. Dupaty. Si certains de leurs chapitres les plus justement célèbres, le récit de la mort de Pauline de Beaumont à Rome, à la date de 1803, la description de Rome, de sa société, de sa campagne à la date de 1828, la description de Venise à la date de 1833, peuvent passer pour des fragments d'un récit de voyage en Italie, c'est au prix d'une illusion. Leur forme et leur sens s'inscrivent dans la texture symphonique des *Mémoires*, un genre entièrement réinventé par Chateaubriand sur le mode musical : le thème de Rome y apparaît par deux fois, renouant avec le pathos chrétien du pèlerinage, celui de Venise y apparaît en péroration, renouant avec l'éthos épicurien du banquet exalté par la visite de la Mort, leitmotif de vie contemplative par opposition à l'action, du sentiment de l'instant et de l'éternité par opposition aux illusions vitales et à la

\* De l'Académie française.

vanité de l'Histoire humaine. Le thème élégiaque et pénitentiel de Rome, relayé par le thème pathétique de Venise, surgit dans les *Mémoires* en contrepoint des thèmes épiques, l'Iliade achilléenne de Napoléon, fille catastrophique de la Révolution, et l'Odyssée de Chateaubriand lui-même, « voyageur entre deux rives », Ulysse chrétien *bifrons*, homme d'action et d'espérance, mais aussi de détachement las et d'aspiration au repos, dont l'Ithaque deux fois abordée et deux fois quittée aurait dû être Rome.

Rome et Venise à part, le reste de l'Italie du voyageur et du touriste n'apparaît pratiquement pas dans les *Mémoires*, dont il encombrerait l'architectonique musicale. Pour autant, Chateaubriand aurait été fort capable d'écrire un journal de voyage italien au sens classique, et il l'a même écrit en pointillé au fil de ses lettres à Cordélia de Castellane, puis à Claire de Duras en voyage, où il fait appel à ses souvenirs et à son expérience pour guider de loin leur itinéraire, leur décrire d'avance les paysages qu'elles vont traverser, leur signaler les inconvénients et les avantages des haltes qu'elles devraient faire, les beautés à ne pas manquer des lieux et des villes où elles doivent séjourner, les effets heureux sur leur santé et leur humeur que ne manqueront pas de produire le climat ensoleillé et les harmonieux spectacles dont elles vont jouir. Le voyage de l'une, puis de l'autre de ses deux amies, est l'occasion pour lui de revisiter avec délice et nostalgie sa vive mémoire italienne, en même temps que d'assurer l'une et l'autre qu'il ne les quitte pas, qu'il les accompagne en pensée, qu'il revoit l'Italie de loin avec leurs yeux. Dans sa correspondance avec Mme Récamier alors qu'il y était revenu en ambassadeur de Charles X, en 1827-1828, mais aussi dans le « Livre Récamier » supprimé des *Mémoires*, l'Italie où sa grande amie a voyagé et séjourné par deux fois devient le territoire commun sur lequel se sont portés leurs regards à des moments différents, mais qui ne cesse de les réunir. Rien ne l'émeut autant que de tenir de Juliette qu'elle avait emporté en Italie, sur les conseils de Mme de Staël, lors de son premier

« exil » italien, sous l'Empire, les *Martyrs* d'un Chateaubriand qu'elle n'avait alors que fugitivement entrevu dans le boudoir de son amie Germaine. Elle avait lu sur place, à Brindes, les pages des *Martyrs* décrivant la baie de Naples au III<sup>e</sup> siècle, pages que Chateaubriand avait composées avec ses souvenirs du séjour qu'il avait fait en Campanie avec son ami Bertin l'Aîné, pour secouer le deuil que lui laissait la mort récente de Pauline de Beaumont à Rome. Avant même que leur liaison ne se noue, en 1817, chez Mme de Staël mourante, et à la faveur de cette lecture des *Martyrs* par Mme Récamier, leurs regards s'étaient déjà, pour ainsi dire, posés ensemble sur le plus beau paysage du monde, et les avaient fiancés au-delà de l'espace et du temps. Naples et la Campanie, dans le « Livre Récamier », sont devenues ainsi, rétrospectivement, la source sursaturée de l'une des plus prodigieuses cristallisations amoureuses de la littérature romantique. L'Italie est bel et bien l'anneau du mariage spirituel qu'ils ont échangé dès l'origine et qui les a associés pour toujours.

Après la fameuse « Lettre à M. de Fontanes sur la Campagne romaine », écrite par le jeune secrétaire d'ambassade à Rome et publiée par le *Mercur de France* après la mort de Pauline, c'est dans les *Martyrs* que Chateaubriand, avant les *Mémoires*, a poussé le plus loin l'aveu de la révélation qu'avait été pour lui l'Italie et l'orchestration littéraire de cet aveu. Pour le héros grec des *Martyrs*, Eudore, prêtre-nom d'un Chateaubriand né au III<sup>e</sup> siècle, l'Europe a deux pôles : le Nord sombre de l'Empire romain : Bretagne celtique et Germanie franque, où l'armée romaine monte la garde contre les barbares, et le Sud méditerranéen, foyer et berceau lumineux de la civilisation, où de surcroît est née et se répand la religion chrétienne à laquelle appartient Eudore, tout officier romain qu'il soit. Le sujet du roman est justement le drame de la conversion de l'Empire et de sa civilisation au christianisme, conversion constantinienne scellée par le sang des martyrs, parmi lesquels Eudore.

Né et élevé dans les forêts et les brumes de Bretagne, porté en

fil de marin malouin vers l'autre rive de l'Atlantique, puis exilé pendant sept ans en Grande Bretagne, Chateaubriand a beaucoup mis de lui-même dans l'épisode breton des *Martyrs*, première esquisse des chapitres des *Mémoires* consacrés à Combourg, et écrits dans la même veine « gothique » et ossianesque. La grande prêtresse païenne celte Velléda est la première esquisse de la Sylphide encore innommée dans les « Mémoires de ma vie », et recevant son nom de ballerine dans les *Mémoires d'outre-tombe*. L'épisode « franc » des *Martyrs*, qui transporte Eudore dans les forêts hercyniennes de la Germanie, sur le *limes* de l'extrême-Nord de l'Empire romain, est lui-même une préfiguration onirique du récit que feront les *Mémoires* de la cruelle « campagne » du jeune Chateaubriand dans l'armée du duc de Brunswick, en 1792, entre Coblenz et Valmy. De la même clef musicale sombre et sauvage relevait l'épopée en prose des *Natchez*, transposition fantastique du voyage en Amérique du jeune Breton en 1791-1792, d'où il avait extrait en 1801 *Atala* et en 1802 *René*.

Les *Martyrs* accueillent la « matière nordique et gothique » de l'autobiographie sans cesse reprise (au sens kierkegaardien du mot) par Chateaubriand. Cette matière coïncide avec ses années d'enfance et de jeunesse qui se sont déroulées « dans le Nord » (au sens de Mme de Staël) : Bretagne, Amérique du Nord, Allemagne, Ardennes, Angleterre, sous le signe mélancolique du sublime burkéen, du lyrisme ossianesque, et du roman gothique.

C'est seulement dans les *Mémoires d'outre-tombe* que se fera jour la parenthèse parisienne de ses années de formation 1787-1790, dans la compagnie de ses gracieuses sœurs et de leurs amis écrivains et poètes, sous le signe « néo-grec » de l'Athènes du *Voyage du jeune Anacharsis*. Mais dans les *Martyrs* avait déjà surgi une toute autre « matière », liée à un tout autre registre poétique et moral, largement nourrie par l'expérience italienne des années 1803-1804, et introduisant l'auteur du *Génie du christianisme* à la littérature du Midi, telle que la conçoit Germaine de Staël. La

Grèce chrétienne où est né Eudore et où le roman de 1809 le fait revenir, est encore à demi païenne, mais elle baigne dans un climat lumineux de bucolique, de géorgique et d'élégie qui laisse présager une fusion des deux religions et qui rend naturelles les fiançailles de l'« homéride » païenne Cymodocée avec le Chrétien romanisé Eudore. L'ancienne Grande-Grèce, et Naples, où l'officier Eudore passe des vacances voluptueuses en compagnie de plusieurs futurs Pères de l'Église, initient le jeune officier grec et chrétien aux grâces urbaines de la civilisation gréco-romaine à son zénith : un zénith au bord de la décadence, dont Eudore et ses amis méditatifs, eux aussi frottés de christianisme, perçoivent le péril corrupteur au sein même des délices de Baïes. Le centre méditerranéen de la civilisation, la beauté de ses arts et le charme de ses mœurs sous le soleil du Midi se situent à l'autre pôle des brumes et des ombres du Nord barbare, mais ils cachent dans leurs replis une perversité délétère. Le Nord, qui fait pression aux frontières de l'Empire, est sans doute grossier et brutal, mais il est pourvu d'une énergie intacte et de vertus héroïques qui ont déserté le Midi. Il reviendra au christianisme de convertir cette énergie et ces vertus de virilité brute en les infusant dans les formes d'une civilisation dont il évacuera la perversité et auxquelles il saura rendre leur pouvoir de diffuser une douceur et une grâce féminines, quoique non efféminées. Le contrepoint Nord-Midi qui construit en profondeur les *Mémoires d'outre-tombe* est déjà à l'œuvre dans les *Martyrs*, l'œuvre la plus oubliée de Chateaubriand. Ce contrepoint à la mélancolie nordique et à son art barbare suppose une révélation italienne, et surtout romaine, qui a dissipé en partie les préventions rousseauistes nourries par le jeune Chateaubriand envers la civilisation de l'Europe catholique, ses lettres, ses arts, ses mœurs douces et sa galanterie, l'incitant à croire, au moins pendant la période de la Restauration, qu'elle pouvait avoir partie liée, contre la Révolution et le bonapartisme, avec le *revival* chrétien dont il avait donné le signal en 1802.

## II

Chateaubriand a découvert Rome le 27 juin 1803. Il précédait de quelques semaines le nouvel ambassadeur auprès du Saint-Siège, le cardinal Fesch, oncle maternel de Bonaparte, dont il avait été nommé premier secrétaire. Il arrivait précédé lui-même par l'immense succès du *Génie du christianisme*, publié l'année précédente le jour où avait été célébré à Notre Dame, rendue au culte catholique, en présence du Premier Consul, un *Tē Deum* célébrant à la fois la Paix d'Amiens, qui pour la première fois depuis 1792, mettait fin à l'état de guerre entre la France révolutionnaire et les monarchies européennes, et le Concordat, qui rétablissait en France l'Église catholique romaine. Le pape Pie VII ne tarda pas à recevoir le nouveau secrétaire, qui fut touché de voir que le pontife avait laissé gracieusement à portée de sa main, sur une table, un exemplaire ouvert du *Génie*. Avant son départ, Chateaubriand avait été reçu à plusieurs reprises par le Supérieur de Saint-Sulpice, Louis Émery, la personnalité ecclésiastique qui était alors la plus respectée en France, y compris du Premier Consul. Le sage abbé avait vivement encouragé le jeune auteur à accepter un office qui lui permettrait de veiller à Rome sur les intérêts de l'Église de France avec plus d'indépendance que l'ambassadeur en titre, Fesch, ancien Sulpicien et que M. Émery connaissait bien et même trop bien. Les frictions futures entre l'ambassadeur et son indépendant secrétaire étaient déjà en germe dans cette investiture non-officielle.

Au cours de son voyage Paris-Rome, Chateaubriand s'était arrêté à Lyon, où il avait été reçu triomphalement, et il avait pu assister à de grandes processions et célébrations expiatoires conduites par le cardinal-archevêque Fesch.

Lyon, en 1792-1794, coupable de royalisme, avait été sur l'ordre de la Convention, bombardée, occupée, à demi rasée ; sa population avait été décimée par des exécutions de masse sans jugement. À son ami Ballanche, le voyageur avait écrit au début de juin :

Si en 1793, au moment des mitraillades de Lyon, lorsque l'on démolissait les temples et que l'on massacrait les prêtres, lorsque l'on promenait dans les rues un âne chargé des ornements sacrés, et que le bourreau, armé de sa hache, accompagnait cette digne pompe de la Raison, si un homme eût dit alors : « Avant que dix ans se soient écoulés, un prince de l'Église, un archevêque de Lyon, sorti du sang d'un nouveau Cyrus, portera publiquement le saint Sacrement dans les mêmes lieux, il sera accompagné d'un nombreux clergé [...]. Il eût passé pour un visionnaire. » Ainsi malgré les prédictions des oracles du siècle, malgré les progrès de l'esprit humain, l'Église croît et se perpétue, selon l'oracle bien plus certain de celui qui l'a fondée ; et quels que soient les oracles qui peuvent encore l'assiéger, elle triomphera des lumières des sophistes, comme elle a triomphé des ténèbres des barbares.

L'auteur célèbre d'*Atala* et du *Génie* arrivait donc à Rome dans un état de grande exaltation. Il se sentait investi d'une mission. À Paris, il ne manquait pas d'appuis. Il était lié par son ami le poète Fontanes à Lucien Bonaparte et à Élisabeth Baccocchi, frère et sœur plutôt royalistes du Premier Consul, et avec eux il était persuadé que la grande restauration de l'ordre civil, religieux et diplomatique de la France entreprise par Bonaparte Premier Consul, était le prélude, à plus ou moins longue échéance, de la fin de la Révolution et du retour des Bourbons. Le combat littéraire qu'il venait de mener victorieusement, au nom de la mémoire et de la foi catholique françaises, contre les Idéologues héritiers des Lumières, lui avait donné le sentiment que la Providence, après avoir châtié le royaume en autorisant les crimes de la Terreur, favorisait maintenant la réconciliation des deux France.

On ne saurait imaginer une *Stimmung* et des circonstances plus différentes de celles où Goethe, en 1786, était arrivé à Rome. Le monde où vivait le conseiller Goethe, de près de vingt ans plus âgé que Chateaubriand, était lent et stable depuis un siècle et demi. Le grand poète était alors guéri des fièvres du *Sturm und Drang* et de *Werther*. En 1786, Goethe venait de publier en quatre volumes le bilan de la première phase de son œuvre littéraire. À Rome, il venait chercher, pour un temps d'*otium*, un second souffle pour son œuvre. Ce n'est que quarante ans plus tard, en 1829, que reprenant une fois de plus ses notes de voya-

ges, il rédigera enfin son *Voyage en Italie*, un supplément à son autobiographie, *Poésie et Vérité*. Chateaubriand lira ce *Voyage* en traduction française. En 1829 paraîtra, sous son titre définitif, un autre fragment autobiographique, *La Campagne de France*, où Goethe relate son expérience d'envoyé du duc de Weimar, en 1792, en simple observateur sur le terrain de l'affrontement entre les armées coalisées sous la direction du duc de Brunswick et l'armée du gouvernement révolutionnaire français.

Chateaubriand, dans cette même « campagne de France », était alors simple fantassin dans un régiment de nobles émigrés, qui dut plier bagage le 20 septembre 1792 avec le reste des troupes coalisées devant Thionville et Valmy. Blessé, malade et à demi mourant, il réussit à se traîner jusqu'à Bruxelles et Ostende, et il trouva refuge en Angleterre où il vécut sept années dans la plus profonde obscurité et dans une grande misère. Il écrira plus tard qu'au bout de tous ses chemins, il a reconnu le Christ.

Dans ses propres *Mémoires* dont la première idée lui est venue à Rome en 1804, mais qui ne prendront leur forme définitive qu'en 1832-1845, c'est-à-dire après la chute de la Restauration, Chateaubriand ne cachera pas l'antipathie qu'il éprouve pour Goethe, après l'avoir admiré dans sa jeunesse. En 1821, nommé ambassadeur à Berlin, il évite soigneusement de s'arrêter à Weimar, qualifiant le vieux poète allemand de « chantre de la matière ». Lorsqu'il en vient à évoquer dans ses *Mémoires*, les récits des voyageurs qui l'ont précédé à Rome, il écrit ceci du *Voyage en Italie* de Goethe :

Qu'il y ait de grandes beautés dans l'enthousiasme que Goethe éprouve à Rome pour Jupiter, d'excellents critiques le jugent ainsi, mais je préfère le Dieu de la Croix au dieu de l'Olympe. Je cherche en vain l'auteur de *Werther* au bord du Tibre ; je ne le retrouve que dans cette phrase : « Ma vie actuelle est comme un rêve de jeunesse ; nous verrons si je suis destiné à le goûter ou à reconnaître que celui-ci est vain comme tant d'autres l'ont été »<sup>1</sup>.

1 Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Garnier, t. III, 1998, Livre XXIX, chap. 7, p. 221.



Chateaubriand appartenait à la génération qui avait eu vingt ans en 1789. Dans sa jeunesse, il avait été nourri de Rousseau, d'Ossian, de *Werther*. Introduit dans quelques cercles littéraires parisiens, il avait publié des poésies lyriques. Comme presque toute sa génération, il partageait les principes généreux de la Révolution mais il fut révolté dès le 14 juillet 1789 par ses premiers massacres. En 1791, il était parti en Amérique, pour aller à la rencontre des « nobles sauvages » dont Rousseau avait écrit qu'ils étaient « le meilleur de l'homme », et pour s'enivrer de paysages vierges de l'industrie de l'« état de société » politique qui, selon Rousseau, vouait les hommes au malheur, à la servilité et à la méchanceté. Pourtant six mois plus tard, apprenant l'arrestation du roi et de la famille royale à Varennes, il était revenu en France et il s'était engagé par fidélité chevaleresque, mais à contre-cœur dans l'armée des princes où, comme il l'a raconté dans les *Mémoires*, il a subi de plein fouet la défaite de son camp et où il dû faire seul un « voyage au bout de la nuit », des Ardennes à Ostende. Pendant son exil en Angleterre, il apprit la mort sur l'échafaud du roi, de la reine, de son frère aîné, de sa belle-sœur, et de leur illustre grand-père, Malesherbes, qui avait été pour lui, pendant plusieurs années, une sorte de Mentor.

Rien de commun donc avec la vie paisible et bourgeoise de notable lettré dont Goethe, échappé confortablement de sa « campagne de France », n'a jamais cessé ensuite de jouir à la cour d'Ancien régime de Weimar. Le jeune gentilhomme français pouvait se targuer d'être resté indemne de toutes les protections et privilèges que l'Ancien Régime dispensait volontiers au loisir studieux de ses gens de Lettres :

Je me félicite aujourd'hui, écrit-il, d'avoir essayé du naufrage, entrevu la guerre, partagé les souffrances des classes les plus humbles de la société, comme je m'applaudis d'avoir rencontré, dans les temps de prospérité, l'injustice et la calomnie. J'ai profité des leçons : la vie, sans les maux qui la rendent grave, est un jouet d'enfant<sup>2</sup>.

2 *Mémoires d'outre-tombe*, éd. cit., t. I, 1989, Livre X, chap. 7, p. 561.

Gentilhomme de lettres, il reprochera toujours aux philosophes des Lumières, confortables dans un royaume prospère et indulgent, d'avoir avec la légèreté d'enfants gâtés, joué des idées en irresponsables.

Malgré sa misère, il écrivit à Londres et réussit à y faire publier en 1797 un *Essai sur les révolutions anciennes et modernes*, où il reprenait la vision tragique que Rousseau, dont il dit qu'il a été l'Héraclite des Modernes, se faisait des sociétés politiques et de leur histoire : autodestructrices d'âge en âge parce que violatrices et corruptrices de l'état naturel de l'homme, la liberté, l'égalité, l'ignorance. Deux magnifiques poèmes en prose ponctuaient son analyse : l'un intitulé *Aux Infortunés*, s'adressait à toutes les victimes innocentes de cette guerre civile permanente qu'est l'Histoire. L'autre, une *Nuit chez les sauvages de l'Amérique*, célébrait une sortie hors de l'enfer de l'Histoire, par la contemplation et la méditation nocturne des grands espaces vierges de l'Amérique, et dans la conversation tacite avec un « noble sauvage », l'un des derniers survivants de son peuple promis à la destruction prochaine par les « civilisés ».

Cette violente mélancolie historique, antithèse radicale de l'idée de progrès et de perfectibilité chère aux Lumières, Chateaubriand va s'efforcer à partir de 1799, date de son retour au catholicisme de son enfance, de la concilier avec la foi chrétienne. C'est l'objet du *Génie du christianisme*, publié par Chateaubriand rentré à Paris depuis deux ans dans des circonstances politiques extrêmement favorables sur place et avec un retentissement européen.

### III

L'idée directrice du *Génie*, c'est que la religion chrétienne, née dans la décadence de l'Empire romain, mêlée à une violente « révolution », est la forme la plus profonde qu'ait prise cette mélancolie historique dont Rousseau avait été au siècle des Lu-

mières le plus éloquent et original interprète : Chateaubriand avait fait lui-même l'expérience de ce dégoût du monde et de la pente à lui échapper dans l'intériorité du « moi » et au désert. Pour écrire le *Génie*, il a lu les vies des Pères du Désert, ancêtres des âmes troublées et blessées modernes qui cherchent un répit dans les solitudes à l'écart des cataractes de l'Histoire. Si le christianisme a pu traverser victorieusement plusieurs formes de société et toutes les « révolutions » qui se sont succédées en Europe depuis la chute de la Rome païenne, si l'Église pendant des siècles sombres a été l'arche à l'abri duquel les arts, les lettres, les sciences, les mœurs ont pu fructifier par delà les révolutions politiques, c'est qu'elle est en possession de deux vérités contradictoires : l'idée du néant de toutes choses exclusivement voulues et construites par l'homme, et l'idée du mystère des dons divins dont l'adoration élève l'homme au-dessus de son propre néant.

Le christianisme a appris à « être dans le monde sans être du monde », il a formé des « je » qui trouvèrent en Dieu leur lieu commun. La mélancolie du contemplatif, que les grands païens n'avaient pas ignorée, devient ironie supérieure et féconde dans le christianisme. Cette ironie chrétienne est l'exact revers des sarcasmes de Voltaire et des Lumières, qui avait cru pouvoir tourner en dérision la foi en Dieu et l'adoration de ses dons au nom du savoir et des pouvoirs de l'homme sur lui-même et sur la nature. Typique de l'esprit des Lumières, un des grands succès de librairie de l'avant 1789 avait été le livre de Volney, *Les Ruines*, où le triste et immense spectacle des restes d'empires et de royaumes détruits servait de preuve aux méfaits du despotisme et de la superstition, et de *sursum corda* aux progrès de la raison humaine en marche.

Le jeune Chateaubriand, s'écartant de la Révolution française, avait été vérifier la mélancolie historique de Rousseau dans l'Amérique indienne, où il avait pu retrouver, dans les grands espaces vierges, les derniers enfants survivants de l'état de nature préhistorique et adorer une Nature encore vierge de

l'industrie humaine et comme sortie des mains du plus grand artiste, Dieu. Comme le Stephen Dedalus de Joyce, ce disciple de Rousseau pensait déjà que l'Histoire humaine est un cauchemar dont il importe de se réveiller. Il est significatif que le premier mouvement de ce grand poète de la mémoire ait été d'aller sur le continent qui n'avait pas de mémoire. Mais en 1800, l'auteur catholique du *Génie du christianisme* était revenu dans l'Histoire, dans l'état de société civile et il avait regagné Paris, la France, l'Europe continentale. Il a commencé alors un voyage de sens opposé à celui de son voyage américain, un voyage de remémoration historique. Rome est la première station de cette anamnèse. En 1806, il ira encore plus loin dans la mémoire de l'Europe, aux sources anciennes de l'Europe, en Grèce, en Asie mineure, en Palestine, en Égypte et il racontera ce pèlerinage dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Partout, comme Volney, il trouvera des ruines. Mais elles prennent pour lui un sens exactement inverse de celui que Volney leur avait prêté. Elles lui enseignent l'ironie envers l'histoire et l'espérance transhistorique du christianisme.

#### IV

Il est évident que pour Chateaubriand, à ce stade de sa méditation, Rome était pour ainsi dire prédestinée. La capitale de l'Empire gréco-latin et du catholicisme était d'abord le contraire de l'Amérique nouvelle et de l'Angleterre, qui représentaient à ses yeux la nouvelle forme politique, essentiellement utilitaire et commerciale, que pouvait prendre la société moderne. Par ailleurs, Rome était le contraire de l'Amérique indienne barbare et païenne, dépourvue d'histoire et de mémoire, et qui allait disparaître sans même laisser de traces, alors que la Ville éternelle est le mémorial de la révolution fondatrice de l'Europe moderne, la fin de l'Empire romain et la naissance de la *Respublica christiana* européenne. Mais Rome n'était pas le contraire de Pa-

ris, capitale rivale de la civilisation de l'Europe, qui venait de faire l'épreuve tragique de la crise et des limites des Lumières anti-chrétiennes. Chateaubriand, à son retour d'Angleterre en 1800, avait découvert la capitale française parsemée, comme Lyon, de ruines de couvents et d'églises vidés par les décrets révolutionnaires et vandalisés. De surcroît, Rome et la papauté n'avaient pas été épargnés par les violents contrecoups de la Révolution française.

Au moment où Chateaubriand arrive à Rome, le peintre Granet, dans un esprit de réparation, y avait commencé le tableau destiné à devenir très célèbre : *La chapelle des Franciscains de la place Barberini*. Cette chapelle était alors vide et ruinée, mais le peintre l'a représentée comme elle avait dû être avant que l'administration française ne la soustraie au culte, pendant une messe chantée par les moines. À Rome, aux yeux de ce peintre comme à ceux de l'auteur du *Génie du christianisme*, l'occupation par les troupes de la Révolution française répétait l'humiliation subie au V<sup>e</sup> siècle par la Ville éternelle, défaite et envahie par Alaric. De ce désastre de la Romanité tardive, le catholicisme avait tiré, avec le saint Augustin de *La Cité de Dieu*, des leçons de mélancolie humaine comparables par leur sentiment tragique aux fragments d'Héraclite et au *Discours sur l'inégalité* de Rousseau. Mais saint Augustin s'était montré capable de transformer cette violente mélancolie au spectacle de l'Histoire humaine en ironie et adoration chrétiennes, réceptrices des dons de Dieu et du mystère de sa Providence.

Mais ce n'est plus seulement aux livres que Chateaubriand demande le secret d'éternité de Rome parmi les vicissitudes de l'Histoire humaine. Il vient d'en parcourir beaucoup pour écrire le *Génie du christianisme*, notamment les Pères de l'Église. Maintenant, il cherche aussi ce secret, en peintre et en poète, dans la méditation du génie du lieu romain et de l'architecture de la Ville, ravagée ou non par le temps, mais répondant aux assises de son paysage naturel. Il avait vu dans la cathédrale gothique une traduction en pierre de la forêt du Nord. Guidé par l'œil

expert de son prédécesseur Artaud de Montmor et du célèbre antiquaire Séroux d'Agincourt, il apprend à goûter la monumentalité romaine et romane, à laquelle la Renaissance est restée fidèle. L'Église romaine a pu reprendre au compte de la vocation éternelle qu'elle a reçue de Dieu un art de bâtir « pour toujours » dont l'orgueil temporel de l'Empire n'avait su faire que le symbole de son improbable éternité terrestre.

Cette méditation va vite prendre un tour aussi peu goethéen que possible. Soudain en effet arrive à Rome une femme phthisique et presque agonisante, Pauline de Montmorin, comtesse de Beaumont. En 1801-1802, tandis que Chateaubriand écrivait le *Génie*, elle avait été sa maîtresse, son hôte, sa secrétaire, son assistante. Elle l'appelait « mon Sauvage ». Delphine de Custine l'avait déjà remplacée dans son cœur, mais il lui restait profondément attaché. Elle avait choisi de venir mourir auprès de cet homme qu'elle adorait. Pauline de Beaumont, « l'hirondelle », comme son ami de son côté l'appelait, était la seule survivante de sa famille guillotinée. Son père, ministre des affaires étrangères de Louis XVI, avait été arraché pendant les massacres de septembre 1792 à la prison de l'Abbaye, et toute l'Europe avait appris avec épouvante que le grand diplomate avait été longuement torturé en public, en même temps que la princesse de Lamballe, avant que sa tête coupée fût promenée dans les rues. Chateaubriand soigna avec dévouement la mourante, il eut le temps de la faire transporter à l'intérieur du Colisée, christianisé par la Croix, et d'y connaître avec elle un instant de beauté indemne de l'Histoire qui l'avait brisée, et comme un avant-goût de repos éternel :

J'ai essayé deux ou trois fois une promenade en voiture avec la malade ; je m'efforçais de la distraire, en lui faisant remarquer la campagne et le ciel : elle ne prenait plus goût à rien. Un jour je la menai au Colysée ; c'était un de ces jours d'octobre, tels qu'on n'en voit qu'à Rome. Elle parvint à descendre, et alla s'asseoir sur une pierre, en face d'un des autels placés au pourtour de l'édifice. Elle leva les yeux ; elle les promena lentement sur ces portiques morts eux-mêmes depuis tant d'années, et qui avaient vu tant mourir ; les

ruines étaient décorées de ronces et d'ancolies safranées par l'automne, et noyées dans la lumière. La femme expirante abaissa ensuite, de gradins en gradins jusqu'à l'arène, ses regards qui quittaient le soleil ; elle les arrêta sur la croix de l'autel, et me dit : « Allons : j'ai froid. » Je la reconduisis chez elle ; elle se coucha et ne se releva plus<sup>3</sup>.

Pour lui faire un dernier plaisir, elle qui depuis 1792, avait désespéré de Dieu, elle se confessa et reçut les derniers sacrements avant de rendre le dernier soupir dans ses bras.

Quelques mois plus tard, le 10 janvier 1804, il envoyait à son ami Fontanes une lettre ouverte, publiée aussitôt dans le *Mercur de France* sous le titre *Sur la campagne romaine*. Il en incrustera plus tard des fragments dans les *Mémoires d'outre-tombe*. À l'autre pôle de son expérience du numineux, au sens où l'entend Rudolf Otto, c'est un poème en prose célébrant l'enracinement romain, faisant pendant et antithèse à la magnifique élévation qui servait de coda à l'*Essai sur les révolutions : Nuit chez les sauvages de l'Amérique*. Du côté de l'Extrême Occident, c'était le civilisé selon Rousseau, échappant à la civilisation et au temps, qui était allé se laver dans l'espace de pure nature. Il avait croisé du regard les dernier héros d'un peuple « sauvage » jugé de trop par le « progrès » des Lumières. À Rome, c'est ce même civilisé, mais redevenu chrétien, c'est-à-dire ironiste, qui reçoit la vision rétrospective de sa propre généalogie spirituelle et la vision eschatologique donnant un sens caché à cette longue durée. D'un côté dans l'Amérique indienne, le sublime abstrait de la forêt et le tragique pur d'une race vouée, sans laisser de trace, à un génocide. De l'autre, à Rome et autour de Rome, non le sublime, mais la beauté : une beauté naturelle préhensible et appréhendée par l'architecture humaine, et comme elle, avec elle, si bien caressée par les modulations nuancées de la lumière et si profondément pénétrée de douceur par le travail et l'usure du temps que la nature et l'art ont composé ensemble un paysage de mémoire et de contemplation :

3 *Mémoires d'outre-tombe*, éd. cit., t. II, 1992, Livre XV, chap. 4, p. 111.

Rien n'est beau comme les lignes de l'horizon romain, comme la douce inclinaison des plans, et les contours suaves et fuyants des montagnes qui le terminent. Souvent les vallées y prennent la forme d'une arène, d'un cirque, d'un hippodrome ; les coteaux y sont taillés en terrasses, comme si la main puissante des Romains avait remué toute cette terre. Une vapeur particulière, répandue dans les lointains, arrondit les objets et fait disparaître ce qu'ils pourraient avoir de trop dur ou de trop heurté dans leurs formes. Les ombres n'y sont jamais lourdes et noires ; il n'y a pas de masses si obscures dans les rochers et les feuillages, où il ne s'insinue toujours un peu de lumière. Une teinte singulièrement harmonieuse marie la terre, le ciel, les eaux : toutes les surfaces, au moyen d'une gradation insensible de couleurs, s'unissent par leurs extrémités, sans qu'on puisse déterminer le point où une nuance finit et où l'autre commence. Vous avez sans doute admiré dans les paysages de Claude Lorrain, cette lumière qui semble idéale et plus belle que nature ? eh bien, c'est la lumière de Rome<sup>4</sup>.

Chateaubriand décoche au passage une pique acérée envers l'Angleterre et l'Amérique bourgeoises, affairées, utilitaires, privées des antennes contemplatives dont les « sauvages » et les « poètes » sont pourvus pour sentir le sublime des lieux indemnes de l'Histoire ou la beauté de ceux que le temps a rachetés d'elle :

Si vous voyez la campagne de Rome en économiste, elle vous désolera sans doute mais si vous la contemplez en artiste, en poète et même en philosophe, vous ne voudriez pas qu'elles fussent autrement. L'aspect d'un champ de blé ou d'un coteau de vigne ne donnerait pas à votre âme d'aussi fortes émotions que la vue de cette terre dont la culture moderne n'a pas rajeuni le sol, et qui est, pour ainsi dire, demeurée antique, comme les ruines qui la couvrent.

Au sublime silencieux des grands espaces américains, qui avait ravi la « surabondance » de son jeune cœur solitaire, il préfère maintenant la beauté d'un théâtre où les « souvenirs de la société », mais non la société elle-même, se pressent dans sa mémoire et lui *parlent*. On peut donc avoir du temps et de l'Histoire remémorée une idée moins systématiquement hostile que

4 Chateaubriand, *Correspondance générale*, t. I, 1789-1807, Paris, Gallimard, 1977, « A Louis de Fontanes », p. 300.



celle que s'en faisait Rousseau. Dans le cours de cette *Lettre*, Chateaubriand dit son admiration pour l'érudit archéologue Séroux d'Agincourt, retiré à Rome depuis 1778, et que Goethe avait rencontré en juillet 1787. *L'Histoire de l'art depuis sa décadence au VI<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup> siècle* de ce disciple de Pierre Mariette et du comte de Caylus, haï de Diderot et des « philosophes », ne sera publié qu'après sa mort, en 1823. La méditation de Chateaubriand redevenu chrétien à la gloire de la mémoire et de la contemplation renoue donc avec l'érudition bénédictine que les Lumières avaient méprisées. La mémoire est aux chrétiens ce que la Nature était aux païens : elle rachète ce que l'Histoire a ruiné, elle nourrit l'âme exilée et lui rend l'espérance. Les citations classiques et les allusions bibliques ponctuent le poème en prose de Chateaubriand, comme si maintenant il était lui aussi devenu abeille virgilienne, nourrissant son miel non plus comme autrefois de son seul cœur surabondant, mais des sucres accumulés par la poésie latine et dont la campagne romaine déserte regorge, véritable *hortus conclusus* d'une mémoire miséricordieuse.

La sédimentation des ruines de Rome et des environs de Rome, et notamment du Colisée, lui parle aussi, mais d'une histoire qui a vu succéder la puissance et magnificence de l'Empire païen à la « révolution » d'où est sortie la Rome chrétienne, au prix de persécutions, d'invasions, de retours à la barbarie. Cette révolution historique est devenue mémoire, objet de remémoration et de contemplation, médiatrice de la proximité du divin. Reprenant seul et amplifiant la brève illumination qu'il avait partagée avec Pauline de Beaumont, il écrit :

Dans une belle soirée du mois de juillet dernier, j'étais allé m'asseoir au Colisée, sur la marche d'un des autels consacrés aux douleurs de la Passion. Le soleil qui se couchait, versait des fleuves d'or par toutes ces galeries où roulait jadis le torrent des peuples ; de fortes ombres sortaient en même temps de l'enfoncement des loges et des corridors, ou tombaient sur la terre en larges bandes noires. Du haut des massifs de l'architecture, j'apercevais, entre les ruines du côté droit de l'édifice, le jardin du palais des Césars, avec

un palmier qui semble être placé tout exprès sur ces débris pour les peintres et les poètes. Au lieu des cris de joie que des spectateurs féroces poussaient jadis dans cet amphithéâtre, en voyant déchirer des chrétiens par des lions et des panthères, on n'entendait que les aboiements des chiens de l'ermite qui garde ces ruines. Mais au moment où le soleil descendit sous l'horizon, la cloche du dôme de Saint-Pierre retentit sous les portiques du Colisée. Cette correspondance établie par des sons religieux, entre les deux plus grands monuments de Rome païenne et de Rome chrétienne, me causa une vive émotion : je songeai que ce grand édifice moderne tomberait à son tour comme l'édifice antique, et que les monuments se succèdent comme les hommes qui les ont élevés ; je me rappelai que [...] le monument sous les voûtes duquel résonnait cette cloche chrétienne, était l'ouvrage d'un empereur païen marqué dans les prophéties pour la destruction finale de Jérusalem. Sont-ce là, mon cher ami, d'assez hauts sujets de méditations fournis par une seule ruine, et croyez-vous qu'une ville où de pareils effets se reproduisent à chaque pas, soit digne d'être vue<sup>5</sup> ?

De description en méditation, c'est déjà tout le canevas de la grande épopée en prose des *Martyrs* qu'il publiera en 1809, qui est esquissé en filigrane dans cette Lettre de 1804. Et comme les futurs *Martyrs*, cette révolution que le théâtre romain lui retrace au passé est l'allégorie de celle dont il a été témoin au présent : les deux révolutions se recourent, et comme la Rome fondée par Saturne avait dû mourir pour laisser la Rome fondée par les disciples de Jésus, la chute du royaume de France, les persécutions, la fureur des « barbares de la civilisation », le martyrologe de la Terreur, autant d'épreuves qui préparent une France nouvelle qui, grâce à Bonaparte, est en train de redevenir « très Chrétienne ». L'Histoire a un sens providentiel.

## V

Chateaubriand ne tardera pas à revenir de cet accès de providentialisme. Il lui faudra déchanter de ce nouveau Cyrus, assassin du duc d'Enghien moins de trois mois plus tard, le 21 mars

5 *Correspondance générale*, t. I, p. 304.

1804. *Les Martyrs* seront, sous les traits de l'Empire de Dioclétien, l'image d'un retour de Terreur que l'Empire de Napoléon continue et amplifie, alors que le Consulat de Bonaparte avait fait croire qu'il l'interrompait.

Il reviendra à Rome près d'un quart de siècle plus tard, ambassadeur de Charles X, en 1828. Les pages qu'il réservera à ce second séjour romain dans les *Mémoires d'outre-tombe* ont été écrites beaucoup plus tard, quand il aura subi la suprême épreuve de la chute de la Restauration en 1830 et quand il aura acquis la certitude que la révolution commencée en 1789 et déviée en 1792-1795, ne peut même pas être stabilisée.

Le récit de son premier séjour, dans les *Mémoires*, était presque entièrement consacré à la mort de Pauline de Beaumont. C'était un Tombeau. Le second séjour occupe deux livres entiers, d'une extrême variété. Le narrateur fait alterner des citations de ses lettres à Mme Récamier, de ses dépêches au comte de La Ferronnays, ministre des Affaires étrangères, un dossier considérable attestant le rôle qu'il a joué pendant le conclave qui a élu Léon XII Ganganelli, des *excerpta* des voyageurs qui l'ont précédé à Rome, depuis Montaigne jusqu'à Goethe, et enfin des notations sur la vie sociale ou quotidienne de la capitale pontificale.

Le « civilisé » semble avoir définitivement pris le pas sur le « sauvage ». L'un des morceaux de bravoure de ces deux livres est l'évocation de la fête enchantée que l'ambassadeur a donnée en l'honneur de la grande-duchesse Hélène, sœur de son amie la duchesse de Cumberland et de la défunte reine Louise de Prusse, dans les jardins illuminés de la Villa Médicis. Le poète semble ne plus méditer et rêver qu'au fil capricieux des textes qu'il butine dans ses lectures et sa mémoire. L'archéologue amateur se passionne pour les fouilles ordonnées par lui-même à Torre Vergata. L'ami des arts et le mécène prend soin du bas-relief qui doit orner la plaque tombale de Poussin à San Lorenzo in Lucina et qu'il a commandé au nom de Mme Récamier. L'ambassadeur prend très au sérieux ses responsabilités politiques et diplomatiques. Ces miscellanées font d'abord l'ef-

fet trompeur d'avoir été juxtaposées sans art et négligemment : elles donnent en fait le sentiment presque physique des méandres d'un temps distendu, relâché, ralenti, le temps à la fois d'un homme vieillissant et d'une ville à laquelle son propre *tempo* intérieur est accordé parce qu'elle est dispensée de la modernité affairée, parisienne ou londonienne. Sous la surface lente et miroitante de ces *varia*, affleurent les courants profonds et continus de la méditation des *Mémoires*. Méditation sur l'histoire, sur les révolutions, sur la France, et évidemment sur Rome païenne et chrétienne, ancienne et contemporaine.

On est saisi par l'extraordinaire modernité à rebours de cette méditation dont l'hostilité à la modernité, digne de Des Esseintes de Huysmans, n'a fait que croître depuis la *Lettre sur la campagne romaine*. Sans doute, il a depuis longtemps formellement rompu avec Rousseau, il a regagné la société, la politique, la diplomatie, les arts, l'érudition, l'historiographie, mais en les regagnant, et en vieillissant, il n'a rien perdu, au contraire, de l'intuition essentielle de sa jeunesse, même s'il tente de tenir la balance égale entre le pessimisme tragique de Rousseau et l'espérance chrétienne : cette intuition était l'horreur de l'Histoire, avec un grand H, et une horreur redoublée par le torrent historique moderne déclenché dans le nord de l'Europe de deux sources différentes : la Terreur française, prolongée par les atroces tueries de l'Empire, et la révolution industrielle anglaise dont il a pu observer, lors de son ambassade à Londres en 1822, les ravages écologiques et le féroce coût humain.

Loin du déchaînement de ce Saturne à deux têtes, Rome qui a payé depuis longtemps son dû à l'Histoire et qui regarde ailleurs, lui paraît un havre où le temps fait son œuvre, mais sans la précipitation artificielle qui use les capitales qui se veulent modernes. L'« hirondelle » a eu une belle et bonne mort à Rome, qu'elle n'aurait eue nulle part ailleurs. L'ancien attrait de Chateaubriand pour les « nobles sauvages », les Indiens d'Amérique chers à Rousseau et à Claude Lévi-Strauss, réapparaît dans le regard d'admiration et d'envie qu'il porte sur les catégo-

ries d'hommes plus ou moins maudits ou démodés par la modernité politique et économique, mais qui à l'ombre de Rome sont chez eux au naturel, sans aspirer ni à la célébrité, ni à la publicité : les gens du peuple, les aristocrates et les artistes. Faute de pouvoir citer tous les témoignages de sympathie de Chateaubriand pour le *popolo minuto* de Lorette et Rome, je me contenterai de deux extraits relatifs à la noblesse romaine et à la colonie d'artistes de Rome :

Aujourd'hui les nobles romains ruinés par la révolution, se renferment dans leurs palais, vivent avec parcimonie et sont devenus leurs propres gens d'affaires. Quand on a le bonheur (ce qui est fort rare) d'être admis chez eux le soir, on traverse de vastes salles sans meubles, à peine éclairées, le long desquelles des statues antiques blanchissent dans l'épaisseur de l'ombre, comme des fantômes ou des morts exhumés. Au bout de ces salles, le laquais déguenillé qui vous mène vous introduit dans une espèce de gynécée : autour d'une table sont assises trois ou quatre vieilles ou jeunes femmes mal tenues, qui travaillent à la lueur d'une lampe à de petits ouvrages en échangeant quelques paroles avec un père, un frère un mari à demi couchés obscurément en retraite, sur des fauteuils déchirés. Il y a pourtant je ne sais quoi de beau, de souverain, qui tient de la haute race, dans cette assemblée retranchée derrière des chefs-d'œuvre et que vous avez prise d'abord pour un sabbat<sup>6</sup>.

Je vais voir travailler séparément les artistes : l'élève sculpteur demeure dans quelque grotte, sous les chênes verts de la villa Médicis, où il achève son enfant de marbre qui fait boire un serpent dans une coquille. Le peintre habite quelque maison délabrée dans un lieu désert ; je le trouve seul, prenant à travers sa fenêtre ouverte quelque vue de la campagne romaine. *La Brigande* de M. Schnetz est devenue la mère qui demande à une madone la guérison de son fils. Léopold Robert, revenu de Naples, a passé ces jours derniers par Rome, emportant avec lui les scènes enchantées de ce beau climat, qu'il n'a fait que coller sur sa toile. [...] Je voudrais être né artiste : la solitude, l'indépendance, le soleil parmi des ruines et des chefs-d'œuvre, me conviendraient. Je n'ai aucun besoin ; un morceau de pain, une cruche de *l'Aqua Felice*, me suffiraient. Ma vie a été misérablement accrochée aux buissons de ma route ; heureux si j'avais été l'oiseau libre qui chante et fait son nid dans ces buissons<sup>7</sup> !

6 *Mémoires d'outre-tombe*, éd. cit., t. III, Livre XXIX, chap. 8, p. 224.

7 *Ibid.*, chap. 6, p. 211-212.

Qu'est-ce qui rend possible ce loisir mélancolique, contemplatif et solitaire, mais fécond accordé au rythme naturel à l'homme bien né et à l'homme doué ? C'est, indirectement, la qualité de silence, de contemplation, de lenteur et de mémoire accumulée par les siècles, et qui laisse pour ainsi dire chanter le temps et les pierres que l'affairement prétentieux de l'industrie humaine n'a plus remués depuis longtemps. À Rome, les deux extrêmes de l'histoire, la pré-histoire et la post-histoire semblent se rejoindre, l'anté-civilisation et une ancienne civilisation au repos semblent se confondre.

Les deux livres sur Rome en 1828 s'achèvent sur un poème en prose qui fait de la virginité économique de la campagne romaine, déjà notée dans la Lettre de 1804, une grâce qui rend la parole à l'antique chant des Muses :

Hier j'ai vaqué au clair de la lune dans la campagne entre la porte Angélique et le mont Marius. On entendait un rossignol dans un étroit vallon balustré de cannes. Je n'ai retrouvé que là cette tristesse mélodieuse dont parlent les poètes anciens, à propos de l'oiseau du printemps. Le long sifflement que chacun connaît, et qui précède les brillantes batteries du musicien ailé, n'était pas perçant comme celui de nos rossignols ; il avait quelque chose de voilé comme le sifflement du bouvreuil de nos bois. Toutes ses notes étaient baissées d'un demi-ton ; sa romance à refrain était transposée du majeur au mineur ; il chantait à demi-voix ; il avait l'air de vouloir charmer le sommeil des morts et non de les réveiller. Dans ces parcours incultes, la Lydie d'Horace, la Délie de Tibulle, la Corinne d'Ovide, avaient passé ; il n'y restait que la Philomèle de Virgile. Cet hymne d'amour était puissant dans ce lieu et à cette heure ; il donnait je ne sais quelle passion d'une seconde vie : selon Socrate, l'amour est le désir de renaître par l'entremise de la beauté ; c'était ce désir que faisait sentir à un jeune homme une jeune fille grecque en lui disant : « S'il ne me restait que le fil de mon collier de perles, je le partagerais avec toi. »

Si j'ai le bonheur de finir mes jours ici, je me suis arrangé pour avoir à Saint-Onuphre un réduit joignant la chambre où le Tasse expira. Aux moments perdus de mon ambassade, à la fenêtre de ma cellule, je continuerai mes *Mémoires*. Dans un des plus beaux sites de la terre, parmi les orangers et

les chênes verts, Rome entière sous mes yeux, chaque matin, en me mettant à l'ouvrage, entre le lit de mort et la tombe du poète, j'invoquerai le génie de la gloire et du malheur<sup>8</sup>.

## VI

L'agitation dévorante du Saturne moderne rend d'autant plus fragile et menacée cette bulle d'humanité retirée au désert et qui a échappé à la modernisation française ou anglaise et qui lui échappe encore, malgré les faibles traces que l'occupation napoléonienne a laissées. À Paris, Chateaubriand est un intransigeant défenseur de la Charte, des libertés publiques, de la liberté de la presse. Il s'attirera sous la monarchie de Juillet la sympathie des républicains. Mais la liberté politique est pour lui un frein et non un accélérateur de la pression saturnienne de la modernité.

À Rome, le Souverain pontife et l'État ecclésiastique ne relèvent pas de cette logique. Ce qui n'était plus possible en France dès le règne de Louis XVI, une souveraineté de fondation sacrée, un pape-roi, est encore debout à Rome. L'expérience du conclave, et de sa tradition millénaire, a passionné Chateaubriand en ethnologue formé à l'école de Rousseau. La durée de telles traditions, comme la durée des dogmes et de la liturgie, à rebours des révolutions, à rebours de la plus radicale et irrésistible de toutes les révolutions connues, la modernité française et anglaise, n'ont été possibles, comme la survivance dans les États pontificaux de types humains et de formations sociales remontant à l'antiquité romaine, que par la conjonction paradoxale du sentiment de la vanité de toutes choses terrestres, et l'attention rigoureuse attachée à toutes choses divines, ce qui rejoint en quelque manière le stoïcisme et la piété des « nobles

8 *Ibid.*, Livre XXX, chap. 13, p. 342-343.

sauvages ». Dans la cathédrale des *Mémoires*, où plusieurs grand'messes sont célébrées, la plus solennelle l'est dans une lettre adressée de Rome à Mme Récamier : c'est la messe de la nuit du Vendredi saint, 15 avril 1828, dans la chapelle Sixtine, où retentit le *Miserere* d'Allegri en présence du pape Léon XII :

Le jour s'affaiblissait ; les ombres envahissaient lentement les fresques de la chapelle et l'on n'apercevait plus que quelques grands traits du pinceau de Michel-Ange. Les cierges, tour à tour éteints, laissaient échapper de leur lumière étouffée une légère fumée blanche, image assez naturelle de la vie que l'Écriture compare à une petite vapeur. Les cardinaux étaient à genoux, le nouveau pape prosterné au même autel où quelques jours avant j'avais vu son prédécesseur ; l'admirable prière de pénitence et de miséricorde, qui avait succédé aux Lamentations du prophète, s'élevait par intervalles dans le silence et la nuit. On se sentait accablé sous le grand mystère d'un Dieu mourant pour effacer les crimes des hommes. La catholique héritière sur ses sept collines était là avec tous ses souvenirs ; mais au lieu de ces pontifes puissants, de ces cardinaux qui disputaient la préséance aux monarques, un pauvre vieux pape paralytique, sans famille et sans appui, des princes de l'Église sans éclat, annonçaient la fin d'une puissance qui civilisa le monde moderne. Les chefs-d'œuvre des arts disparaissaient avec elle, s'effaçaient sur les murs et sur les voûtes du Vatican, palais à demi abandonné. Des étrangers curieux séparés de l'unité de l'Église, assistaient en passant à la cérémonie et remplaçaient la communauté des fidèles. Une double tristesse s'emparait du cœur. Rome chrétienne en commémorant l'Agonie de Jésus-Christ avait l'air de célébrer la sienne, de redire pour la nouvelle Jérusalem les paroles que Jérémie adressait à l'ancienne. C'est une belle chose que Rome pour tout oublier, mépriser tout et mourir<sup>9</sup>.

Le paradoxe théologico-politique qui a assuré le triomphe et la durée de l'État ecclésiastique ne résistera pas à l'acide du Saturne moderne. Chateaubriand aura assisté à l'une des dernières grand'messes d'Ancien Régime à Rome, comme il avait assisté à l'un des derniers rites de l'antique monarchie française, la chasse à courre de Louis XVI dans la forêt de Saint-Germain. Chateaubriand anticipe à Rome les *Tristes tropiques* de Lévi-Strauss. Le pape-roi ne survivra pas longtemps au roi sacré à

9 *Ibid.*, chap. 6, p. 315-316.



Reims, pas plus que les Indiens d'Amérique n'ont survécu à l'invasion des commerçants et des industriels occidentaux. Mais dans la vision eschatologique de Chateaubriand, cet apparent Vendredi saint de l'Église romaine, son calvaire dans la modernité, commencé par les tribulations de Pie VII sous l'Empire, poursuivra et accomplira la parole de salut qui lui a été confiée. « Si le grain ne meurt... ». Redescendu dans les catacombes, le catholicisme dédaigné et tourné en ridicule par la modernité qui est sortie de lui n'en restera pas moins le principe d'ironie et de fécondité spirituelle vers lequel se tourneront les damnés de l'« air conditionné », dont a parlé un autre poète, citant Henry Miller, Octavio Paz. Bien sûr, cette espérance est un acte de foi tremblant. Le dernier Chateaubriand, comme son neveu Tocqueville dans la deuxième partie de la *Démocratie en Amérique*, est effrayé par ce que réserve à l'humanité « l'idolâtrie de l'homme envers soi »<sup>10</sup>. Il en vient même prophétiquement à écrire : « Si la religion chrétienne s'éteignait, on arriverait par la liberté à la pétrification sociale où la Chine est arrivée par l'esclavage »<sup>11</sup>.

## VII

C'est dans ce sentiment apocalyptique qu'il faut lire les chapitres sur Venise qui figurent au dernier livre des *Mémoires d'outre-tombe*. Chateaubriand n'avait pas eu un seul coup d'œil sur la cité lagunaire lorsqu'il s'y était embarqué pour l'Orient, lors de son voyage de 1806-1807. Une mission diplomatique qu'il sait vaine l'y a ramené en septembre 1833. Il y est venu pour se concerter avec la duchesse de Berry, qui attend de lui qu'il négocie sa réconciliation avec Charles X, en exil à Prague. Comme la duchesse n'est pas au rendez-vous et se fait attendre, il en pro-

10 *Ibid.*, t. IV, Livre XLII, chap. 16, p. 593.

11 « Avenir du monde », 1834, Textes complémentaires à la Conclusion des *Mémoires d'outre-tombe*, éd. cit., t. IV, p. 872.

fite pour prendre des vacances, vagabonder, et découvrir Venise, découronnée elle aussi, pillée par Bonaparte avant d'être livrée par lui à l'Autriche. Comme la Rome de Léon XII, mais encore plus qu'elle, car dépourvue de vocation théologique, la cité qui fut celle des Doges a l'immense mérite aux yeux dessillés de Chateaubriand de ne survivre à son histoire glorieuse qu'au titre de surimpressions d'images occidentales et de mirages orientaux déposés par le temps, « sur fond d'azur du ciel et de la mer », décor de théâtre de mémoire analogue à ceux que peignait alors à Paris Pierre Cicéri, « rassemblant sur une toile des monuments de toutes les formes, de tous les temps, de tous les pays, de tous les climats ». Sa « décadence », rendue soutenable par « un beau climat », s'accorde parfaitement au déclin physique du voyageur et à la mélancolie qui lui fait savoir à quel point le monde le quitte. Ce n'est pas tant le chrétien en lui qui se plaît à cette halte vénitienne, que l'épicurien qui y trouve, dans un entre-deux de mort et de vie, les conditions quasi idéales d'une dernière chaleur et d'un dernier souffle de bonheur crépusculaire, avant l'épreuve du froid et de la nuit.

Il y a assez de civilisation à Venise pour que l'existence y trouve ses délicatesses. La séduction du ciel empêche d'avoir besoin de plus de dignité humaine ; une vertu attractive s'exhale de ces vestiges de grandeur, de ces traces des arts dont on est environné. Les débris d'une ancienne société qui produisit de telles choses, ne vous laissent aucun désir d'avenir. Vous aimez à vous sentir mourir avec tout ce qui meurt autour de vous ; vous n'avez d'autre soin que de parer les restes de votre vie à mesure qu'elle se dépouille. La nature prompte à ramener de jeunes générations sur les ruines comme à les tapisser de fleurs conserve aux races les plus affaiblies l'usage des passions et l'enchantement des plaisirs<sup>12</sup>.

Curieusement, les chapitres sur Venise « assise sur le rivage de la mer comme une belle femme qui va s'éteindre avec le jour » figurent parmi les plus allègres des *Mémoires*. Le « Sauvage » devenu pleinement civilisé jouit des arts visuels qu'il avait

12 *Mémoires d'outre-tombe*, éd. cit., t. IV, Livre XXXIX, chap. 4, p. 388.

ignorés dans le *Génie*, et qu'il s'offre maintenant le luxe de commenter en amateur éclairé : tableaux de Titien, dessins de Léonard, de Michel-Ange et de Raphaël. Le galant homme, qui n'a pas encore tout à fait dételé, se livre avec humour rare à une sorte de marivaudage avec la fille, mariée, du geôlier de Silvio Pellico, qui voudrait obtenir de lui qu'il réparât l'offense qu'a faite à son honneur l'auteur de *Mes Prisons*, lu dans toute l'Europe, en inventant une amourette avec la toute jeune fille qu'elle fut. Et surtout le grand instrumentiste de la prose d'art française trouve dans le thème classique de Venise, découvert par lui sur le tard, l'occasion de rivaliser avec ses grands prédécesseurs littéraires, Rousseau, qu'il se fait un plaisir d'écraser, et surtout Byron, qu'il tient pour son égal par la naissance et le génie, mais auquel il reproche de l'avoir pillé sans le dire.

Loin du salon de l'Abbaye-au-Bois et du domicile conjugal de l'Infirmier Sainte-Thérèse, le grand homme ne cache guère le plaisir qu'il a pris à cette escapade et à la mettre en musique. Il en témoigne une vive reconnaissance à l'héroïne de Rossini qui la lui a valu, la duchesse de Berry, dont le caprice le convoque à Ferrare.

Si Rome a parachevé la conversion de Chateaubriand au catholicisme, en lui révélant un christianisme qui emporte dans ses flancs les arts, les lettres, la mémoire et les sagesses de la Grèce et de Rome, Venise a parachevé la conversion de l'ex-jeune Breton rousseauiste en Parisien civilisé et en touriste accompli, sachant vaporiser le poids de l'âge et des lugubres pensées par la variété de ses curiosités et de ses émotions d'art. Loin de l'accuser de duplicité ou même de contradiction, il faut reconnaître à l'auteur des *Mémoires*, dans son rapport à l'Italie, une cohérence qui ne tient pas seulement à la magie du style : à Rome et à Venise, l'Italie religieuse, l'Italie artistique, l'Italie des paysages enchantés et bruissants de souvenirs, l'Italie des Italiens de toutes conditions, sont toutes pour lui, à des titres divers, mais concordants, les dépositaires de ce qui fait le sel de la vie et l'essence de toute véritable civilisation : le don de la

contemplation et de l'éloignement, la grâce de laisser du temps au temps et de savoir conjuguer, en toutes circonstances, le mouvement et le repos.

# Kinesthétique: écrire à l'image du Vésuve. Goethe et Chateaubriand

WINFRIED WEHLE \*

## Goethe et la tempérance classique de la nature dénaturée

En mars 1787, et par trois fois en l'espace d'une quinzaine de jours, Goethe a fait l'ascension du Vésuve au cours de son voyage en Italie. Certes, il s'agissait d'un passage obligé dans le programme touristique du *grand Tour*. Mais une telle intensité doit certainement répondre à une motivation plus grande. Ses efforts, il les a lui-même qualifiés de véritable *siège* (p. 204,24<sup>1</sup>), présentant ainsi cet événement naturel sous l'angle d'une forteresse à prendre, avec le cratère comme le centre. C'est en lui que se concentre ce qui les fascine et les provoque tant, lui et ses contemporains : la nature dans son déchaînement effroyable, « informe, plutonique » (p. 208,30) – une négation inouïe de toute la nature maîtrisée des Lumières. Mû par cet intérêt scientifique, Goethe veut l'examiner à fond. Derrière lui opère l'une des grandes motivations tacitement mythiques de la pensée des Lumières, qui cherche à répondre à la disparition de certitudes philosophico-transcendantes : la quête d'une nouvelle origine qui satisfasse la raison<sup>2</sup>. Les attentes étaient particulièrement

\* Université d'Eichstätt.

1 J. W. Goethe, *Italienische Reise*, 2 vol., éd. Chr. Michel/H. G. Dewitz, Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker Verlag), 1993; vol. 15/1, 1<sup>e</sup> partie des *Gesammelte Werke*, etc. (Indications de pages et de lignes conformes à cette édition.)

2 Dans la perspective de ce que H. R. Jauss a dénoncé. Cf. « Mythen des Anfangs : eine geheime Sehnsucht der Aufklärung », in: *Studien zum*

grandes concernant l'expérience directe de la nature. Elles se manifestent aussi bien dans les *regards nostalgiques* que Goethe portait sur le Vésuve dont la *lave* stimulait son imagination (p. 367,32), que dans ses études morphologiques, intéressées elles aussi à débusquer la plante originelle dans la végétation luxuriante de la Campanie<sup>3</sup>.

Sa première réaction est l'observation, son critère épistémologique est garant de la connaissance<sup>4</sup>. Qu'en retire-t-il ? « La vue n'était ni instructive ni séduisante » (I, p. 210,15 s.). La nature, considérée dans son état le plus brut, ne vise aucunement aux intérêts des hommes, ni scientifiquement (*instructive*), ni esthétiquement (*séduisante*). Néanmoins, cette démarcation ne demeure pas sans découverte conséquente, quand bien même négative. Certes, un sentiment d'étrangeté bouleversant apparaît à la vue de « cette chose informe, de ces masses sans contours » crachées par « ce monstre hideux et redoutable » (p. 209,31). Cependant, ce spectacle ne peut pas être aussi facilement rejeté. La nuit surtout, il montre manifestement qu'au plus profond d'elle-même, la nature n'est que pure débauche d'énergie qui se libère sans relâche pour, dans le même temps, « se consumer de nouveau elle-même » (p. 208,19). En d'autres mots : au regard de l'observateur, elle manifeste une haute activité, mais sans projet reconnaissable. Lors de sa quatrième et dernière confrontation avec le Vésuve (p. 368 ss.), sur la route du retour de Sicile, Goethe en tire une conséquence inouïe : comme ses poussées aveugles ne laissent deviner aucune visée précise, surtout pas humaine, la

*Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a. M., 1989 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 864), p. 24-66.

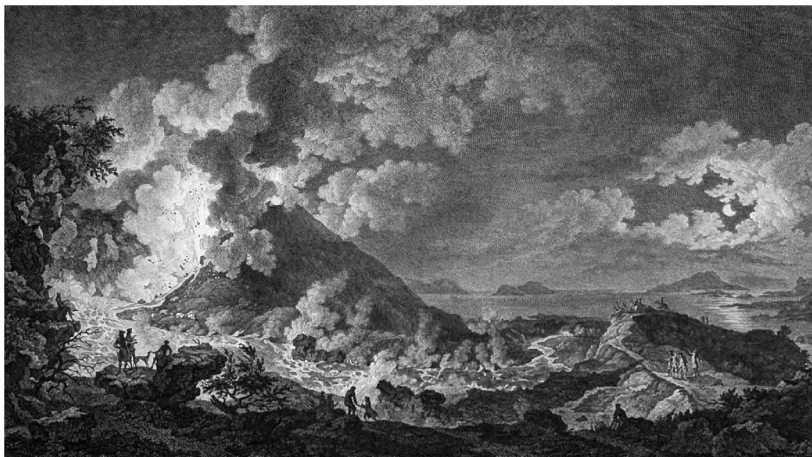
3 Cf. *Italienische Reise*, partie 2, éd. cit., « Morphologische Reisenotizen », p. 812-827.

4 Largement développé de façon historique et systématique en relation avec la littérature de voyage par Fr. Wolfzettel, *Le désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*, Tübingen, 1986, voir en particulier chap. I et II.

question de leur signification doit se confondre entièrement dans leur interprétation. Goethe écrit : « Nous nous trouvons maintenant en présence d'un texte [le volcan !] que des millénaires ne suffiront pas à commenter » (p. 369,26). Une conclusion véritablement vertigineuse. Pour comprendre la lave bouillonnante, toujours prête à de nouvelles éruptions, il faut donc recourir à un mouvement de pensée analogue : un processus d'interprétation en principe toujours ouvert. S'ouvre alors devant Goethe – pour conserver l'image – le profond cratère de l'herméneutique : en dernier ressort, tout n'apparaît qu'en perspective, en tant que vision de l'observateur. Mais celui-ci ne doit-il pas alors se reconnaître comme un sujet totalement renvoyé à lui-même ?

Goethe a bien appréhendé cette audacieuse exigence moderniste de subjectivité, mais il l'a rejetée radicalement. Il a encore une fois cherché une possibilité de revirement pour s'objectiver et objectiver sa vision des choses. C'est la leçon de sa quatrième rencontre avec le Vésuve. À la différence des précédentes, il décide à présent d'en faire l'ascension avec l'œil (II, p. 368-370). Cette perception alternative ne lui permet rien moins qu'une révolution dans la vision qui était jusqu'alors la sienne. Son « point de vue » prometteur (p. 369,21) se trouve maintenant à Capodimonte, le « bel étage » de Naples, avec une vue panoramique sur le « mont sauvage en furie » ; au-dessus de lui un « impressionnant nuage de vapeurs permanentes et des masses expulsées violemment, des brumes ardentes » (p. 369,11-15) et des laves. Bref, il cite la « dénature » infernale du volcan tel qu'il la voit de ses propres yeux. Mais alors se passe un « coup de théâtre » presque apotropaique. Dans le même souffle, il reconnaît avoir aperçu dans ce Vésuve le « tableau le plus merveilleux, le plus incroyable que l'on ne voit qu'une seule fois dans sa vie » (p. 369). Reste à déterminer, dans la miniature littéraire du 2 juin 1787, la part de la poésie et celle de la vérité<sup>5</sup>. Goethe l'a

5 C'est ainsi que Herder interprète le travail de Goethe d'après le matériel rapporté à son retour en 1788. Cf. *Italienische Reise*, éd. cit. vol. II, p. 1063 :



Ill. 1: Ch.-R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples*, Paris 1781; t. I, p. 210-211, tabl. 32. Une représentation typique du Vésuve comme elle est courante dans les manuels de voyage en Italie qui inspirent le « grand Tour » de l'époque. À ceux qui s'exposent au « monstre hideux », elle promet un spectacle mondain. Ses effets horribles, cependant, produisent, ressentis par un esprit éclairé, des sentiments sublimes.

érigée en pièce fondamentale de sa conception de l'art. Avec cette question sous-jacente : Comment un seul et même objet peut-il appeler des jugements aussi contradictoires ?

Ils reposent sur une échelle de valeurs avec laquelle Goethe combat les dangers d'une vision inconditionnée. En raison de la distance que l'observateur prend par rapport à lui, le monstre incandescent se voit transformé en un « spectacle sublime ». Vu de près, lors de ses trois précédentes ascensions, il lui était apparu « repoussant », parce que déclarant « la guerre à tout sentiment esthétique » (I, p. 208, 19 s.). La nature, nous donne à

Herder dit avoir remarqué que Goethe « commençait à faire un monde artistique [...] à la place de ce qui s'était effacé », c'est-à-dire des expériences de voyage et des notes sur place (lettre à Goethe du 17 décembre 1788). Cf. également le commentaire de l'historique de la gestation fait par l'éditeur (vol. II, p. 1060).





Ill. 2: Heinrich Christoph Kolbe, *Goethe vor dem Vesuv* (1826); Thüringische Universitäts- u. Landesbibliothek Jena. La nature effrénée du Vésuve est, pour Goethe, motif d'un détournement. Son attention – signe de sa participation – s'articule à travers le langage des gestes: corps, mains, livre, chapeau, bâton de voyage sont orientés vers le legs de l'Antiquité (concentré sur le Cap de Misène). Son regard d'autre part va au loin, dans la direction du « Grand Tout », comme il dit dans son *Voyage en Italie*.

entendre Goethe, est directement, c'est-à-dire sans médiation, le parangon de la laideur. Dans l'impression brute, en haut du sommet, le volcan lui apparaît comme un gouffre, un enfer, et non comme une élévation, du fait que ces feux ne tendent vers aucune idée. Symboliquement, le mont s'enveloppe d'un « impressionnant nuage de vapeur » (p. 369,12), comme pour rejeter toute estimation sublime du spectacle, telle que les guides touristiques de l'époque la prévoyaient en ce cas (ill. 1)<sup>6</sup>. Goethe qualifie le Vésuve de « sommet infernal », plantant ainsi – comme Chateaubriand après lui – le dard de l'ambiguïté dans les modèles en vogue de vision touristique de l'époque. S'il existe, devant cette agitation autistique, une approche possible, ce ne peut être que par l'empirisme : l'intérêt naturaliste du voyageur pour les minéraux, les scories, les blocs de lave, les plantes, les détails. L'enfer c'est ce qui manque élémentairement à cette nature informe : tout rapport, tout lien, tout ordre.

Et, dans cette nature désenchantée, c'est l'éloignement, la distance, qui devrait éveiller le charme de l'agréable. Goethe ne laisse aucun doute à ce sujet. La vue de loin intègre le topos du mont dans la topographie d'un paysage. C'est celle-ci, et non pas le mont en lui-même, qui détermine maintenant son cadre signifiant. La dégénérescence infernale apparaît à deuxième vue comme un « paradis du sud » (p. 370,3), parce que son caractère menaçant est littéralement domestiqué : Goethe se trouve à la fenêtre d'un château de Capodimonte – ce qui permet un « point de vue » élevé, au propre comme au figuré (p. 369,21). Mais dans la mesure où, selon la définition de Kant, le sublime est lié à la sécurité dans laquelle on se trouve quand on se confronte à la surpuissance brute de la nature<sup>7</sup>, la « vue merveilleuse » dont parle Goethe est donc due

6 Ch. M. Dupaty a écrit un sublime récit émotionnel en ce sens, qui pourrait avoir tout à fait influencé Chateaubriand. Cf. *Lettres sur l'Italie en 1785*, t. II, Paris, 1788, p. 206-213.

7 *Kritik der Urteilskraft*, éd. W. Weischedel, Frankfurt a. M., 1974 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 57), livre II, B. § 28 ss. (p. 184 ss.).

aux conditions de sa perception en tant que regard porté sur l'objet du regard comme chez Caspar David Friedrich. Toutefois, la perspective du château, c'est-à-dire d'une nature maîtrisée architectoniquement, est représentée par la maîtresse de maison, une duchesse. Dans le regard qu'elle porte sur le paysage – elle est originaire d'Allemagne – Goethe ne forme rien moins que ses propres exigences esthétiques<sup>8</sup>. Elle est bien faite de sa personne, de conversation délicate et courtoise, fréquente les Belles Lettres, est attachée à « l'humanité plus libre et au large regard » des Allemands (p. 368, 19 ss.), tout en montrant, en même temps, une profonde inclination pour la « raison pure » qui définit leur vie de l'esprit. Elle se soucie aussi d'exercer son influence sur les jeunes filles de haut rang et ne manque pas non plus de proposer une cuisine délicieuse. En un mot : cette autre vision du Vésuve est redevable à la culture classique des Lumières.

C'est uniquement elle qui transforme le « bouillon infernal » (p. 232, 38) en un « grand spectacle élevant l'esprit » (p. 209, 15). Plus généralement : la nature brute, débridée, ne devient belle et signifiante que par la culture. Le Vésuve, mis ainsi en scène avec une tempérance classique, peut finalement satisfaire aussi à la mission éducative du *prodesse et delectare*. Mais qu'aurait à produire son spectacle dans ce cadre ? Goethe utilise cette représentation du Vésuve pour y illustrer les conditions et l'esprit de

8 En partant de l'ascension du mont Ventoux par Pétrarque, B. Waldenfels a retenu l'esthétisation du paysage comme *succédané* esthétique d'un ordre substantiel que les rationalisations modernes ont retiré à la nature (voir « Gänge durch die Landschaft », in : M. Smuda, *Landschaft*, Frankfurt a. M., 1986, p. 29 ss.). Du moins, la peinture paysagiste littéraire, dans le fond depuis l'invention du monde artistique d'Arcadie, vise tout autre chose qu'à procurer un *Ersatz* : la question est bien plus de savoir si ce ne doit pas être plutôt considéré comme un transfert sémiotique qui ne dirige plus le regard humain sur la nature de façon paradigmatique, selon des points de vue cosmologiques, philosophiques ou mythiques (Vénus), mais syntagmatiques, nouvellement prédisposés à un rapport de proximité métonymique : l'observateur de la nature s'approche plus près de sa nature.

son art<sup>9</sup> (cf. ill. 2). Son exigence peut à peine être placée plus haut. Un tel spectacle, qui n'est accordé qu'« une seule fois » dans sa vie, laisse entendre une subtile correspondance langagière, parce que « l'œil peut saisir tout en une fois » (p. 369) et acquérir ainsi « l'impression du grand Tout »<sup>10</sup> (*ibid.*). Les éléments épars, désordonnés et changeants sont ainsi ramenés au « calme clair, paisible et enchanteur » d'un ensemble. C'est celui-ci qui crée le plaisir et l'ordre – donc une performance culturelle de l'observateur. Mais ceci ne signifie-t-il pas que, dans ce spectacle offert par la nature, il n'impose pour finir que les fondements de sa propre vision ? Face à une nature inconstante, abyssale, ce « point de vue » solide est dû à la stabilité d'un regard doublement assuré. D'une part, historiquement: dans une permanente mise en référence du voyage avec un humanisme d'inspiration antique; d'autre part, anthropologiquement: dans la confiance en une raison éclairée, en harmonie avec un comportement de qualité. D'où il ressort que c'est la culture et uniquement elle qui rend la nature belle et bonne (ill. 2).

Cependant, ceci n'est que l'un des aspects. Car la décharge énergétique du volcan entraîne à vrai dire deux apparitions hautement contradictoires : d'abord, une terre inculte sinistre et – à proximité moins immédiate – le jardin luxuriant de la Campanie. À la vue de cette double image, la nature humaine ne devrait-elle pas elle aussi être appréhendée sous ces *deux aspects* ? Goethe y a pensé discrètement, mais de façon complexe. Certes, l'éducation et la culture créent le cadre de l'humanité. Mais d'un autre côté, la fascination que la montagne en feu exerce chez tous les voyageurs, n'en était pas pour autant écartée. Goethe en a tenu compte dans un processus de perception com-

9 Là-derrrière se trouve l'un des concepts directeurs de la conception de l'art goethéenne, celui du dépassement, conquête conceptionnelle du voyage en Italie. Cf. J. Lacoste, *Voyage en Italie de Goethe*, Paris, PUF, 1999, chap. V, particulièrement p. 78 ss.

10 Dans l'histoire des idées, largement honorée par R. Michéa, *Le Voyage en Italie de Goethe*, Paris, Aubier, 1945, chap. IV, 4 (p. 436 ss.).

plémentaire. À l'apogée du spectacle nocturne, il inverse subitement la direction du regard : du panorama vers le « premier plan », de la chose observée vers l'observatrice à ses côtés, sa belle hôtesse. L'extérieur identifie pour ainsi dire par rétroversion l'intérieur. La femme devient le reflet de ce que la *nature* doit apporter à la culture. L'effet en est – en toute modestie du terme – culminant. La lueur crépusculaire du volcan – même le clair de lune se doit d'être là – rend la duchesse « de plus en plus belle ». Goethe en oublie même le temps et l'heure – serait-ce là le signe discret d'un tendre moment érotique ? En tout cas, l'ami fidèle Herder, deux ans après lui à Naples, a toutes les peines à assurer à sa soupçonneuse Caroline que la « plus haute sensualité et la plus haute volupté » qu'il ressent ici comme nulle part ailleurs, n'ont pas d'« attachements » pour conséquence<sup>11</sup>. Sans parler de Flaubert qui attribue sans détours ses débordements sexuels à Naples au climat volcanique excitant<sup>12</sup>. La sombre magie du Vésuve, nous laisse entendre Goethe, possède une correspondance exaltante (p. 209,15) avec l'Éternel féminin qui nous attire. Aussi mesurée qu'une beauté culturellement façonnée nous apparaisse, elle ne peut s'épanouir en un « tableau incroyable » que lorsque l'énergie indomptable, inhérente à la nature, continue à l'habiter au moins comme touche sensuelle.

Proximité et distance – Goethe évoque même son ordonnancement spatial (p. 370,8) – représentent donc deux positionnements contraires devant la nature. Vouloir se référer à elle directement (proximité) est, selon ses propres termes, source de « trouble des sens » (p. 233,21). Seule l'observation scientifique peut en préserver : le regard analytique porté sur les détails, la différenciation, la systématisation. Vouloir se l'approprier par

11 J. G. Herder, *Italienische Reise*, éd. et comm. par A. Meier et H. Hollmer, München, 1988 (dtv Klassik 2201), p. 322 s.

12 D. Richter, *Der Vesuv. Geschichte eines Berges*, Berlin, 2007, p. 87 s. La tradition interprétative érotique du Vésuve s'étend jusqu'à *The Volcane Lover* de Susan Sontag, London, 1992, une reprise de l'histoire triangulaire de Sir William Hamilton, Emma et Lord Nelson.

une entremise – culturellement – serait alors seulement porteur de sens. C'est pourquoi aucun doute ne subsiste concernant le point où situer la plus-value. Réconcilier l'effroyable et le beau, comme le postulera plus tard l'art romantique, particulièrement en France, n'était pas le propos de Goethe. Les deux pris ensemble ne produiraient qu'un « sentiment indifférent », une anesthésie esthétique. La beauté de l'humain vient donc de la culture de la nature et non pas d'elle-même. Cependant, la nature à l'état brut demeure aussi d'un point de vue humain de l'énergie primaire. Son principe de mouvement anime même la matière inerte, comme la lave en témoigne. C'est sa vitalité constante, impérieuse, *sauvage*, qui a d'abord fait naître la civilisation et la culture. De ce fait, l'inversion est en même temps valable : c'est seulement à *partir de* la nature, même là où elle est tenue rigoureusement à distance, que la culture peut apparaître – comme la critique de la philosophie de la vie l'a rappelé – pour indiquer aux grands concepts cognitifs et scientifiques de la deuxième modernité une voie d'issue de leur « tragédie de la culture » (G. Simmel)<sup>13</sup>.

### Chateaubriand : La retransformation de la culture en images *Voyage en Italie*

Mais qu'advient-il lorsque disparaît la cohésion d'une épistémè classique des Lumières ? En termes historiques: Pourquoi l'art romantique se positionna-t-il justement, de façon particulièrement violente en France, en se démarquant de cet *ancien régime* ? Ses auto-déclarations ne laissent aucun doute : sa révolution esthétique se trouve liée à la situation sociopolitique de 1789. Les années de Terreur ont particulièrement révélé que les

13 Cf. W. Perpeet, « Kulturphilosophie », in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 20, 1976, p. 42-99.

déités révolutionnaires, invoquées dans *la fête de la nature et le culte de la raison*, refusaient justement cette retenue au nom de laquelle on les élevait vers le ciel idéologique. Que restait-il de la traditionnelle culture de la raison? Mme de Staël en donne une réponse représentative : « L'avenir n'a point de précurseur. Le guide de la vraisemblance, de la probabilité n'existe plus. L'homme erre dans la vie comme un être lancé dans un élément étranger »<sup>14</sup>.

Le passé – politique, sociétal, esthétique – était devenu incompetent, pathologique. Le futur devait être ré-inventé par-delà la tradition. Pour le dire avec Goethe : une solution classique (comme la sienne) ne pouvait plus être considérée que comme le point de référence douloureux d'un remplacement. Cependant, la Révolution française n'a pas seulement renversé les rapports extérieurs. Ses répercussions sur les visions du monde étaient même plus décisives. Le succès considérable du mélodrame et du *roman noir* montre la violence avec laquelle son traumatisme s'est déchargé dans leurs terribles images fantomatiques<sup>15</sup>. Leur « happy end » ne témoignait à chaque fois que du besoin d'une assurance morale. Mais la réalité était que la nature passionnelle humaine, une fois déchaînée, déclenche des éruptions criminelles. Cette vue des choses s'était déjà montrée entre autres dans un populaire épisode politique : la conquête française de Naples en 1798, qui avait coïncidé avec une éruption du Vésuve. Les deux événements furent aussitôt mis sym-

14 *Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la révolution*, éd. crit. L. Omacini, Genève, 1979 (Textes littéraires français, 269), p. 2.

15 Dans un relevé remarquable de ce bouleversement historique, le marquis de Sade a tiré les conséquences littéraires et qualifié le genre mélodramatique de réflexe directement moderniste : « Convenons seulement que ce genre [...] n'est assurément pas sans mérite ; il devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait. » Cf. « Idée sur les romans », in : *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, vol. X, Paris, éd. G. Lely, 1967, p. 3-22 ; ici p.14 s.

boliquement en relation. Le guide de voyage répandu de Creuzé de Lesser, publié en 1806, les présente déjà comme le topos d'une lecture patriotique du Vésuve<sup>16</sup>. Dans son essai littéraire : *le Vésuve*, Chateaubriand y fait allusion et il le reprendra aussi dans son *Voyage en Italie*<sup>17</sup>. *Corinne ou l'Italie*, le roman de Mme de Staël, se rapporte aux deux.

Chateaubriand a fait l'ascension du volcan en janvier 1804. Son récit présente les traits d'un travail occasionnel. Mais c'est justement pour cela qu'il nous offre des renseignements authentiques sur son écriture et ses motifs. On n'y voit apparaître rien de moins que la dépossession esthétique que la Révolution française a également infligée au paysage discursif contemporain. D'une plume fluide et assurée, Chateaubriand y évoque les motifs courants des visites et des commentaires de voyages en Italie de l'époque, mais dans le seul but de les soumettre en permanence à une palinodie intertextuelle<sup>18</sup>. Leur tradition discursive est ainsi devenue l'objet d'une suppression. Le voyageur se procure une surface d'écriture sur laquelle ensuite, tout en s'y reportant, il inscrit l'aliénation que le tournant révolutionnaire lui fait subir. Du reste, il a plus tard révélé lui-même les sources matérielles de son voyage discursif, lorsque ce passage isolé de

16 M. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, Paris, Didot, 1806, p. 166.

17 Cf. Maurice Regard, in : *Œuvres Romanesques et Voyages*, vol. II, Gallimard, 1969, Bibliothèque de la Pléiade, Introduction, p. 1405-1424 ; ici p. 1420 ; texte p. 1464-1470, ici p. 1468. Voir aussi *Le Voyage en Italie*, éd. critique J. M. Gautier, Genève, 1969 (Textes Littéraires français, 153) ; chap. sur le Vésuve p. 108-115, ainsi que les commentaires de J. Rigoli dans son étude *Le Voyageur à l'Envers. Montagnes de Chateaubriand*, Genève, 2005 (Histoire des idées et critique littéraire, 421), p. 125-137.

18 Le même procédé est aussi appliqué dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. H. P. Lund a consacré au *Voyage de la Grèce* qui s'y trouve une analyse paradigmatique qui révèle en détail le processus de perception et d'écriture et attribue son virage moderniste à la rupture historique du passé et du présent, en tant qu'expérience de l'abîme ; voir « Les tombeaux vides. Le Voyage de la Grèce de Chateaubriand », in : *L'instinct voyageur. Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*, a. c. di F. Martelluci, Padova, Unipress, 2001, p. 87-98.



son voyage fut repris dans la grande confession des *Mémoires d'outre-tombe*<sup>19</sup>. De plus, dans un regard rétrospectif sur l'épisode vésuvien d'alors, il y écrit : « je me pillais, je jouais une scène de René »<sup>20</sup>. Au cours de son dernier périple centré sur l'histoire des idées, René – l'*alter ego* de cette autobiographie romanesque – avait fait l'ascension de l'Etna et s'était identifié en lui :

Mon œil [...] plongeait dans le cratère de l'Etna, dont je découvrais les entrailles brûlantes, entre les bouffées d'une noire vapeur. [...] Un jeune homme plein de passions, assis sur la bouche d'un volcan [...], ce tableau vous offre l'image de son caractère et de son existence : c'est ainsi que toute ma vie, j'ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible et un abîme ouvert à mes côtés<sup>21</sup>.

Ce récit était toutefois déjà paru en 1802, donc sensiblement *avant* le propre voyage de Chateaubriand. Le Vésuve – le voyage en Italie dans son ensemble – se trouvait ainsi, dès le départ, placé dans la perspective « romantique » du héros et de son *mal du siècle*<sup>22</sup>. Son voyage réel réalise donc la fiction littéraire. Les implications sont considérables: de cette façon il l'accomplit comme une reconnaissance constante de ses *apriori*. Ceci ne vaut pas seulement pour le regard sentimental de René. Ce que l'auteur voit de ses propres yeux est généralement d'abord re-

19 M. Fumaroli a développé la thèse que toute l'œuvre de Chateaubriand se fonde dans la grande œuvre des *Mémoires d'outre-tombe* ; ceci vaut aussi pour le voyage en Italie. Finalement, tout se tient par l'unité structurelle englobante de l'itinéraire (de vie), justifiant ainsi le processus d'écriture de Chateaubriand en tant qu'avancée sans arrivée, dont la modernité fut – lors de sa parution – considérée comme une monstruosité ne ressemblant à rien. Cf. Marc Fumaroli, *Chateaubriand – Poésie et Terreur*, Paris, Éd. de Fallois, 2003, p. 41 *et passim*.

20 Cité d'après J. M. Gautier dans son édition du *Voyage en Italie* (cf. note 17, p. 167).

21 *Œuvres romanesques et voyages*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, vol. I, p. 124 ; J. Rigoli y fait allusion sans en tirer de conséquences pour son interprétation (*op. cit.*, p. 79).

22 Cf. L. Cantagrel, *De la maladie à l'écriture. Genèse de la mélancolie romantique*, Tübingen, 2004, p. 146 ss. (à propos du *Génie du Christianisme*).

cherché. Il vérifie à chaque fois sur place un savoir culturel antique, des connaissances archéologiques, des liens philosophiques et littéraires, des données touristiques, et les complète avec ses propres observations. Cependant, ceci aussi fait partie du répertoire. Bref, ce faisant, l'épisode vésuvien résume de façon représentative le dense continuum d'arrière-plan dont vit l'image culturelle du paysage napolitain<sup>23</sup>.

Comme René, Chateaubriand dresse lui aussi, maintenant sous la forme d'un journal de voyage italien, l'inventaire des pré-suppositions qui le dirigent. Celui-ci occupe le premier plan du texte. Toutefois, l'approche du sommet va de pair avec une contradiction apportée aux conventions discursives qui traditionnellement jalonnent cet itinéraire<sup>24</sup>. Citons ici quelques exemples à l'appui. Une station obligée est l'ermitage à mi-hauteur. Comme dans d'autres descriptions de voyage, il est sous les nuages et fouetté par le vent (p. 1465). Les pèlerins du Vésuve « ont coutume de noter quelque chose » dans un livre réservé aux hôtes de passage. Chateaubriand le feuillette : une série de noms importants, mais des remarques toutes insignifiantes. D'où ce constat : « Les très grands sujets, comme les très grands objets sont peu propres à faire naître les grandes pensées » (p. 1466). Bien avant d'atteindre le cratère, il a – avec le regard de René – désenchanté une longue tradition interprétative du Vé-

23 En grande mesure et élevé à une stratégie mythographique dans les *Mémoires d'outre-tombe*, où il généralise son histoire individuelle en une *allégorie* de l'Histoire dont il incarne le bouleversement historique. Cf. J. Chr. Cavallin, « Chateaubriand mythographe. Autobiographie et injonction du mythe dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1998, p. 1087-1098.

24 Tendance déjà reconnaissable dans les descriptions de voyages tardives. Cf. par ex. Creuzé de Lesser (*op. cit.*, p. 164) qui, à l'instar de Chateaubriand, désescalade la descente dans le cratère. « Voir Naples et puis partir », écrit-il pour résumer sa position éclairée en opposition aux descriptions de voyage en Italie de l'époque des Lumières, p. 73.

suve qui lui accorde des sentiments élevés<sup>25</sup> (cf. ill. 1). Cette révocation des postulats des Lumières fixe la règle du chemin à venir. Les détails apparemment fortuits en sont une bonne illustration : là, où d'habitude les pentes sont encombrées de touristes, il ne rencontre qu'une pauvre femme maigre et chétive. Plus il monte, plus la vue se rétrécit : une déception singulière pour tout *concupiscentia oculorum*. Seul un regard de substitution le rend voyant : la peinture de l'Enfer de Dante (Inf. XIV, vv. 8-9, 13, 28-30)<sup>26</sup>. C'est donc la littérature qui pourvoit la nature de connaissance, l'inverse n'est pas valable – un moment significatif de l'adieu à la *imitatio naturae*. Finalement, il évoque avec Pline l'horreur, la fureur et la mort – les moments topiques de l'endroit – pour les nier de façon provocante : il s'installe en toute quiétude (p. 1467) à « la bouche du volcan ». Son geste n'est pas gratuit : il vise à le styliser en position souveraine au-dessus de la réaction de sublimité prescrite. Pour finir, il aborde la descente dans le cratère: il est ici question de chute (« précipiter »), de chaos indescriptible, de feu liquide, de gouffres fumants (p. 1468), de silence de mort (p. 1469). Cependant, à proprement parler, c'est le voyageur en quête d'aventure qui voit tout ceci dans un scénario effectivement figé. Dans une note de bas de page, il retire du reste tout ce qu'il vient d'écrire : la descente dans le cratère cause « de la fatigue et peu de danger » (p. 1467).

Chateaubriand a placé l'acte le plus subtil d'une révocation discursive du traditionnel voyage en Italie dans les « réflexions

25 En s'appuyant sur de nombreux textes de référence, J. Rigoli a reconstitué de façon convaincante cette stratégie anti-sublime de Chateaubriand (*op. cit.*; pour le Vésuve, voir p. 69-100).

26 On pourrait penser aussi à un dialogue intertextuel avec Saint-Preux dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau et son excursion dans les Préalpes du Valais (22<sup>e</sup> lettre) modelant sa perception à l'exemple de Pétrarque – et la différenciant dans le sens d'une autoréférence radicale (cf. déjà *Émile ou de l'éducation*, Œuvres complètes, vol. IV, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, 1969 : « L'homme naturel est tout pour lui : il est l'unité numérique, l'entier absolu qui n'a de rapport qu'à lui-même ou à son semblable », p. 249).

philosophiques » finales (p. 1469). Elles font à mots couverts allusion à la lettre de Pétrarque relatant son ascension du *Mont Ventoux* – dans le but de pouvoir, là aussi, prendre position contre lui<sup>27</sup>. Lors de son voyage dans le sud de la France, en 1802, il avait fait étape à Fontaine-de-Vaucluse, remonté la Sorgue jusqu'à sa source et cité le sonnet *Italia mia* du *Canzoniere* (CXXVII)<sup>28</sup>. À présent, il se rapporte, au bon endroit, à saint Augustin et subordonne son existence – comme Pétrarque – à un *dissidio*, ballotté entre les postulats de la *Providence* et du *hasard* (p. 1470) – pour cependant, ici aussi, exprimer ainsi sa non-appartenance: Au sommet, Pétrarque prend conscience d'une finalité intérieure de son itinéraire de vie<sup>29</sup> (même si, jusqu'au bout, il aura du mal à la suivre). Chateaubriand en revanche n'en reste qu'au questionnement. La Providence et le hasard ne lui répondent pas. Il se laisse justement confirmer son *mal du siècle* par saint Augustin. Les choses de la vie, écrit-il, en citant un passage de ses *Epistolae*, sont « pleines de misères et l'espérance vide de bonheur » (p. 1470)<sup>30</sup>. Rien ne pourrait montrer sa révocation de façon plus radicale que le processus du regard en haut du sommet. Tous les deux, ils embrassent panoramiquement la vie dans son ensemble. Pétrarque envisage une *mutatio animi*, s'élevant du sensuel au spirituel. Chateaubriand, quant à lui, descend presque symboliquement au fond du cratère. Là aussi, un regard s'ouvre à lui. Toutefois, celui-ci ne lui procure aucune échappée, mais seulement des aperçus dans les profondeurs du souvenir (qui ne lui promet pas, comme chez

27 Ou bien, dans l'épître de Pétrarque – sans doute rédigée seize ans après l'ascension – a-t-il alors saisi le caractère fictif sous lequel se rangeaient toutes les productions littéraires pour accentuer la signification allégorique. Cf. M. Jacob, *Paesaggio et letteratura*, Florence, Olschki, 2005, p. 89-99.

28 *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Garnier, 1992, t. II, p. 68-69.

29 *Familiarum rerum libri IV*, I, in : F. P. *Epistole*, a. c. di U. Dotti, Turin, 1983, p. 130-131.

30 *rem plenam miseriae, spem beatitudinis inanem* dans le texte de Chateaubriand, p. 1470 ; cf. aussi J. Rigoli, *op. cit.*, p. 136, rem. 21.

Proust, le bonheur d'une *mémoire involontaire*) : son voyage en Amérique, le château familial, son exil en Angleterre, et à côté de *saint Augustin* et de *Pétrarque*, des réminiscences culturelles de *Virgile* et de *Scipion*.

Certes, le voyageur est occupé par tout ce qu'il rencontre. Cependant, aucun transfert n'a lieu de lui vers l'objet du regard et de la réflexion. L'une des raisons en a déjà été énoncée par le récit *René*. Elle devient ici explicite : le cratère du Vésuve, la porte de la nature, ne lui ouvre, à lui aussi, qu'une entrée sur l'Enfer. Une vérification dans l'immédiateté de la nature ne garantit plus de vérités *rousseauistes*. Les mots qu'il emploie aboutissent tous à un rejet mortel : désert, gouffre sombre, horrible lieu, débris calcinés, chaos. La nature n'a aucun sens privilégié pour l'homme. La puissance qu'elle possède, elle l'exerce comme violence destructrice. Chateaubriand partage ce point de vue avec Goethe. Cependant, il en tire une conclusion tout à fait inverse: il ne s'agit plus de porter de loin un regard compensateur sur le volcan. Les regards interrogateurs qu'il dirige sur lui pour le sonder lui sont renvoyés sans réponse. Le spectacle de la nature ainsi désubstantialisé, lui offre purement et simplement une surface de projection pour sa propre vision des choses. Il se voit comme un sujet moderne devant chercher son point d'appui dans l'auto-réflexivité. Que Chateaubriand ait ainsi anticipé un événement qui touche profondément l'évolution des médias de l'époque romantique, se confirmera lorsque Daguerre, sur le point d'inventer la daguerréotypie, aura popularisé l'extraordinaire théâtre visuel du diorama, un lointain précurseur du cinéma. Là aussi, les vues changent selon la variation des éclairages (sémantiques) et conduisent l'imagination à un déplacement décentralisé<sup>31</sup>. Chateaubriand a d'ailleurs

31 Cf. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On vision and Modernity in the 19<sup>th</sup> century*, Cambridge/Mass., London, 1990, p. 112 ss. ; Heinz Budde-meier, *Panorama. Diorama. Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jh.*, München, 1970, p. ex. p. 45.

déjà expliqué précédemment dans son *Génie du christianisme*<sup>32</sup> que, par exemple, les ruines ne deviennent parlantes que dans la relation avec leur environnement – changeant. Il comprend déjà la perception fondamentalement comme un *jeu d'optique*. L'image produite par un tel échange entre la chose observée et l'observateur, ne crée plus de « Grand Tout » (Goethe), mais seulement des « illusions de perspective ». Avec pour conséquence que le sujet du voyage ne le reflète pas, mais se reflète en lui. Son récit prend en conséquence pour base un regard rétroverti dans lequel s'exprime la modernité d'une perception auto-reflexive<sup>33</sup>. Cependant, ceci aussi lui procure une connaissance – pathogène – en quelque sorte comme anagnorèse de son identité en tant que perdue.

À la vue de la nature déchaînée, Goethe a cherché refuge dans une culture de la maîtrise de soi. Nulle part, Chateaubriand ne donne à voir que cette « conversion » fût encore ouverte au lecteur de saint Augustin et de Pétrarque. Il approfondit bien plus son expérience de la rétroversion dans le schéma contradictoire de l'enfer et du paradis. En s'appuyant étroitement sur Pétrarque<sup>34</sup>, Chateaubriand laisse, lui aussi, un moment les épais nuages s'entrouvrir. Pétrarque voit – de façon presque géographiquement abstraite – le vaste horizon des points cardinaux, pour corriger ensuite ce regard terrestre – par hasard, de façon ciblée – à l'appui d'un passage correspondant des *Confessions* de saint Augustin<sup>35</sup>. Pour Chateaubriand en revanche, le « golfe de

32 *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*. Paris, 1970, Bibliothèque de la Pléiade, p. 883 s.

33 Cf. l'étude complémentaire de l'auteur de cet article, « Kunst und Subjektivität. Von der Geburt ästhetischer Anthropologie aus dem Leiden an Modernität – Nodier, Chateaubriand », in: *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, éd. R. Fetz, R. Hagenbüchle et P. Schulz, Berlin/New York, 1998, vol. II, p. 901-941.

34 Selon l'analyse de J. Pfeiffer, *Petrarca und der Mont Ventoux*, GRM 47, 1997, p.1-24 ; ici p. 21 s.

35 K. Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München, 2003, p. 335.

*Naples* » s'ouvre tel un « paradis ». Cependant, le topos de la littérature de voyage reste une vision fugitive. Les *voiles de vapeur* bouchent aussitôt de nouveau la vue. Plus encore : elle est fondamentalement relativisée. La Campanie ne lui apparaît paradisiaque que par contraste avec le volcan infernal devant lui : « c'est le Paradis vu de l'Enfer. » Il domine le « tableau » et détermine ainsi, pour le dire avec Goethe, son *point de vue*. Il écrit expressément : « l'espèce de terreur qu'il inspire n'est point affaiblie par le spectacle d'une ville florissante à ses pieds » (p. 1467). Rien dans cette représentation du paradis ne laisse plus conclure à un mythe de l'origine. Comme elle est inspirée de Dante, elle avoue bien plus, dans une conclusion renversante, son appartenance au monde des idéaux.

Ce qui rend cependant ce cas si intéressant, c'est ce qui unit Chateaubriand à Goethe tout en les différenciant : le rapport à la culture et à l'érudition humanistes. Chateaubriand en dispose largement à sa manière. Néanmoins, elles ne lui offrent plus de perspective sur un « chez soi », (pour reprendre la « *Heimwelt* », une jolie expression de Husserl). Il les possède comme des accessoires de théâtre. Ce n'est donc pas seulement la nature, mais aussi la culture qui semble ne plus offrir de garantie de sens. Avec pour conséquence que, à la vue du volcan, le moi, ainsi livré à lui-même, se voit lui-même comme un volcan. Comment cela s'était-il déjà caractérisé dans le *Génie du christianisme* (« Du vague des passions »)<sup>36</sup> ? « L'imagination est riche, abondante et merveilleuse ; l'existence pauvre, sèche et désenchantée. » Et, encore une fois, non pas en raison d'une pathologie des humeurs, mais sous l'angle de la critique de la culture, et avec une netteté pratiquement insurpassable : « On habite, avec un cœur plein, un monde vide » (*ibid.*). La lave de la vie intérieure et le désert du monde extérieur se sont irrémédiablement dissociés. Le meilleur exemple de cette séparation herméneutique est donné par le voyageur en Italie lui-même. Avec une vive fantai-

36 *Génie*, éd. cit., p. 714.

sie, des notations rapides, un regard infatigable, un pointillisme de la pensée, il couvre tout ce qu'il rencontre. Mais, pris en eux-mêmes, ces objets n'ont toujours qu'une chose à dire : ruine, vanité (p. 1431) et mort (p. 1439). « Chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger » (p. 1443). La conséquence de son voyage est pour cette raison une aliénation de soi, mais en tant que début pathogène d'une invention d'un soi.

Cependant, le point chaud de l'épisode vésuvien de Chateaubriand, c'est qu'il lui sert à expliquer pourquoi la culture et la civilisation, l'élément salvateur chez Goethe, ont perdu aussi leur compétence humaine. Pour sa part, il met en relation les éruptions du Vésuve et les révolutions qui ont ruiné des royaumes entiers. Sans le dire ouvertement, il pense à la Révolution française<sup>37</sup>. Il cherche à la comprendre depuis son *Essai sur les révolutions*, publié au cours de son exil londonien, en 1797. Là-bas, il s'agissait de faire entrer cette *tragédie renversante* dans le cadre d'une haute Raison de l'Histoire. Sa « tentative » échoue ; il y renonce : cette révolution est incommensurable<sup>38</sup>. Elle s'apparente au volcan. La sombre lave devant lui ressemble à « l'orgie noire »<sup>39</sup> du bouleversement historique. C'est d'abord cette correspondance iconographique qui révèle finalement toute la portée de cet effondrement de la culture. Car son récit donne à entendre de façon codée que les révolutions de l'Histoire se sont montrées plus dévastatrices que toutes les catastrophes naturel-

37 D'après la démonstration poussée de M. Fumaroli, la Terreur fut particulièrement l'événement initiateur – pathogène – pour la poésie politique de Chateaubriand, qui retravaille ce traumatisme à chaque fois de manière nouvelle, pour finalement trouver dans *les Mémoires d'outre-tombe* une expression incomparablement moderne-antimoderne, *op. cit.*, p. 41 ss. et autres.

38 Cf. la situation historico-systématique de cette œuvre liminaire chez P. Geyer, *Modernität wider Willen. Chateaubriands Frühwerk*, Frankfurt a. M., 1998, p. 55 ss.

39 *Essai*, éd. cit., p. 269.



les, bien qu'elles aient changé « la face de la terre et des mers » (p. 1469). Quels étaient, demande-t-il, les signes de civilisation mis à jour par les fouilles de *Pompéi* et *Herculanum*? Des instruments de supplice et des squelettes enchaînés (p. 1469). Les agissements humains sont plus abominables que tous les volcans ; l'Histoire est un rapport de dommages civilisationnels. Au vu du Vésuve, la culture révèle un comportement dénaturé plus fatal, parce que délibéré, que la nature elle-même, dépourvue d'intelligence. C'est comme s'il voulait donner raison à Giambattista Vico qui, bien avant la Terreur, dans sa *Scienza Nuova*, avait prédit à une rationalité accomplie une insurpassable « barbarie de la réflexion »<sup>40</sup>. De ce fait, celui qui – comme Chateaubriand (et sa famille) – a fait personnellement l'expérience de la Terreur, peut se trouver, au milieu d'un volcan, plus au calme que dans ses excès. C'est ici aussi que la réécriture *palinodique* pratiquée sur la littérature du voyage en Italie trouve pour finir sa justification. Celui qui, comme lui, s'est trouvé expulsé dans la modernité, ne peut plus tirer de la tradition discursive qu'une expérience distanciée. Mais inversement, ceci induit aussi la nouvelle souveraineté mélancolique (« assis à la bouche du volcan », p. 1467) de celui qui – pour le dire avec Goethe – en ce qui concerne le « grand Tout » doit s'arranger avec ses propres forces créatrices.

D'où la question posée au début de l'*Essai sur les révolutions* : « Qui suis-je ? » Les « réflexions philosophiques » de la méditation vésuvienne corroborent la réponse du *Génie du Christianisme*. Les « calamités du siècle »<sup>41</sup> expliquent la raison de ce nouveau renvoi à soi-même. Celui-ci part d'une double expérience de perte : les horizons créateurs de sens de la nature et de la culture lui sont également fermés. En termes anthropologiques : ni

40 Cf., de l'auteur de cet article, « Auf der Höhe einer abgründigen Vernunft. G. B. Vicos *Epos einer neuen Wissenschaft* », in: *Aufklärung*, éd. R. Galte et H. Pfeiffer, München, 2007, p. 149-170.

41 *Essai*, éd. cit., p. 46.

l'instinct ni la raison n'agissent au nom d'une dernière idée, indéfectible, qui leur soit inhérente. Ce qui est affirmé en leur nom, ce sont des illusions régies par *l'inconstance* inéluctable du monde<sup>42</sup>. Que reste-t-il ? Le constat fondamental que les idées n'ont élémentairement d'existence garantie que par rapport à celui qui les forme. Mais arrivé à ce point, Chateaubriand est confronté à la question moderne par excellence : Quelle prise, quelle certitude, l'autoréflexivité peut-elle garantir ? Elle n'est fondée que sur une relation et non pas par un *telos* quelconque<sup>43</sup>. Lui-même, mais aussi Charles Nodier ou Senancour, y ont répondu avec des sentiments de vide, d'abîme vertigineux, d'absence – tout à fait contrairement aux jeunes idéalistes qui ont conçu le premier « programme systématique de l'idéalisme allemand ». On y lit : « la première idée consiste naturellement dans la représentation de moi-même en tant qu'être absolument libre »<sup>44</sup>. Mais vers 1800, ils n'avaient pas encore fait à leurs dépens l'expérience des suites de la Révolution française.

Toutefois, en pleine visite visuelle du cratère, Chateaubriand ne laisse se produire rien moins qu'un miracle naturel. Il surgit si brusquement qu'il s'apparente au sens large à une éruption discursive. Le voyageur s'abîme dans l'observation des grotesques altérations minéralogiques de la lave. Mais le regard scientifique subitement distingue un charme (« grâces ») spectacu-

42 « Les temps varient, et les destinées humaines ont la même inconstance. La vie, dit la chanson grecque, fuit comme la roue d'un char » (p. 1469).

43 G. Gusdorf a conçu le passage d'une anthropologie triadique à une anthropologie bipolaire comme conséquence d'une révolution romantique dans l'image (médicalement étayée) de l'androgyné, voir *Le Romantisme*, vol. II, Paris, Payot, 1993, p. 233 ss. L'instance intermédiaire, l'imagination, subordonnée à la faculté sensitive – vivier de la morale et de l'histoire – devient ainsi un problème véritablement moderniste : la transmission du contraste entre système cérébral (intellectif) et végétatif (irrationnel).

44 In : *Mythologie der Vernunft. Hegels ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*, éd. Chr. Jamme/H. Schneider, Frankfurt a. Main, 1984 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 413), p. 11.

laire du sublime. Le « charbon éteint » (p. 1468) commence à chatoyer ; le granit informe, tourmenté et tordu prend la silhouette organique de larges « palmes et des feuilles d'acanthé » ; dans la matière solidifiée se dessinent des figures ornementales telles « des rosaces, des girandoles, des rubans ». Elles représentent des plantes et des animaux ou imitent les veines des « agates taillées ». Et, en apothéose de cette transformation, se détache finalement la sculpture achevée d'« un cygne de lave blanche [...], la tête cachée sous son aile [...], dormant sur une eau paisible », l'une des plus exquises préciosités lyriques du XIX<sup>e</sup> siècle.

Que s'est-il passé ? Le regard de l'observateur a – programmatiquement – délivré une nature anamorphosée et l'a sauvée en forme artistique. Sa matière brute est si primitivement informe qu'elle ne peut trouver forme par elle-même. C'est celui qui la perçoit qui découvre cette forme en elle. Si la nature doit avoir une valeur, c'est lui qui la suscite en elle, et non plus l'inverse. Tout fondement est ainsi retiré de ce côté-ci également à une *imitatio*, au sens antique du terme. Blumenberg a appelé « préfiguration » (*Vorahmung*) de la nature par l'art cette inversion des rapports traditionnels de représentation<sup>45</sup>. Mais comment l'acte esthétique pourrait-il amener l'énergie naturelle à un développement raisonnable ? L'ascension du Vésuve de Chateaubriand l'a déjà exprimé à sa manière : dans le projet d'une seconde nature. Les images charmantes dans lesquelles se fond sa méditation sont déterminées par la culture, dans la mesure où elles réalisent la représentation de celui qui les perçoit, mais elles sont en même temps liées à la nature, dans la mesure où c'est elle qui lui en donne l'incitation. Goethe, lui aussi, avait transformé en beau le spectacle effroyable. Mais là où, dans le chaos apparent, il tente d'imposer le point de vue d'une unité et d'un ensemble, Chateaubriand lui laisse justement son polymorphisme chaotique en l'état, tout en dégagant la nouvelle

45 H. Blumenberg, « Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen », *Studium Generale*, 10, 1957, p. 266-283.

conception de multiplicité des perceptions : comme la lave, une image se superpose à l'autre tout au long du texte<sup>46</sup>. Aucune ne se condense en symbole où tout se confonde. Bien plus, elles conservent leur imprévisibilité naturelle à la façon d'une réaction en chaîne. Ainsi, le silence total du cratère correspond à celui des vastes forêts d'Amérique. À peine la métaphorologie des souvenirs est-elle enclenchée qu'elle dissout le visible dans ses évocations, le côté présent dans le monde parallèle des réminiscences. Ce mouvement se déclenche à nouveau en passant par un champ de vision familier et s'élargit presque en une sorte d'auto-poétique dans le contact métaphorique avec le Vésuve. Ce faisant, dès le début de sa notation, l'observateur sent, derrière le paysage de roches muet et défigurés, la dynamique produite par lui. Elle commence de façon anodine par les pierres dévalant continuellement les pentes, se poursuit par l'écume blanchâtre de la lave refroidie et par le feu liquide se propageant vers la mer crénelée, que le vent fait brièvement apparaître et qui lui évoque les contrées du pays natal. Ensuite, elle se propage vers les rives de l'Angleterre, du Maryland, pour finalement, dans ce flux d'images, identifier l'origine proprement dynamique : le moi, en tant que *voyageur* dans son itinéraire de vie imprévisible : « Quand déposerai-je à la porte de mes pères le bâton et le manteau du voyageur ? » (p. 1470). Comme René, il est en quête de ses origines, mais toutefois sans perspective de retour ni d'arrivée.

L'ascension du Vésuve lui accorde néanmoins une expérience d'origine, même si elle se traduit uniquement dans un sens discursif figuré. Elle lui ouvre des vues déterminantes sur une écriture moderniste. Jusqu'aux *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand décrit sa vie comme un espace de mouvement qui ne connaît plus de repos, parce que dans un *monde vide*, ni la Providence ni le hasard ne laissent entrevoir d'arrivée. Le feu li-

46 *Génie du Christianisme*, I, V, chap. 12 : *Deux perspectives de la nature*, éd. cit. p. 589 ss.

guide, les coulées de lave dévalant sans répit, la mer déferlant dans la tempête : tout devient, sous l'impression de *l'ennui d'être*, le symbole de son itinéraire de vie<sup>47</sup>. Elles expriment que la nature, même celle humaine qui a part à ses agissements, ne s'attache vraiment en tant que telle qu'à conserver une énergie générative se dépensant sans relâche et ne voulant rien d'autre qu'elle-même<sup>48</sup>. Elle s'impose où elle peut, submergeant tout ce qui se place sur son chemin de façon civilisatrice. Pour preuves : Herculanium et Pompéi.

Devant cette nature 'désidéalisée', Chateaubriand – et c'est là que réside la valeur grandement révélatrice de l'épisode vésuvien – s'est senti appelé à redessiner en conséquence l'image de l'homme. Dans cette approche, il la soumet à une double révision. Toutefois, elle n'a plus rien à voir avec la tempérance classique de Goethe. Que reste-t-il à son moi, suite à ses dépossessions idéelles et discursives ? Son regard 'rétroverti' lui dit que les « agitations » extérieures « de cette vie » (p. 1470) sont le reflet des mouvements violents de son cœur (« un cœur plein »). Ceci ne délivre rien de concret, mais donne vie à son imagination. Elle se révèle comme le fondement primaire de son expérience de soi révolutionnée. Vue par elle, la démarche pensante d'un « moi » apparaît relativisée comme une simple illumination consciente dans le grand espace des représentations obscures<sup>49</sup>, de la *région du ça*, comme Freud le délimitera plus

47 Déjà esquissé en soi dans *l'Essai sur les révolutions* comme la voie moderne à suivre. Il y établit une relation directe entre la marche imprévisible de la révolution politique et une écriture moderniste devant rester pareillement en perpétuel mouvement : « il survenait une révolution qui mettait toutes mes comparaisons en défaut : j'écrivais sur un vaisseau pendant une tempête, et je prétendais peindre comme des objets fixes, les rives fugitives [...] » (Préface de *l'Essai*, éd. cit., p. 15).

48 Approfondi de façon philosophique, anthroposophique et littéraire par M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.

49 Cf. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Absicht*, éd. et introd. W. Becker, Stuttgart, 1983 (Reclams Univ. Bibl. 7541), p. 48. Pour ce qui précède, cf.

tard<sup>50</sup>. L'imagination comme instance de production d'images entre ainsi en ligne de compte en tant que sémiotique déterminante de l'inconscient<sup>51</sup> dont la découverte, aux alentours de 1800, entre dans sa phase d'élaboration scientifique. Car le flux incessant des projections<sup>52</sup> dans lesquelles le voyageur traduit les excitations de sa matière, trouve dans le magma, qu'il voit à l'œuvre dans les profondeurs du cratère et qui est constamment en pleine métamorphose, une grande métaphore pour le programme d'écriture de la nouvelle identité qui lui est demandée. En tant que telle, elle serait toutefois pour sa part soumise au *jeu d'optique* que Chateaubriand attribuait à une manière de connaissance non rationnelle. Était-il déjà conscient de toute sa portée ? Le « je » qui en ressort se transforme ainsi, au fond, en un processus d'autoproductions fictives se relayant. Proust, lecteur attentif de Chateaubriand, fera parler de lui le « je » de son roman comme de « moi successifs ».

Mais que nous apporte cette vue des choses ? L'imagination, comprise à l'image d'un volcan, n'agirait-elle pas intérieurement de façon aussi dévastatrice que les éruptions de la nature et de l'Histoire ? L'étude du Vésuve le laisse entendre du moins discrètement : là où l'imagination laisserait libre cours à sa nature, elle bouleverserait les limites des lieux de mémoire et fondrait ensemble sans distinction toutes les choses perçues, conscientes, ressenties, les désirs et les pensées exactement dans

R. Behrens, « Die Spur des Körpers. Zur Kartographie des Unbewussten in der französischen Frühaufklärung », in: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrh.*, éd. H. J. Schungs, Stuttgart, p. 561-583.

50 Cf. G. Huber, *Sigmund Freud et Claude Lévi-Strauss. Zur anthropologischen Bedeutung der Theorie des Unbewussten*, Wien, 1986.

51 Au sujet de son élévation conflictuelle au rang d'une instance de connaissance suivant ses propres lois, cf. R. Behrens (éd.), *Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination aus funktionsgeschichtlicher Sicht*, Hamburg, 2002.

52 En quelque sorte aussi l'expérience autobiographique de Goethe, même si dans le voyage rédigé plus tard elle sera reléguée au profit d'un idéal humanitaire classique. Cf. pour l'historique J. Lacoste, *Voyage en Italie*, op. cit., chap. 1.

le même chaos que le Vésuve le fait matériellement. Cependant, seuls le *monologue intérieur* et le *stream of consciousness* osent en faire un concept stylistique. Chateaubriand, quant à lui, devait encore une fois avoir trouvé un moyen pour capter la submersion imaginative de ses aires d'intellection. C'est certainement pour cela qu'au milieu de turbulences internes et externes menaçantes, il pouvait néanmoins se situer en tant que pôle sereinement tranquille (cf. p. 1469). Comment adopter ce point de vue ?

Après tous les exils, cette calme assurance ne peut venir que de lui-même. Et de fait, la réception du Vésuve laisse finalement entrevoir une perspective salvatrice dans l'expérience de modernité requise. Il part de l'observation répétée d'un « silence absolu » (p. 1468) régnant sur tout le tableau malgré le tumulte visuel. Ce point zéro acoustique ne répète cependant que le silence de la Providence et du destin, de la nature et de la culture. Mais c'est seulement ainsi que devient audible quelque chose, qui sinon disparaît dans le vacarme de l'histoire et de la vie : « le battement de [son] cœur » (p. 1469). Dans cet environnement, ses pulsations – violentes – deviennent la matière première d'une relation à soi-même. Elles ne se préoccupent pas des perceptions elles-mêmes, mais elles en montrent l'effet sur celui qui les perçoit. Elles se placent ainsi au rang d'une langue naturelle de la vie. De par cette origine, celle-ci dispose de communications élémentaires soustraites au logos culturel et à l'esprit de système. D'autre part : elle ne peut recevoir de grammaire propre ni d'une nature chaotique ni d'une culture en révolte. Si quelque chose la prédispose, c'est uniquement son statut énergétique rythmé par la systole et la diastole. Autrement dit : pour devenir intersubjective, elle doit être traduite en langue culturelle de manière à se rapprocher d'une intelligibilité générale tout en conservant sa cinétique de langue originelle. Mais ce tour de force ne peut être réalisé que par la littérature.

Point par point, Chateaubriand délivre ce programme<sup>53</sup>. De facto, il prend déjà part, ainsi, à sa manière littéraire, à une grande appréhension scientifique de l'homme : la kinesthétique en tant que forme de perception de l'inconscient. Il y accède encore une fois par un geste anti-autoritaire face à une autorité de son texte. Comment enregistre-t-il, là-haut au sommet, les mouvements de son cœur ? Il est assis – et il écrit (« écrivant assis à la bouche du volcan », p. 1467). Le contraste avec Pétrarque sur le Mont Ventoux est évident. Celui-ci s'y trouve debout à lire en écoutant un autre ; Chateaubriand n'écoute que lui-même. L'un s'efface au sommet dans une sémantique prescrite (les *Confessions* de saint Augustin) pour adapter – quand bien même sans succès – une plus haute identité. À l'autre ne reste, pour être véridique, que la sémiose. Pour rendre compte de son existence errante de façon linguistiquement adéquate, il doit la traduire dans le flux de ses *signifiants*. C'est pourquoi, dans le fond, Chateaubriand a cheminé aussi toute une vie dans son écriture. Car *ce qu'il voulait dire* était au moins autant communiqué par la *manière dont il le disait*, par la langue corporelle du texte.

Chateaubriand a pris très tôt conscience des innovations qu'il devait apporter en tant qu'écrivain post-révolutionnaire. Dans son *Essai sur les révolutions*, il avait déjà abordé la rigidité induite par les civilisations et ses nécessités<sup>54</sup>. Il traite exactement de la même manière la littérature de voyage en cours : comme un promenoir de stéréotypes. Ils font tourner l'homme dans une boucle sans fin (p. 432). En ébauche, il a déjà développé une conscience du problème déconstructiviste : procéder avec les moyens de la langue contre le pouvoir des habitudes discursives,

53 Cf. sur ce point le chapitre important : « Die Reise als Existential. Chateaubriand – Wanderer zwischen den Welten », par F. Wolfzettel, in: *Ce désir de vagabondage*, *op. cit.*, p. 74-110.

54 *Essai sur les révolutions*, éd. cit., p. 439 : « Nous n'apercevons presque jamais la réalité des choses, mais leurs images réfléchies faussement par nos désirs. »



suggérant la raisonnable. Ceci est en quelque sorte la révolution littéraire qu'il fait découler de celle politique. Même sa petite étude sur le Vésuve y participe. Il s'en dégage trois stratégies langagières, pour ne pas laisser la langue culturelle niveler les manifestations de la langue naturelle. La constante palinodie avec laquelle il couvre les topoi dans l'espace discursif des voyages en Italie n'exerce-t-elle pas un effet subversif comparable à celui du Vésuve sur le « paradis » environnant ? La négation que la révolution a imposée à sa vision du monde contenait manifestement une possibilité de la rendre positive : si l'énergie qu'elle libère est menée au combat régénérateur contre les raidissements et les affirmations de la langue dominante, à la manière dont la lave transperce la carapace de la terre<sup>55</sup>. Chateaubriand y fait allusion (p. 1469). Cette écriture sous le signe du volcan prend ainsi en regard une composante importante de la langue moderne au-delà de son *Ancien Régime*.

Ceci concerne aussi un point essentiel de la révolution romantique des arts : le principe anti-classique, mêlant les styles<sup>56</sup>. Victor Hugo le fixera plus tard en proclamant l'harmonie des contraires du sublime et du grotesque. Sans façon, sur la scène annexe du voyage en Italie, Scipion, Virgile, Pline, saint Augustin, Dante, peuvent alors rencontrer l'apparition grotesque d'une jeune et maigre ramasseuse de bois mort. Le Ciel et la Terre, le *Fatum* et la Providence sont évoqués, pour glisser ensuite presque dans le même souffle qu'en descendant dans le cratère, les voyageurs retirent leurs vestes. Aux sillons géologiques dans le sol correspond le regard pathétique vers la France, l'Angleterre, l'Amérique. Dans l'espace le plus réduit se mêlent ce qu'il y a de plus haut et de plus bas, de plus proche et de plus éloigné. Le *Génie du Christianisme* avait déjà attribué une telle réu-

55 Saint-Non, *Voyage pittoresque*, *op. cit.*, p. 211.

56 Particulièrement développé dans "Figura" (1934), la première thèse (*Dissertation*) de Erich Auerbach, repris in : *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berne, 1967, p. 55-92.

nion à la syntaxe primitive d'une *écriture* dérivant du Créateur biblique<sup>57</sup>. Elle offre à la langue littéraire des espaces fondamentalement illimités dans chacun de ses actes limités par *le faire* de l'œuvre<sup>58</sup>. Au contraire de la volonté stylistique classique, c'est la liberté d'une langue sans contraintes qui doit régner ici, dans la prose vitale. Chateaubriand l'exprime avec une image fortement pathétique : « Libres de ce troupeau de dieux ridicules [de la mythologie] qui les bornaient de toutes parts, les bois se sont remplis d'une Divinité immense »<sup>59</sup>. Une langue ainsi libérée obéit de nouveau au logos originel, créateur à partir du chaos, qui organise sur la surface discursive conventionnelle une pantomime stylistique de l'imagination avec ses brusques tournants, ses voltes et ses cabrioles imprévisibles. En vertu de cette énergie verbale naturelle, il est possible d'écarter toutes sortes de gestes linguistiques dominants, tels qu'ils menacent toute nomenclature – après ceux, doctrinaires, des classiques, ceux impérialistes de Napoléon et, à l'horizon déjà, les langues scientifiques dont Charles Nodier en 1835 déjà a évoqué les tendances totalitaires dans son écrit de combat « Des nomenclatures scientifiques » : « Ce que je reproche à la nomenclature, c'est de pervertir et de fausser l'étude de la science pour en faire un monopole »<sup>60</sup>.

57 Expressément discuté dans les études stylistiques du *Génie du Christianisme*, éd. cit., p. 761 ss.

58 *Génie* : « On ne sent point quelque chose de plein et de nourri dans les ouvrages [i.e. les épigones du siècle de Louis XIV] ; l'immensité n'y est point, parce que la divinité y manque » (p. 871).

59 *Ibid.*

60 Paris, 1835, p. 2. Le pendant, l'apologie d'un monde soumis à la science, est formé par le *Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles depuis 1789 etc.*, rédigé par Cuvier, secrétaire permanent de l'Institut de France sous Napoléon (Paris, Impr. Impériale, 1810). Leur prétention d'universalité s'y trouve formulée comme un programme : « Les sciences ne sont que l'expression des rapports réels des êtres [...] ; l'univers est leur objet commun ; si elles se divisent, ce n'est que pour l'envisager par différentes faces » (p. 4). P. Geyer a montré les conséquences discursives disséminales du tournant en train de s'opérer chez Chateaubriand dans une étude stylistique détaillée (*Modernität wider Willen*, op. cit., p. 113 ss.).

Celui qui, à l'instar de Chateaubriand<sup>61</sup>, Mme de Staël ou Senancour, confie à l'imagination la conduite parmi les facultés de connaissance humaines, trouve dans son parler impropre, figuratif, l'expression adéquate d'une vérité sur l'homme<sup>62</sup>. La critique du rationalisme faite par Hamann avait qualifié en ce sens la poésie comme la langue maternelle du genre humain<sup>63</sup>. Elle enregistre l'appel énergétique de la nature de façon plus directe que tout autre médium culturel et, comme elle ne connaît plus de refuge substantialiste, elle l'investit dans le mode du dire comme stratégie *disséminale*. Les contraintes et les orthodoxies, qui vont de pair – comme on le sait – avec des discours monopolistes et en acquièrent leur économie de concepts seraient ainsi revitalisés par l'écologie d'un déferlement d'images poétique. De façon étonnamment conséquente, Chateaubriand a déjà agi selon ce principe, même dans l'épisode du Vésuve. Ceci ne vaut pas seulement pour le champ imagé permanent du flux et de l'élément liquide, avec lequel il « liquide » en imagination le volcan figé. L'expérience du volcan ne forme, dans l'ensemble, que le substrat de l'écriture, en quelque sorte son *sensus litteralis*. Comme tel, il sert – pour prévenir un concept de Baudelaire

61 *Génie*, éd. cit., p. 871: « Les disciples de la nouvelle école [i.e. un système trompeur de philosophie] flétrissent l'imagination avec je ne sais quelle vérité, qui n'est point la véritable vérité. »

62 En accord avec le Marquis de Sade, qui définit sans ambages le roman comme genre moderne postrévolutionnaire : « La connaissance la plus essentielle qu'il [i.e. le roman] exige est bien certainement celle du cœur de l'homme [...] on ne l'acquiert que par des malheurs et par des voyages » (« Idée sur les romans », éd. cit., t. X, p. 16). L'instance de savoir du cœur est, ici aussi, l'imagination (« mettre ton imagination à la place de la vérité », p. 17) ; son moment révélateur : le verbe *ornez*, illustrateur, et le kinesthétique *éblouir* !

63 J. G. Hamann, *Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prosa*, in: *Écrits*, choisis et édités par K. Wiedmaier, Frankfurt a. M., 1980, p. 189 ss. On y trouve ce principe (§ 2) : « Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts » ; et (§ 3) : « In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit » (*ibid.*).

– d'*incitamentum* activant la faculté cognitive et représentative. De cette image mouvante du volcan, celui qui écrit peut ainsi déduire son identité comme processus de formation associatif. Ses pensées et ses images l'emmènent dans un voyage mental sans destination précise : « Quand déposerai-je [...] le bâton et le manteau du voyageur ? » Néanmoins, dans la nature totalement désenchantée, il a découvert ainsi une possibilité de porter au compte de son monde ravagé par l'histoire de la civilisation, de façon efficacement culturelle, son moment originare cinétique, qui se reflète dans les continuelles « agitations de cette vie ». Il est toutefois besoin pour cela d'une condition capable d'envisager cette sorte de modernité : ceci ne peut vraiment réussir que dans le monde de l'art. Ici, la culture peut encore être de la nature d'une manière qui lui soit possible, c'est-à-dire, comme deuxième nature, parce que reproduite artistiquement.

Les mouvements stylistiques palinodiques et associatifs de Chateaubriand peuvent être ainsi mis en relation avec une révolution historico-scientifique, qui de son côté reformatera de façon déterminante le tableau d'idées de l'homme : d'un côté la mise au point de l'inconscient en une catégorie d'épistémologie médicale ; de l'autre les progrès dans l'élaboration scientifique du corps qui lui reconnaissent une fonction cognitive propre, indépendante de la conscience<sup>64</sup>. Une attention particulière fut apportée ici au sens du mouvement qui avait manifestement, de sa manière involontaire, accès à une connaissance porteuse de sens. Certes, de façon non encore nominale, mais *de facto*, se fit alors jour un concept pour la kinesthésie. Elle examine les informations qu'un corps – animé du dehors et du dedans – commu-

64 Cf. sur ce point les chap. IV et V chez Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, vol. II, *op. cit.*, p. 228-300, particulièrement l'histoire philosophique de la médecine en Allemagne (p. 247). Le progrès dans la scientification de l'homme n'a en tout cas pas seulement à voir avec l'esprit du temps (p. 234), mais aussi avec son envers : les garanties transcendantes en voie de disparition et une reconstruction psychophysique ainsi induite de l'image de l'homme.

nique sur sa position, son attitude et sa direction. Dans cette perception des profondeurs, est donc abordée une forme propre de connaissance de soi sur le mode de la corporéité.

Quand le Vésuve entre en activité et se décharge, il reste aveugle pour ce qui s'exprime à travers lui. Mais d'où vient qu'il provoque la peur et l'effroi dans la perception humaine ? Certes, on peut voir là les manifestations de l'instinct de conservation. Mais cette explication suffit-elle ? Goethe et Chateaubriand – pour ne se référer qu'à eux – avaient vu en même temps dans le volcan le symbole des mouvements imprévisibles, incalculables de la sombre nature passionnelle humaine. Dit rétrospectivement, ce sont là cependant des désignations traditionnelles pour un domaine des profondeurs de l'inconscient alors tout juste en chantier<sup>65</sup>. Chateaubriand participe à sa manière à l'enclore. Il contribue à un développement discursif important : il traduit la kinesthésie, que la « dénature » bouillonnante déclenche en lui, en kinesthétique littéraire. Ce faisant, son regard 'rétroverti' réalise trois choses. D'une part : si ni le mouvement progressiste de la culture ni les poussées de la nature ne sont habités par une idée plus haute ou plus profonde (« nos facultés [...] sont [...] sans but et sans objet »), il en ressort du moins la conscience naturelle que – symboliquement parlant – notre cœur opiniâtre « se retourne et se replie en cent manières »<sup>66</sup>. Si c'est le cas – tel est son message kinesthétique – il existe dans la perception de soi préréflexive du corps une orientation fondamentale concernant un sens de la vie. C'est pourquoi il doit toujours rester en mouvement extérieurement – et intérieurement<sup>67</sup>.

65 Sa « découverte » est en relation avec une transition signifiante de cette époque : la scientification de « l'âme » (motivée anthropologiquement) de l'homme en un organe cérébral. Cf. M. Hagner, *Homo cerebialis. Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn*, Darmstadt, 1997, ainsi que J. L. Chappey, *La Société des observateurs de l'homme (1799-1804). Des anthropologues au temps de Bonaparte*, Paris, 2002.

66 « Du vague des passions », *Génie*, éd. cit., p. 714 s.

67 D'où la tendance marquée à la spatialisation du moi qui, dans la présen-

D'autre part : dans cette production d'énergie préconsciente, naturelle, Chateaubriand a découvert une possibilité de la mettre aussi au service d'une perception de soi consciente. Son *mal du siècle*, renforcé par les exemples nombreux de « malheurs » historico-culturels<sup>68</sup>, voit dans le temps, rédigé historiquement, une négation de toutes les aspirations idéales qu'il met en valeur haut et fort. Dans l'entre-deux du désir et de la réalité se dégage ainsi imperceptiblement l'effet anesthésiant de l'habituel, de l'ordinaire, de la routine, qui réduit à l'immobilité un « je » ayant sa valeur propre dans un « on » impropre qui le consume. Chateaubriand l'exprime de manière drastique et déjà avec une métaphore spatiale telle que Freud la systématisera plus tard : « L'homme n'est lui-même qu'un édifice tombé, qu'un débris du péché et de la mort »<sup>69</sup>. Pour ramener à la vie cette ruine – l'homme –, il faut une réanimation de ses esprits de vie, étouffés – refoulés – dans les décombres discursifs, et de leur auto-positionnement somatique. Mais ils ne deviennent accessibles – et c'est là le troisième virage moderniste de Chateaubriand – que dans la mise à nu consciente, offensive des « vexations » en grande partie inarticulées et donc inconscientes et de la rigidité cognitive, qui se dégagent des lieux communs discursifs de toute sorte<sup>70</sup>. Le *Dictionnaire des idées reçues* et le *Sottisier des livres* que

tation des espaces naturels et culturels parcourus se situe dans un rapport – performatif – et commence à se comprendre lui-même comme un espace de mouvement interne. Sur la position du problème, cf. *Räume der Romantik*, éd. I. Müllder-Bachet et G. Neumann, Würzburg, 2007.

68 « Le Voyage de la Grèce » se termine à peu près aussi par ce constat (cf. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *Œuvres romanesques et voyages*, vol. II, éd. cit., p. 910).

69 *Génie*, chap. « Des ruines ».

70 La recherche psychiatrique et neurophysiologique s'intéresse principalement au diagnostic, à l'explication et à la thérapie de ce sixième sens kinaesthétique atteint de troubles. Cf. à ce sujet Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Paris, Éd. O. Jacob, 1997, en particulier chap. II, p. 30 ss. Le fait que la littérature et l'art puissent, dans ce contexte, occuper une fonction préventive ou thérapeutique n'y entre pratiquement pas en ligne de compte, en dépit de la référence intensive de Freud aux « documents » littéraires.

Flaubert voulait faire rédiger à Bouvard et Pécuchet auraient développé cet abêtissement de la civilisation en une encyclopédie parodique du XIX<sup>e</sup> siècle. La critique adressée par Chateaubriand à ce siècle désillusionné repose encore en revanche sur la confiance romantique en la puissance orphique de la langue<sup>71</sup> et de son lieu de résidence dans l'agencement de la vie, à savoir l'art<sup>72</sup>. Il parvient ainsi à détecter de façon exemplaire une sorte de fonction physiologique de la langue dans les dessous de la langue dénotative utilisée dans son récit de voyage. Sa matière semble être moins intéressée à la chose communiquée elle-même qu'au style de la communication. Sa rythmique, ses voltes, ses sauts communiquent au paysage discursif familier des voyages en Italie (et plus tard de l'autobiographie) un mouvement souterrain involontaire. L'écriture – on le comprend à la lecture – devient ce faisant la langue gestuelle d'une « âme » remuée qui façonne l'écrivain et son lecteur d'une manière performative. Il en va de même pour le permanent saut métaphorique de la chose racontée. Le journal italien est à plus d'un égard un *pré-texte*, porteur d'un *sub-texte* d'images, d'associations, de métonymies et en particulier de sons de la *lyre*<sup>73</sup> verbale qu'une langue, accordée de façon poétique, est capable de produire. Ils

71 A. Berthoz attribue expressément les affections perturbant la perception du corps à un problème lié à la langue qui ne couvre pas adéquatement le « sixième sens » ! « Par quelle perversion la langue a-t-elle supprimé le sens le plus élémentaire pour la survie ? » (*op. cit.*, p. 32). Ici, depuis longtemps, la langue de la modernité a son lieu fonctionnel que Berthoz ne mentionne pas.

72 Résumé de façon représentative en quelque sorte par Benjamin Constant : « Tout l'univers s'adresse à l'homme dans un langage ineffable qui se fait entendre dans l'intérieur de son âme, dans une partie de son être, inconnue à lui-même [...]. Pourquoi cet ébranlement [!] intime, qui paraît nous révéler ce que nous cache la vie commune ? [...] La raison, sans doute, ne peut l'expliquer. Lorsqu'elle l'analyse, il disparaît ; mais il est, par là même, essentiellement du domaine de la poésie » (« Mélanges de littérature et de politique », Paris, Pichon et Didier, 1829, p. 900).

73 Cf. Chateaubriand, *René*, éd. cit., p. 129 : « Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes. »

sont métaphore et medium d'une harmonie « psychique ». Ils mettent en œuvre une kinesthésie connotative qui, en contournant le contenu sémantique du texte, appelle au sens physique et entraîne sa relation en profondeur somatique<sup>74</sup>. Une kinesthésie ainsi occasionnée de façon esthétique ne peut-elle éveiller le potentiel orientationnel qui, partant d'une stimulation extérieure, est placé de manière en quelque sorte afférente dans le centre nerveux de la façon dont nous nous sentons<sup>75</sup> ?

Reste à savoir dans quelle mesure Chateaubriand avait déjà lui-même conscience de la portée de son écriture. Il devait certainement s'être rendu compte que, là où toutes les ultimes références échouent, le sens de la vie trouve un point de repère élémentaire dans un sens du mouvement psychosomatique<sup>76</sup>. Le conserver comme possibilité d'une expérience de soi la plus originelle, c'est ce qu'il a perçu comme la mission d'un art moder-

74 Dans le contexte de cette mise en question, J. Steigerwald a examiné un cas : *Oberman* (1804) de E. Pivert de Senancour, qui utilise pour sa part à l'endroit décisif, le potentiel de stimulation du Vésuve – en tant que processus de rêve – pour prendre en compte, au-delà de l'accomplissement de soi pensant (« plus on cherche à voir, plus on se plonge dans la nuit », p. 219), « dans la force qui meut dans les ténèbres la matière universelle » (p. 223), une différence fondamentale (p. 226) du sciement et du consciement. Cf. éd. A. Monglond, Artaud, Paris, 1979; nouveau tirage de l'édition de 1804; ici vol. II, lettre LXXXV (12 oct. IV), p. 216 ss. – Concernant les rapports avec la psychologie historico-anthropologique, chez K. V. v. Bonstetten (*Recherches sur la nature et les lois de l'imagination*, 1806) ainsi que Maine de Biran (*Mémoires sur l'influence de l'habitude sur la faculté de penser*, 1800-1802), cf. J. Steigerwald, « Räume des empfindsamen Subjekts. Seelenausaltungstechnologien in Senancours *Oberman* », in : *Epochale Psycheme und Menschenwissen*, éd. H. Thoma et K. van der Meer, Würzburg, 2006.

75 J. Starobinski a tiré cette pensée, du moins de façon généralement psychoculturelle, comme conséquence de sa *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Konstanz, 1987, p. 28.

76 Concept emprunté à C. Wernicke, qui a résumé l'évolution scientifique de la psyché humaine tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et a conféré à la fonction cognitive du sentiment corporel une valeur systématique. Cf. *Grundriss der Psychiatrie*, Leipzig, 1906. Cf. aussi la classification historique chez J. Starobinski, *Kleine Geschichte*, *op.cit.*, p. 16.



niste. Et aussi la façon envisageable de la satisfaire: en lui faisant consciemment mettre en scène les connaissances (des profondeurs) somatiques de la kinesthésie en tant que stratégie poétologique d'une kinesthétique. Ici s'ouvre une large perspective dans le paysage discursif de la modernité. Si, au moyen d'une langue organisée de façon kinesthétique, on parvient à communiquer avec des perceptions des profondeurs, présentes – de façon non énoncée, inconsciemment – dans le sens corporel, il s'agirait alors de favoriser sa rhétorique – vésuvienne – du somatique correspondant. Mais n'est-ce pas justement ainsi que réagit une esthétique du choc, de la provocation, du scandale, sur laquelle mise de plus en plus la modernité depuis le préromantisme<sup>77</sup> ?

*Traduit par Nelly Lemaire*

77 Pour l'historique de son apparition, cf. M. Bernsen, *Angst und Schrecken in der Erzählliteratur des französischen und englischen 18. Jahrhunderts*, München, 1996, p. 230 ss. (en particulier ce qui porte sur Sade).



# L'Italie de Corinne

MICHEL DELON \*

*Corinne ou l'Italie* : le titre du roman ne manque pas d'ambition, mais Mme de Staël est accoutumée à de telles audaces. En 1800, *De la littérature* était à la fois une histoire de la littérature à travers les âges et un programme pour la France nouvelle. En 1807, *Corinne* se propose concurremment de raconter un drame personnel et de présenter un tableau de la culture italienne. Le récit romanesque se double d'un voyage à travers la péninsule. On pense au modèle fourni par l'abbé Barthélemy, dont le *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, à la veille de la Révolution, résumait pédagogiquement toute une culture classique au fil d'un périple et avait suscité bien des imitations<sup>1</sup>. Mais l'enjeu de la fiction de Mme de Staël est plus directement philosophique. Lorsque Voltaire intitulait son conte *Candide ou l'optimisme*, l'histoire individuelle de Candide était une mise en question de la philosophie de Leibniz et de Wolff. La conjonction *ou* dans le titre de Mme de Staël correspond à une interrogation critique similaire ; est suggérée la crise des valeurs qui ont assuré la grandeur de l'Italie. Comme on l'a souvent remarqué, *Corinne* devient l'allégorie ou le symbole d'une nation qui reste divisée, envahie et souvent soumise à des régimes autoritaires : la jeune femme est allégorie si elle incarne les valeurs nationales et renvoie au public romain une image valorisante de lui-même, elle est figure symbolique si ses compatriotes restent historiquement incapa-

\* Université de la Sorbonne, Paris IV.

1 Qu'on songe seulement aux *Voyages d'Anténor en Grèce et en Asie* par Étienne-François Lantier en 1798.

bles de prendre conscience de leur passé et de leur avenir<sup>2</sup>. Le roman se déploie, d'une improvisation au haut du Capitole, confortant la poétesse dans son statut de porte-parole de la nation, à une improvisation dans la campagne napolitaine sur les persécutions des grands hommes, puis à la récitation de ses derniers vers par une actrice, qui marque la séparation entre l'inspiration et la prise de parole<sup>3</sup>. Ces poèmes scandent le roman qui substitue à l'engagement prophétique la plainte solitaire. La poétesse semble être alors devenue étrangère à ses contemporains et à son pays. Elle est rattrapée par l'histoire. L'identification de Corinne au destin de l'Italie n'est pas étrangère à cette promotion du personnage de Marianne, durant la Révolution française, dont Maurice Agulhon a retracé l'histoire. La distance qu'elle prend à la fin du roman, son effacement sonnent l'échec ou la mise en sommeil des espérances révolutionnaires. Cette image de l'Italie dépend étroitement des événements qui ont travaillé brutalement le continent européen, entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles. On est donc invité à relire le roman pour y voir comment la péninsule s'y découvre, dans la tradition des récits de voyage et des fictions. Elle y apparaît doublement problématique comme un climat favorable, mais excessif et comme un lieu de mémoire qui se retourne en principe d'oubli.

« Oswald lord Nelvil, pair d'Écosse, partit d'Édimbourg pour se rendre en Italie pendant l'hiver de 1794 à 1795. » Le voyage en Italie commence loin, dans les brumes du Nord. Le jeune lord mélancolique part à la recherche du soleil : « Sa santé était

2 Voir par exemple Anne Amend, « Corinne ou l'Italie / Corinne et l'Italie. Stratégies autour d'une allégorie », in : *L'Italie dans l'Europe romantique. Confronti letterari e musicali*, a cura di Annarosa Poli e Emanuele Kanceff, Centro Interuniversitario di Ricerche sul viaggio in Italia, s.d.

3 Voir Michel Delon, « Corinne et la Sibylle, ou de l'engagement à la mélancolie », in : *Esprit civique et engagement. Festschrift für Henning Krauss zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2003. Version italienne : « Corinne ovvero dell'impegno alla malinconia », *Sillabe di Sibilla*, a cura di Raffaele Aragona, Naples, Edizioni scientifiche italiani, 2004.

altérée par un profond sentiment de peine, et les médecins craignant que sa poitrine ne fût attaquée, lui avait ordonné l'air du midi. » La France est alors interdite à un Écossais, dont le trajet doit passer par l'Allemagne. « Sa santé, loin de s'améliorer, l'obligeait souvent à s'arrêter, lorsqu'il eût voulu se hâter d'arriver, ou du moins de partir. Il crachait le sang, et se soignait le moins qu'il était possible » (p. 32)<sup>4</sup>. La découverte de Rome, la connaissance de Corinne vont correspondre à une irruption de la lumière dans le paysage. « Oswald se réveilla dans Rome. Un soleil éclatant, un soleil d'Italie frappa ses premiers regards, et son âme fut pénétré d'un sentiment d'amour et de reconnaissance pour le ciel qui semblait se manifester par ses beaux rayons » (p. 49). Réveil à la vie, à la sensualité, à l'art et à la littérature, cet amour diffus pour un lieu se focalise bientôt sur une personne ; la découverte de l'Italie et de sa culture va de pair avec l'intimité qui s'établit entre les jeunes gens, à la façon dont Stendhal identifiera les villes italiennes aux femmes qu'il y a aimées.

Oswald n'est pas seul dans sa quête de la lumière et de la chaleur. À Rome, il rencontre un compatriote et ami, M. Edgermond, qui est poussé par le même besoin, mais qui sert de contrepoint à l'attitude du héros et annonce par là le drame futur. « Il traversait l'Italie pour sa santé, en faisant beaucoup d'exercice, en chassant, en buvant à la santé du roi George et de la vieille Angleterre » (p. 167). Nageur et cavalier, amateur de ce qui ne s'appelle pas encore le sport en français, Oswald aurait pu ressembler à ce consommateur sanguin de beau ciel et de bons vins, s'il n'avait pas rencontré Corinne et compris que le soleil fait mûrir les métaphores aussi bien que les vignes. Corinne elle-même, trop idéalement Italienne pour ne pas être à demi étrangère en l'Italie, a fui l'Écosse de sa jeunesse, renoncé à son patronyme et pris le nom de la poétesse antique. « Ma

4 Les références renvoient à l'édition procurée par Simone Balayé dans la collection Folio en 1985.

belle-mère, raconte-t-elle à Oswald, me manda qu'elle avait répandu le bruit que les médecins m'avaient ordonné le voyage du midi pour rétablir ma santé, et que j'étais morte dans la traversée » (p. 386). Son arrivée en Italie a signifié une véritable renaissance. Elle a pris en main son destin et s'est fait reconnaître comme une improvisatrice de génie<sup>5</sup>. Oswald est-il prêt à une pareille métamorphose ? Après la séparation des amants, après le retour d'Oswald dans l'armée britannique et son mariage avec une autre, l'attirance vers le Sud et son désir de revoir Corinne prennent le prétexte d'une prescription médicale. « La paix se fit au printemps [nous sommes alors en 1802], et le voyage d'Italie devint possible. Chaque fois que lord Nelvil laissait échapper quelques réflexions sur le mauvais état de sa santé, Lucile était combattu entre l'inquiétude qu'elle éprouvait et la crainte que lord Nelvil ne voulût insinuer par là qu'il devrait passer l'hiver en Italie » (p. 545). Il finit par prendre la route du Midi avec les siens et, de fait, progressivement sa santé se remet « par le climat d'Italie » (p. 559). Il ne retrouve pas pour autant le pays qu'il a connu quelques années plus tôt. La Corinne qui se dérobe alors, qui refuse les visites, n'est plus que l'ombre d'elle-même. Elle ne peut plus incarner un pays gorgé de soleil et de poésie immédiate.

Le roman qui montre un homme incapable d'accéder à la liberté morale, à l'exemple de l'héroïne, rompt avec le modèle du couple, formé d'un Anglais et d'une belle Italienne, associant la virilité nordique à la féminité méditerranéenne, la volonté à la

5 Sur les modèles de Corinne comme improvisatrice, se reporter à Paola Giuli, « Tracing a sisterhood : Corilla Olimpica as Corinne's Unacknowledged Alter Ego ? » in : *The Novel's seductions, Stael's Corinne in critical inquiry*, edited by Karyna Szmurlo, Londres, Associated University Press, 1999, et Marziano Guglielminetti, « Un'impossibile Corinna », in : *Il Romanticismo in Piemonte : Diodata Saluzzo*, a cura di Marziano Guglielminetti e Paola Trivero, Florence, Leo S. Olschki, 1993. Une interprétation de ces sources est donnée par Baldine Saint Girons, « Du génie féminin. Corinne ou la Sibylle triomphante », *Les Sibylles*, Les Entretiens de La Garenne Lemot, Nantes, 2005.

sensualité. Cette lignée remonte au moins à *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, plus précisément, aux « Amours de Milord Édouard Bomston ». Rousseau avait tenu à écarter du roman ces « Amours » qu'on a pris l'habitude de publier en annexe. « Milord Édouard, dans ses tournées d'Italie, avait fait connaissance à Rome avec une femme de qualité, Napolitaine, dont il ne tarda pas à devenir fortement amoureux »<sup>6</sup>. Se faisant passer pour veuve, la marquise est prête à tout afin de garder son vertueux amant anglais. Elle le jette dans les bras d'une jeune courtisane romaine. Laure tombe amoureuse de celui qui aurait dû n'être qu'un client et sait s'en faire aimer chastement. Elle finit par se retirer dans un couvent. Le visage féminin de l'Italie se dédouble ; une extrême Italie napolitaine, païenne, se révèle excessive et d'une passion sans scrupule, tandis que la jeune prostituée, proprement romaine, est rachetée par l'amour et la foi. Les deux destins se croisent et s'inversent. Le soleil italien peut devenir destructeur, ou se voiler pour laisser place à des réalités morales et religieuses. Le vie livrée à elle-même tourne à la violence ou bien s'efface au profit de la spiritualité.

Dans le roman de Mme de Staël, Oswald n'a pas à choisir entre deux visages de l'Italie, passionnée et sensuelle ou bien sensible et chrétienne, mais entre la spontanéité individuelle et la soumission aux convenances, entre Corinne et Lucile, entre celle qui décide de vivre sa propre vie et celle qui ne sera jamais qu'une compagne soumise. Mais une comparaison picturale tire celle qui a pris un nom de poétesse grecque vers le paganisme, tandis que l'autre est identifiée à une figure sacrée du christianisme. Dès sa première apparition, avec son châle des Indes tourné autour de sa tête, Corinne est comparée à la Sibylle du Dominiquin ; Lucile, devenue lady Nelvil, ressemble de son côté à la Madone du Corrège. Oswald et Lucile ont observé la première toile à Bologne et la seconde à Parme. Dans la fic-

6 Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 749.

tion de la calviniste fille de Necker, Corinne est sans doute fort pieuse. Elle fait une retraite dans un couvent pour la semaine sainte, mais son catholicisme est toujours suspect de compromissions sensuelles aux yeux de l'austère anglican. Elle garde dans sa chambre un portrait d'Oswald près de la Vierge. Oswald s'étonne de « ce mélange singulier d'amour et de religion » qui se trouve chez la plupart des femmes italiennes (p. 252)<sup>7</sup>. De même, la facilité avec laquelle Corinne passe de la dévotion à la mondanité, à la fin d'une cérémonie religieuse, trouble le réformé. Cette mobilité ne serait-elle pas légèreté ? La basilique Saint-Pierre redevient « tout à coup comme une grande promenade publique où chacun se donne rendez-vous pour parler de ses affaires ou de ses plaisirs » (p. 268). En 1812, une médiocre imitation de *Corinne*, intitulée *Adriana, ou les Passions d'une Italienne*<sup>8</sup>, remplace Oswald, hésitant entre la brune Italienne et la blonde Écossaise, par un officier français, tiraillé entre Adriana, une non moins belle, brune et indépendante Italienne, mais non poétesse, et Cécile, une jeune Française séduisante et intrigante qui sait se faire épouser, mais meurt opportunément. Dans un second temps, un nouveau dilemme sentimental apparaît, l'officier hésite entre la brune Italienne et une blonde et vertueuse Irlandaise. L'intrigue d'*Adriana* se déroule, d'une église, aux environs de Rome, où le voyageur français rencontre l'héroïne, à un couvent où elle se retire finalement, torturée de jalousie et où le Français vient la retrouver et lui permettre de mourir réconciliée. De l'église au couvent, l'héroïne appartient à cette Italie catholique et superstitieuse, où la religion ne semble pas opposer de véritable contrepoids à la violence de l'amour. Le titre l'avait annoncé, l'Italie est la terre des passions.

7 Paroxysme de la satire ou de la caricature : la Juliette de Sade découvre dans le cabinet personnel de Pie VI, qu'elle ne nomme que Braschi, côte à côte une sainte Thérèse et une Messaline, un Christ et une Léda (*Histoire de Juliette, Œuvres*, Bibl. de la Pléiade, t. III, p. 853).

8 René Jean Durdent, *Adriana, ou les Passions d'une Italienne*, Paris, Chez Pillet, Impr.-libraire, 1812, 3 vol.



Elle l'est d'abord géologiquement. Dans le roman de Mme de Staël, le séjour à Rome est suivi par une descente, car c'est bien une descente dont il s'agit, vers l'extrême Sud qui est aussi la vérité profonde, pulsionnelle des êtres. Il faut traverser des zones marécageuses, des paysages morbides<sup>9</sup>. Corinne et Oswald vont à la recherche d'eux-mêmes, c'est à Naples qu'ils se racontent leurs origines et leur passé. La force du soleil qui peut tuer les imprudents à l'heure de midi, la menace du volcan, qui communique avec les profondeurs incontrôlables de la terre, semblent le cadre approprié de cette parole intime qui engage les profondeurs, tout aussi peu maîtrisables, des êtres<sup>10</sup>. Durant les mêmes années, René, la Juliette de Sade, Corinne et Oswald s'asseyent à la bouche d'un volcan italien pour s'interroger sur leur identité, pour aller jusqu'au bout d'eux-mêmes. Le Vésuve<sup>11</sup> et l'Etna sont en train de devenir des destinations touristiques et un thème pour les artistes. Les Anglais du Grand Tour acquièrent volontiers des paysages avec éruption. Les hypothèses scientifiques sur l'origine du phénomène volcanique et les fouilles archéologiques de Pompéi et Herculanium établissent un lien entre les violences de la terre et le ressurgissement du passé. Elles confrontent l'individu à des durées et des énergies qui le dépassent et le menacent. La catégorie du sublime à laquelle Edmund Burke vient de donner une inflexion nouvelle permet de rendre compte de cette expérience contradictoire.

9 « Oswald et Corinne traversèrent ensuite les marais pontins, campagne fertile et pestilentielle tout à la fois, où l'on ne voit pas une seule habitation, quoique la nature y semble féconde. Quelques hommes malades attèlent vos chevaux et vous recommandent de ne pas vous endormir en passant les marais : car le sommeil est là le véritable avant-coureur de la mort » (p. 284).

10 Voir Philippe Berthier, « Au-dessous du volcan », in : *Madame de Staël. « Corinne ou l'Italie »*. *L'âme se mêle à tout*, SEDES, 1999.

11 Voir Anne Marie Jaton, *Le Vésuve et la sirène. Le Mythe de Naples de Mme de Staël à Nerval*, Pise, Pacini Editore, 1988. Et sur les liens entre conscience réflexive, archéologie et géologie, Marie-Madeleine Martinet, *Le Voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, PUF, 1996, p. 120-125.

Les personnages de roman expriment la force d'une telle expérience qui est à la fois esthétique et morale. « Il est vrai, dit le marquis, que dans les environs de Naples, la nature se présente sous un aspect effrayant ; mais j'avoue que, par goût, je quitterais sans hésiter la perspective du paysage le plus riant, pour contempler les explosions du Vésuve : ces superbes horreurs frappent plus vivement l'imagination que toutes les paisibles beautés de la nature. Le sublime aspect de ses grands efforts électrise l'âme, et donne une nouvelle étendue à la pensée »<sup>12</sup>. Ce roman de 1797 conduit son lecteur du Nord au Sud et lui révèle, dans le décor volcanique, les secrets de l'intrigue où se nouent passions personnelles et drame révolutionnaire. Le héros émigré retrouve en Italie celui qui fut successivement une victime et un meurtrier, il vit les malheurs de l'exil et découvre les injustices de l'Ancien Régime. Le volcan déplace sur le paysage les contradictions et les crispations de la société. Dans un roman de 1808, le héros, au terme de l'ascension nocturne du Vésuve, éprouve une extase qui ne peut pas faire oublier le danger : « Ce désert ! cette hauteur ! cette nuit ! ce mont enflammé ! quelle réunion d'étonnantes et majestueuses horreurs ! quel tableau pour l'imagination d'une artiste ! Il aurait voulu passer la nuit auprès de cet incendie, et voir le soleil, à son retour, l'éteindre de l'éclat de ses rayons éblouissants ; mais un vent frais commençait à se faire sentir et fit craindre aux conducteurs quelque orage ; ils pressèrent le retour »<sup>13</sup>. Superbes horreurs, étonnantes et majestueuses horreurs, l'oxymore est en train de se fixer<sup>14</sup>. Le paysage renvoie dans ce roman encore à un contexte de guerres civiles et de jalousies passionnelles.

12 Marie Robinson, *Hubert de Sévrac, ou histoire d'un émigré. Roman du dix-huitième siècle*, traduit de l'anglais par M. Cantwell, Paris, Gide, an V-1797, t. IV, p. 171.

13 Coffin-Rony, *Théana et Lorenzo, histoire italienne*, Paris, 1808, t. II, p. 28-29.

14 Jean Gaudon a étudié les formes de cette figure dans « Magnifiques horreurs. De la présence ou de l'absence d'une figure de rhétorique », in : *Le Prémantisme. Hypothèse ou hypothèse*, Paris, Klincksieck, 1975.

Telle est déjà la fonction de l'excursion que les héros de Mme de Staël font au Vésuve. Corinne révèle à celui qu'elle considère comme son fiancé, et du même coup au lecteur, une identité reniée, les deux mariages contradictoires de son père, sa parenté avec Lucile, ses impatiences et ses révoltes. Pour sa part, Oswald parle de liaisons sensuelles et libertines à Paris, de violences révolutionnaires, de lâcheté, de culpabilité. Quand ils reprennent la route du nord, ils ont abandonné toute innocence et l'Italie a perdu la tranquille clarté de son soleil. Après Rome et Naples, Venise s'impose comme la ville funèbre. « L'aspect de Venise est plus étonnant qu'agréable ; on croit d'abord voir une ville submergée [...]. Un sentiment de tristesse s'empare de l'imagination en entrant dans Venise » (p. 420). Mme de Staël reprend une image de Goethe : « Ces gondoles noires qui glissent sur les canaux ressemblaient à des cercueils ou à des berceaux, à la dernière et à la première demeure de l'homme » (p. 421). L'impression qui domine est « singulièrement triste ». C'est dans une gondole que les amants parlent de leur séparation. Venise règne sur les Dalmates : « Leur poésie ressemble un peu à celle d'Ossian, bien qu'ils soient habitants du Midi » (p. 429). L'opposition entre le Nord et le Midi, entre la brume et le soleil, l'intériorité et l'extériorité se défait. Corinne, la glorieuse allégorie de l'Italie, improvisant sur la place publique, se change en une femme vieillie, minée par le chagrin, en une poétesse de l'isolement, enfermée chez elle.

Deux autres romans de ces mêmes années se tournent vers l'Italie comme paysage tragique. Dans *Valérie*, paru en décembre 1803, Mme de Krüdener raconte l'amour impossible que le Suédois Gustave porte à Valérie, la femme d'un ami. Il voyage avec le couple et Venise fournit le cadre dans lequel cet amour devient passionnel, pathologique. Le modèle formel est celui, épistolaire, de *Werther*. Gustave se confie à un ami resté en Scandinavie. L'Italie lui paraît devoir signer sa perte. « Ici les hommes énervés nomment amour, tout ce qui émeut leurs sens, et languissent dans des plaisirs toujours renouvelés, mais que l'ha-

bitude émousse ; qui ne reçoivent pas de l'âme cette impulsion qui fait du plaisir un délire, de chaque pensée une émotion »<sup>15</sup>. Cette impression, ressentie en arrivant en Italie, se confirme quelque temps plus tard. « Qu'il me fait mal cet air de l'enivrante Italie ! Il me tue ; il tue jusqu'à la volonté du bien. Où êtes-vous, brouillard de la Scanie ? froids rivages de la mer qui me vit naître, envoyez moi des souffles glacés ; qu'ils éteignent le feu honteux qui me dévorent »<sup>16</sup>. Tandis que le mari de Valérie s'intéresse aux ruines et à la culture italienne, Gustave traîne sa souffrance dans une lagune qui exacerbe les sensations. Il privilégie les effets de nocturne et cultive la mémoire affective. Valérie perd un nouveau-né et Gustave va mourir dans une chartreuse. L'œuvre de Mme de Krüdener est imitée par une autre aristocrate russe, la comtesse Golowkin qui publie *Alphonse de Lodève* à Moscou, l'année où paraît *Corinne*<sup>17</sup>. La scène se déroule désormais entre Bologne et Ferrare, mais l'atmosphère reste lunaire, funèbre, conventuelle. L'amour d'Alphonse pour la marquise de Veletri reste interdit et malheureux. Il ne s'agit plus de couples formés d'un Nordique et d'une Italienne, mais le contexte italien demeure le décor des passions exagérées, des entraînements mortels. La terre de la vie foisonnante et de la santé retrouvée est devenue un climat malsain<sup>18</sup>. Au-delà de ces deux romans, on peut songer aussi à la présence discrète de l'Italie dans *Adolphe*, où le héros velléitaire rencontre son futur éditeur dans une Calabre lointaine et peu clémente dont le fleuve rompt les digues, et dans un autre récit de Benjamin Constant,

15 Mme de Krüdener, *Valérie*, éd. M. Mercier, Paris, Klincksieck, 1974, p. 58.

16 *Ibid.*, p. 128.

17 *Alphonse de Lodève*. Par Mme la comtesse de G..., Moscou, de l'imprimerie privilégiée de Krageff & Gay, 1807. Le roman est republié à Paris en 1809.

18 Voir Bruna Ombretta Ranzani, « L'Italie, du malsain géologique au malsain anthropologique », in : *Francia e Italia nel XVIII secolo : immagini e pregiudizi reciproci*, « Franco-Italica », 7, 1995.

*Cécile*, dont l'épigraphe virgilienne, « *Italiam, Italiam* », perd son accent épique pour prendre une résonance tragique<sup>19</sup>.

De même que la coupure révolutionnaire en France a rompu le fil de bien des traditions, l'occupation militaire de la péninsule et le déplacement des œuvres d'art vers Paris risquent d'appauvrir la patrie de l'art. Un personnage de Mme de Krüdener se plaint : « En ôtant d'ici la Transfiguration, la Sainte-Cécile, la Sainte-Cène du Dominiquin, où les placera-t-on ? Quel que soit le palais, ou l'édifice qui leur est destiné, c'est, rempli de terreur et d'effroi, qu'il faut voir un saint Bruno, et non auprès d'un front couronné de roses. Et ces Vierges si pures, qui ont apporté des traits divins et des âmes qui ne connaissent que le ciel, les verra-t-on sans tristesse à côté de profanes et d'impudiques amours ? »<sup>20</sup>. Plus discrètement, le héros de Mme Golowkin regrette de visiter une Italie « dépouillée de ses chefs d'œuvre »<sup>21</sup>. Le débat existait déjà à Paris autour du déplacement des œuvres d'art pour les réunir dans un musée central, autour de la notion même de musée qui transforme des créations vivantes en objets de collection et de pédagogie. Durant l'été 1796, une pétition d'artistes, riche d'une cinquantaine de noms, parmi lesquels David, Denon, Girodet, Soufflot, Vien, demandait au Directoire d'arrêter le pillage du pays occupé<sup>22</sup>. Quatremère de Quincy s'interroge théoriquement dans les *Lettres à Miranda* et dans les *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*.

19 Même si Constant n'a jamais mis les pieds en Italie, comme le rappelle Paul Delbouille, « Italie réelle et Italie mythique dans l'œuvre narrative de Benjamin Constant », in : *Il Gruppo di Coppiet e l'Italia*, a cura di Mario Matucci, Pise, Pacini Editore, 1988. Ce débordement est annoncé par celui du Taro dans *Corinne* : « Le matin du jour où Lucile et lord Nelvil se proposaient de traverser le Taro [...] le fleuve s'était débordé la nuit précédente ; et l'inondation de ces fleuves qui descendent des Alpes et des Apennins était très effrayante » (p. 557).

20 *Valérie*, p. 117.

21 *Alphonse de Lodève*, t. I, p. 17.

22 Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Gallimard, 1997, p. 277.

Ce qui est en jeu, quand bien même les toiles et les sculptures déplacées seront rendues, c'est la menace d'une muséification de l'Italie, que nous ne connaissons que trop aujourd'hui, et d'une incessante circulation des œuvres au nom d'une universelle visibilité et du commerce des expositions, récemment dénoncés par Francis Haskell<sup>23</sup>.

La question de la mémoire assure l'unité profonde du roman de Mme de Staël, elle réunit la destinée sentimentale de jeunes gens rattrapés par leur passé familial, et l'histoire plus tumultueuse encore d'un pays bousculé, bouleversé de siècle en siècle par les invasions et les changements de régime. Corinne et Oswald sont déchirés entre fidélité et besoin de s'émanciper, l'Italie hésite entre sa splendeur ancienne et les facilités de la vie au jour le jour. Le sujet imposé pour l'improvisation au Capitole est « la gloire et le bonheur de l'Italie » (p. 59). Les deux termes sont-ils complémentaires ou bien contradictoires ? La gloire, ce deuil éclatant du bonheur, vaut pour l'Italie comme pour la condition féminine. Les artistes, savants et philosophes qui ont assuré la gloire de leur patrie sont « enfants de ce soleil qui tour à tour développe l'imagination, anime la pensée, excite le courage, endort dans le bonheur et semble tout promettre ou tout faire oublier » (p. 63). Pays de vie et de mort, l'Italie est aussi terre de mémoire et d'oubli. La visite de Rome commence par le Panthéon, devenu Sainte-Marie de la Rotonde. « Partout en Italie le catholicisme a hérité du paganisme » (p. 95). Le tombeau d'Adrien est devenu château Saint-Ange, l'obélisque destiné à orner les bains de Caligula se dresse sur la place de Saint-Pierre, Saint-Pierre même est « un temple posé sur une église », scellant « une alliance des religions antiques et du christianisme » (p. 103).

Toute l'époque, au sortir de la Révolution, est hantée par le débat entre la grâce et la perfectibilité, entre une histoire provi-

23 Francis Haskell, *Le Musée éphémère. Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Gallimard, 2002.

dentielle et un devenir social. Les voyageurs qui méditent sur les ruines italiennes y voient une vanité ou bien une loi de l'histoire humaine. À la façon dont Chateaubriand rend compte des dogmes et des rites d'un christianisme qui est essentiellement catholique et romain, Mme de Staël insère dans sa découverte des mœurs et des paysages italiens un livre consacré surtout aux tombeaux et aux églises et un autre tout entier attaché à la description de la Semaine sainte. Elle veut concurrencer l'Enchanteur sur son propre terrain, en disant à son tour les beautés du *miserere* et le luxe des cérémonies dans la Sixtine. Mais la réformée critique le déséquilibre entre la foi et la forme. « Comme la musique de la chapelle Sixtine et l'illumination de Saint-Pierre sont des beautés uniques dans leur genre, il est naturel qu'elles attirent vivement la curiosité, mais l'attente n'est pas également satisfaite par les cérémonies proprement dites. [...] les diverses coutumes de ces temps solennels rappellent toutes des idées touchantes ; mais mille circonstances inévitables nuisent souvent à l'intérêt et à la dignité de ce spectacle » (p. 262-263). Au risque de la muséification du pays correspond celui d'une folklorisation du religieux. La perspective historique relativise les diverses formes de dogmes et de rites qui entrent dans une suite de moments particuliers d'un besoin religieux humain. Incarnée dans une Corinne pieuse et tolérante, l'Italie catholique est un pays merveilleux qui ne veut prétendre à aucune exclusivité, ni même supériorité théologique ou morale.

« Connaissez-vous cette terre où les orangers fleurissent, que les rayons de cieux fécondent avec amour ? » Mme de Staël emprunte les accents de Goethe, plus précisément ceux du Mignon dans *Wilhelm Meister*, pour chanter les bienfaits de la nature italienne. Elle a eu la première idée d'un livre sur l'Italie lors de son voyage en Allemagne, comme si l'Italie était d'abord une nostalgie de nordiques, une rêverie qui pousse les insatisfaits à prendre la route. « Rome depuis longtemps est l'asile des exilés du monde » (p. 104). Début de l'Orient, approche de l'Afrique, elle est un appel, une ascèse. « Rome n'est point encore le midi :

on en pressent les douceurs, mais son enchantement ne commence véritablement que sur le territoire de Naples » (p. 285). Morcelée, soumise aux conquérants successifs, Italie n'est pas délimitée par des frontières. Elle représente un horizon indéfini, fuyant. Loin de se fixer dans aucune identité nationale, elle choisit une demi-Britannique pour exprimer ses valeurs et rappeler ses plus brillantes époques. Le moment le plus favorable au couple correspond à un spectacle théâtral privé. Corinne organise une représentation en italien de *Roméo et Juliette*. Elle est Juliette, incarnant l'échange permanent, de la Renaissance au Romantisme, entre le Nord et le Sud. L'Italie fournit à Shakespeare un paysage et des rêves, elle les lui reprend pour les traduire dans son idiome, se les approprier. L'Italie devient le modèle d'une Europe tolérante, libérale au sens historique et culturel du terme.

A travers l'échec sentimental de Corinne, elle est renvoyée à la contradiction entre son passé et son présent, la richesse de sa mémoire et la puissance de son amnésie. L'Italie apparaît finalement comme une promesse dont on ne sait si elle sera jamais tenue. Mais si Corinne meurt, la fille d'Oswald et de Lucile lui ressemble étrangement et se prénomme Juliette.



# L'Italie dans la mythologie stendhalienne de l'amour

KARIN GUNDERSEN \*

Italie, Stendhal, amour : d'autres ont déjà traité cette triade, je l'ai fait moi-même à plusieurs reprises. C'est un lieu commun de la recherche stendhalienne, où il n'y a, semble-t-il, plus rien à chercher. Tout a déjà été trouvé, classé, systématisé et interprété (si Stendhal se laisse interpréter : n'a-t-il pas déjà tout dit lui-même, tout analysé et expliqué ?). Le plaisant, comme dirait Stendhal, c'est que tout stendhalien continue à en parler, et qu'il trouve le bonheur parfait dans cette répétition du même. On se comporte comme des amoureux de la première heure, qui retrouvent la même jouissance dans les mêmes gestes, encore et encore. Le stendhalien malheureux existe-t-il ? Je ne le pense pas, je ne l'ai jamais vu. Parler de Stendhal, citer Stendhal est une joie, même si ce qu'on cite ou ce à quoi on se réfère n'est pas joyeux. Il y a dans les textes stendhaliens une lumière qui embellit n'importe quel lieu – qu'il soit intérieur ou extérieur – tout en l'éclaircissant jusqu'à la mise à nu.

Je vais commencer par une citation, tirée de l'ouverture de la *Vie de Henry Brulard* avec sa remarquable mise en scène de la parole. Stendhal va écrire sa vie : où commencer ? De quelle position – ou quelle pose – est-il bon de prendre la parole ? Réponse : l'on s'installe sur une colline, d'où l'on a une vue parfaite sur le paysage, qui sera de préférence la ville de Rome, représentante de la grande Histoire dans laquelle s'insère la petite histoire individuelle de l'autobiographe :

\* Université d'Oslo.

Je me trouvais ce matin, 16 octobre 1832, à San Pietro *in Montorio*, sur le mont Janicule, à Rome, il faisait un *soleil magnifique*. Un léger vent de sirocco à peine sensible faisait flotter quelques petits nuages blancs au-dessus du mont Albano, une chaleur délicieuse régnait dans l'air, j'étais *heureux de vivre*. Je distinguais parfaitement Frascati et Castel Gandolfo qui sont à quatre lieues d'ici, la villa Aldobrandini où est cette sublime fresque de Judith du Dominiquin. Je vois parfaitement le mur blanc qui marque les réparations faites en dernier lieu par le prince F[rançois] Borghèse, celui-là même que je vis à Wagram colonel d'un régiment de cuirassiers, le jour où M. de Noue, mon ami, eut la jambe emportée<sup>1</sup>.

Trois remarques s'imposent d'abord : 1° Cette mise en scène permet à Stendhal d'aller, du même souffle, de Rome, ses alentours et ses monuments, témoins d'un passé glorieux, aux souvenirs personnels de son propre passé glorieux (les guerres de l'Empire). 2° Le caractère fictif de la mise en scène se révèle d'abord dans la date. Le 16 octobre 1832 Stendhal n'était pas à Rome mais en mission dans le Nord de l'Italie. Il a d'ailleurs commencé l'écriture de *Brulard* en novembre 1835 et non pas en octobre 1832. Mais il est plus beau d'avoir eu cette idée – d'écrire sa vie – juste avant son 50<sup>e</sup> anniversaire, car le cap de la cinquantaine, plus avancé alors qu'aujourd'hui, permet la réflexion dans le paragraphe suivant sur la mort qui s'approche. Ensuite, Rome vue de San Pietro telle que Stendhal la décrit dans cette vision panoramique, représente une topographie impossible. C'est une vue imaginaire, vécue par la mémoire et colorée par le désir de tout embrasser. Par exemple, la villa Aldobrandini à Frascati a toujours été, aussi à l'époque de Stendhal, trop éloignée du mont Janicule pour que l'on puisse l'observer de là. 3° Même si Stendhal a participé à de nombreuses campagnes et batailles sous l'Empire, il est exclu qu'il ait pu voir quoi que ce soit à Wagram ; il va l'avouer dans la suite comme exemple de la difficulté d'être toujours vrai, même avec les meilleures intentions. D'ailleurs il était « de mode d'avoir été soldat sous Napoléon », c'était donc « un mensonge tout à fait digne d'être écrit

1 Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1973, p. 28.

que de faire entendre indirectement et sans mensonge absolu (*jesuitico more*) qu'on a été soldat à Wagram »<sup>2</sup>. Une ambiance théâtrale, imaginaire et peu respectueuse des faits nous accueille ainsi à l'entrée du texte autobiographique. D'autre part il est bien vrai que le San Pietro-in-Montorio était un des lieux favoris de Stendhal à Rome, justement à cause de cette belle vue, et que *Brulard* a été écrit en partie à Rome. Je continue ma citation :

Bien plus loin, j'aperçois la roche de Palestrina et la maison blanche de Castel San Pietro qui fut autrefois sa forteresse. Au-dessus du mur contre lequel je m'appuie sont les grands *orangers* du verger des capucins, puis le Tibre et le prieuré de Malte, un peu après sur la droite le *tombeau* de Cecilia Metella, Saint-Paul et la pyramide de Cestius. En face de moi j'aperçois Sainte-Marie-Majeure et les longues lignes du Palais de Monte Cavallo. Toute la Rome ancienne et moderne, depuis l'ancienne voie Appienne avec les ruines de ses *tombeaux* et ses aqueducs jusqu'au magnifique jardin de Pincio bâti par les Français, se déploie à la vue.

Ce lieu est unique au monde, me dis-je en rêvant, [...]

Dans la citation de ce premier paragraphe de *Brulard*, ici coupé en deux pour la commodité du commentaire, j'ai souligné quatre notations qui me semblent spécialement frappantes et dignes d'être retenues dans un contexte italianisant : *soleil magnifique*, *heureux de vivre*, *orangers* et *tombeau(x)*. D'abord le soleil, la chaleur et la lumière du jour propres aux régions méridionales, qui appellent à l'insouciance et au bonheur de vivre, un des thèmes dominants de la *Vie de Henry Brulard*<sup>3</sup>. Ensuite l'oranger, arbre du Midi avec ses fruits aromatiques, luisants et juteux, chantés par Ronsard, Goethe et d'autres, qui devient chez Stendhal

2 *Ibid.*, p. 33.

3 Perdu ou désiré ou finalement trouvé : le bonheur est là, même dans son absence, comme la proie qu'on a toujours devant soi (cf. la fameuse chasse au bonheur). Les plus grands moments de bonheur, dans *Brulard*, se déploient toujours en plein soleil (voyage aux Échelles p. 141-154, passage de Rolle p. 413, et le trajet d'Ivrée à Milan p. 430).

l'attribut privilégié de l'amour<sup>4</sup>. Et finalement les tombeaux, emblèmes de l'inconstance de toutes choses ici-bas, même des plus belles, qui sont nommés deux fois pour qu'on les voie bien. Comme dans l'*Arcadie* de Poussin, la mort est déjà là.

L'approche de la mort appelle une réflexion sur la vie, la composition d'une *vita* qui retrace le chemin et explique les faits pour y voir la structure d'une destinée :

Ah ! dans trois mois j'aurais cinquante ans, est-ce bien possible ! 1783, 93, 1803, je suis tout le compte sur mes doigts... et 1833 cinquante. Est-ce bien possible ! cinquante ! [...]

[...] Après tout, me dis-je, je n'ai pas mal occupé ma vie, *occupé* ! Ah ! c'est-à-dire que le hasard ne m'a pas donné trop de malheurs, car en vérité ai-je dirigé le moins du monde ma vie ?

Aller devenir amoureux de M<sup>lle</sup> de Griesheim ! Que pouvais-je espérer d'une demoiselle noble, fille d'un général en faveur deux mois auparavant, avant la bataille de Iéna ! Brichard avait bien raison quand il me disait avec sa méchanceté habituelle : « Quand on aime une femme, on se dit qu'en veux-je faire ? »

Je me suis assis sur les marches de San Pietro et là j'ai rêvé une heure ou deux à *cette idée*. Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître. Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité je serais bien embarrassé de le dire<sup>5</sup>.

J'ai souligné l'ambiguïté de « cette idée » : Des points de vue de la syntaxe et du contexte, « cette idée » peut renvoyer aussi bien à ce qui suit comme à ce qui précède. Stendhal parle-t-il des coups énigmatiques et inexplicables de l'amour, ou bien de

4 Par exemple, Clélia s'adonne à la première étape de la cristallisation amoureuse (l'admiration, selon la théorie stendhalienne de la naissance de l'amour) pendant une soirée chez le comte Zurla, devant une fenêtre ouverte qui « donnait sur un petit bois d'orangers en pleine terre [...] ». Clélia respirait avec délices le parfum de ces fleurs, [...] ». Voir *La Chartreuse de Parme*, éd. Martineau, Paris, Garnier, 1961, p. 258. Des fleurs d'oranger accompagnent donc le début d'un amour qui va être consommé, on s'en souvient, à l'*orangerie* du palais Crescenzi (*ibid.*, p. 474). Sur le mystère de l'oranger dans *De l'Amour*, voir ci-dessous.

5 *Vie de Henry Brulard*, p. 28.

l'imminence à la fois de la cinquantaine, de la mort et du « temps de [se] connaître » ? La réponse à cette question est l'un et l'autre, car l'amour s'avère coïncider avec la vie comme telle. Déjà indirectement présent dans les orangers des capucins, l'amour est le premier thème à être évoqué au prochain tournant de ce récit ultra-digressif-divagateur<sup>6</sup>, à savoir quand le lecteur croit que l'histoire proprement dite va commencer tandis qu'il s'agit encore d'une « considération générale<sup>7</sup> » (ici on se trouve dans un deuxième lieu élevé, le mont Albano près de Rome) :

Mais, l'autre jour, rêvant à la vie dans le chemin solitaire au-dessus du lac d'Albano, je trouvais que ma vie pouvait se résumer par les noms que voici, et dont j'écrivais les initiales sur la poussière, comme *Zadig*, avec ma canne, assis sur le petit banc derrière les stations du Calvaire des *Minori Osservanti* bâti par le frère d'Urbain VIII, Barberini, auprès de ces deux beaux arbres enfermés par un petit mur rond [...]<sup>8</sup>.

Suit une liste de noms de femme : Virginie, Angela, Adèle, Mélanie, Mina, Alexandrine, Angeline, Angela, Métilde, Clémentine, Giulia, Madame Azur, Amalia. Et l'autobiographe commente :

La plupart de ses êtres charmants ne m'ont point honoré de leurs bontés ; mais elles ont à la lettre occupé toute ma vie. À elles ont succédé mes ouvrages. Réellement je n'ai jamais été ambitieux, mais en 1811 je me croyais ambitieux.

L'état habituel de ma vie a été celui d'amant malheureux, aimant la musique et la peinture, c'est-à-dire à jouir des produits de ces arts et non à les pratiquer gauchement. J'ai recherché avec une sensibilité exquise la vue des beaux paysages ; c'est pour cela uniquement que j'ai voyagé. Les paysages étaient comme un *archet* qui jouait sur mon âme, et des aspects que personne ne citait, (la ligne des rochers en approchant d'Arbois, je crois, en venant de

6 Il divague comme la rêverie amoureuse.

7 Cf. « Après tant de considérations générales je vais naître », *ibid.*, p. 45.

8 *Ibid.*, p. 37.

Dôle par la grande route, fut pour moi une image sensible et évidente de l'âme de Métilde). Je vois que la rêverie a été ce que j'ai préféré à tout, même à passer pour homme d'esprit<sup>9</sup>.

L'amour, la musique, la peinture, les beaux paysages – objets de jouissance sensuelle, italiens pour la majeure partie – voilà les principaux composants de la vie de Stendhal. L'histoire racontée dans *Brulard* commence à Rome en 1832<sup>10</sup> au moment où l'auteur prend sa plume pour l'écrire, et finit une trentaine d'années avant, à l'arrivée du jeune Henri à Milan avec l'armée de Napoléon en juin 1800. Là, après une description succincte de la magnifique Casa d'Adda et ses « excellentes côtelettes panées »<sup>11</sup>, le récit est coupé parce que l'auteur renonce à « peindre le bonheur fou » et doit se résigner à poser sa plume, car « le sujet surpasse le disant » :

Depuis la fin de mai jusqu'au mois d'octobre ou de novembre que je fus reçu sous-lieutenant au 6<sup>e</sup> régiment de dragons à Bagnolo ou Romanengo, entre Brescia et Crémone, je trouvais cinq ou six mois de bonheur céleste et complet.

On ne peut pas apercevoir distinctement la partie du ciel trop voisine du soleil, par un effet semblable j'aurai grand'peine à faire une narration raisonnable de mon amour pour Angela Pietragrua. Comment faire un récit un peu raisonnable de tant de folies ? [...]

Quel parti prendre ? Comment peindre le bonheur fou ?

Le lecteur a-t-il jamais été amoureux fou ? A-t-il jamais eu la fortune de passer une nuit avec cette maîtresse qu'il a le plus aimée en sa vie ?

Ma foi, je ne puis continuer, le sujet surpasse le disant<sup>12</sup>.

Le récit de la *Vie de Henry Brulard* sera, de cette façon et malgré l'aléatoire et le digressif de son style, parfaitement encadré, enveloppé ou embrassé par le bonheur proprement italien. Y

9 *Ibid.*, p. 37-38.

10 Textuellement, sinon réellement.

11 *Vie de Henry Brulard*, p. 431.

12 *Ibid.*, p. 433-434.

manquent les années milanaïses de 1814 à 1821, avec l'histoire de son amour pour Métilde Dembovski<sup>13</sup>, mais celle-ci se cache dans les parties autobiographiques, plus ou moins déguisées ou fictionnalisées, de son traité *De l'amour* (1822) que l'on devrait lire comme faisant suite à *Brulard*.

Le topos de l'ineffable (« je ne trouve pas les mots ... », « le sujet surpasse le disant » et d'autres formules analogues), a été repéré entre autres par Curtius qui le fait remonter jusqu'aux épopées homériques<sup>14</sup>. D'un point de vue rhétorique, le soupir de notre autobiographe – tout authentique et ancré dans le vécu qu'il soit – le relie à la littérature occidentale dans ses plus prestigieux moments. Tout authentique qu'il puisse être, nous pouvons lire ce soupir comme un indice, au niveau général, de l'origine en partie littéraire de la mythologie stendhalienne de l'amour.

Mais il n'y a pas que les textes et les mythes, même si l'auteur avait beaucoup lu et que l'amour et l'Italie étaient tous les deux à la mode à l'époque des romantiques. Stendhal était extrêmement sensible aux conditions climatiques, aux paysages et à l'architecture, à tout ce que nous appelons environnement. En jouant sur le mot, je dirai que la structure profonde de la pensée stendhalienne est *environne-mentale*, couplant l'extérieur à l'intérieur. L'homme est un animal, le corps est une machine, et l'âme cherche toujours à obtenir autant de plaisir et de bonheur que possible, bonheur au sens d'harmonie parfaite entre l'environnement du corps et les désirs de l'âme. Évidemment, Stendhal était inspiré, comme beaucoup d'autres, de la théorie des climats de Montesquieu, qui établit une correspondance entre le climat d'un pays et les mœurs, institutions et passions de ses habitants. Les peuples du Nord de l'Europe, y compris ceux qui

13 Amour pas toujours heureux, mais toujours amour-passion, donc de la plus grande valeur.

14 Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948], trad. fr. J. Bréjoux [1956], Paris, PUF, coll. « Agora », 1991, p. 265.

habitent l'Allemagne et le Nord de la France, sont ainsi fatalement imprégnés du froid, de la brume et de toute la laideur de leur climat, qui les confine dans le travail, et dans une civilisation dominée par la prudence et la tristesse. Le Midi par contre, avec son climat généreux, chaud et ensoleillé, devient naturellement le berceau d'un peuple sensuel, spontané et passionné, qui cultive le loisir, les plaisirs des sens et l'amour-passion. Pour Stendhal, « l'influence du climat est une de ces vérités prouvées dont devraient tenir compte tout romancier, tout idéologue de l'amour, [...] et tout architecte »<sup>15</sup>. Le bonheur, cible et valeur suprêmes de l'univers stendhalien, est toujours lié aux plaisirs des sens qui, à leur tour, favorisent l'épanouissement des dons et tendances naturels. Même les plaisirs intellectuels et artistiques sont sensuels, car ils représentent un bon usage approprié du cerveau et du cœur, c'est-à-dire des idées et sentiments ensemble. L'âme et l'intellect (« l'esprit » dans le vocabulaire de Stendhal) ne peuvent pas être séparés des perceptions, sensations et émotions d'origine corporelle. On ne saurait surestimer le rôle du climat – avec celui du territoire – dans notre conduite. Le climat devient une condition au sens rigoureux du mot.

Je prends un exemple tiré de *De l'amour* qui, entre beaucoup d'autres choses, représente le travail de deuil fait par Stendhal quand il a dû, en 1821, renoncer à la fois à Milan avec son opéra et à l'amour d'une belle Milanaise. Je cite dans le chapitre 24, intitulé « Voyage dans un pays inconnu » :

Je conseille à la plupart des gens nés dans le Nord de passer le présent chapitre. C'est une dissertation obscure sur quelques phénomènes relatifs à l'oranger, arbre qui ne croît ou qui ne parvient à toute sa hauteur qu'en Italie et en Espagne. Pour être intelligible ailleurs, j'aurais dû *diminuer* les faits.

C'est à quoi je n'aurais pas manqué, si j'avais eu le dessein un seul instant d'écrire un livre généralement agréable. Mais le ciel m'ayant refusé le

15 Yves Ansel, "Météorologie romanesque", *L'Année stendhalienne* n° 2, 2003, p. 246.



talent littéraire, j'ai uniquement pensé à décrire avec toute la maussaderie de la science, mais aussi avec toute son exactitude, certains faits dont un séjour prolongé dans la patrie de l'oranger m'a rendu l'involontaire témoin<sup>16</sup>.

Ici, je m'arrête un moment pour faire observer que l'antagonisme Nord/Midi est nommé d'abord, en tant que condition empirique des observations et arguments qui vont suivre. Ce sera, dit l'auteur, « une dissertation obscure » pour ceux qui ne sont pas nés dans la patrie de l'oranger ; je suppose que pour les autres (les peuples du Midi), la soi-disant description scientifique de Stendhal doit être parfaitement claire<sup>17</sup>. Je saute deux paragraphes et continue ma citation :

Après ce préambule, je vais entrer courageusement dans l'examen des faits qui, j'en suis convaincu, ont rarement été observés à Paris. Mais enfin, à Paris, ville supérieure à toutes les autres, sans doute, l'on ne voit pas des orangers en pleine terre comme à Sorrento ; et c'est à Sorrento, la patrie du Tasse, sur le golfe de Naples, [...] que Lisio Visconti a observé et noté les faits suivants :

Lorsqu'on doit voir le soir la femme qu'on aime, l'attente d'un si grand bonheur rend insupportable tous les moments qui en séparent.

Une fièvre dévorante fait prendre et quitter vingt occupations. L'on regarde sa montre à chaque instant, et l'on est ravi quand on voit qu'on a pu faire passer dix minutes sans la regarder ; l'heure tant désirée sonne enfin, et quand on est à sa porte, prêt à frapper, l'on serait aise de ne pas la trouver ; ce n'est que par réflexion qu'on s'en affligerait : en un mot, l'attente de la voir produit un effet désagréable.

Voilà de ces choses qui font dire aux bonnes gens que l'amour déraisonne.

C'est que l'imagination, retirée violemment de rêveries délicieuses où chaque pas produit le bonheur, est ramenée à la sévère réalité<sup>18</sup>.

16 Stendhal, *De l'amour*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980, p. 72.

17 J'ai traité ce phénomène ailleurs, dans mon article « Je passerais pour fou auprès des gens du Nord' », in : Kajsa Andersson (éd.), *L'Image du Nord chez Stendhal et les Romantiques*, Örebro, Örebro Universitet, Humanistica Oerebroensia. Artes et lingua 10, 2004, p. 121-126.

18 *De l'amour*, p. 72-73.

Je rappelle que Lisio Visconti est un des *alter egos* de Stendhal dans ce texte. C'est lui qui figure ici comme garant des faits analysés par l'auteur-idéologue. Par son exemple irréfutable, l'amour, les orangers, les rêveries et la désillusion sont alliés d'une façon organique. Le texte dit assez clairement que les délices de l'amour et l'état de bonheur dans lequel se trouve l'amoureux, sont essentiellement liés à l'imaginaire et le rêve. La « sévère réalité » en agit autrement, ce qui n'empêche pas l'amoureux de continuer à rêver dès que son imagination retrouve le moindre signe de réciprocité ou qui pourrait être interprété comme tel. Nous sommes ici en pleine théorie de la cristallisation, à laquelle je vais revenir.

Les autres *alter egos* ou pseudonymes de l'auteur dans *De l'amour* sont Salviati et le comte Delfante. Tous les trois sont Italiens, bien sûr, ce que Stendhal lui-même n'était pas, sauf dans ses rêves et dans la mythologie familiale, selon laquelle les ancêtres de la mère d'Henri seraient d'origine italienne. Stendhal aurait donc du sang italien dans ses veines, comme son héros le plus passionné de tous, Fabrice, enfant bâtard d'une marquise italienne et d'un jeune et beau lieutenant français. *La Chartreuse de Parme* est trop connue pour que je m'y arrête longuement ; je rappelle seulement la description du lac de Côme au 2<sup>e</sup> chapitre :

La comtesse [la future duchesse Sanseverina] se mit à revoir, avec Fabrice, tous ces lieux enchanteurs voisins de la Grianta, et si célébrés par les voyageurs : la villa Melzi de l'autre côté du lac, vis-à-vis le château, et qui lui sert de point de vue ; au-dessus le bois sacré des *Sfondrata*, et le hardi promontoire qui sépare les deux branches du lac, celle de Côme, si voluptueuse, et celle qui court vers Lecco, pleine de sévérité : aspects sublimes et gracieux, que le site le plus renommé du monde, la baie de Naples, égale, mais ne surpasse point. C'était avec ravissement que la comtesse retrouvait les souvenirs de sa première jeunesse et les comparait à ses sensations actuelles. Le lac de Côme, se disait-elle, n'est point environné, comme le lac de Genève, de grandes pièces de terre bien closes et cultivées selon les meilleures méthodes, choses qui rappellent l'argent et la spéculation. Ici de tous côtés je vois des collines d'inégales hauteurs couvertes de bouquets d'arbres plantés par le hasard, et

que la main de l'homme n'a point encore gâtés et forcés à rendre du revenu. Au milieu de ces collines aux formes admirables et se précipitant vers le lac par des pentes si singulières, je puis garder toutes les illusions des descriptions du Tasse et de l'Arioste. Tout est noble et tendre, tout parle d'amour, rien ne rappelle les laideurs de la civilisation<sup>19</sup>.

Dans ce texte, l'antagonisme du Nord et du Midi est évoqué, sans que le texte ait l'air d'être tiré d'un pamphlet quelconque, ni d'un guide touristique. C'est que le paysage stendhalien est toujours *situé*, il est, comme l'a dit si précisément Yves Ansel, « toujours en situation, rapporté à une conscience, à tel ou tel mode de perception »<sup>20</sup>. C'est en compagnie de l'héroïne Gina, comtesse très italienne, que nous voyons le paysage, pendant qu'elle retrouve les souvenirs de sa jeunesse et redevient jeune grâce aux « aspects sublimes et gracieux » du lac de Côme. Ce que j'ai appelé la structure environne-mentale de la pensée de Stendhal : sensation d'abord, idée après (ainsi, la fraîcheur et la beauté nonchalante du paysage rappelle doublement la jeunesse et produit du bonheur) – cette structure environne-mentale précède et conditionne la lucidité de Gina quand elle parle des « illusions » du Tasse et de l'Arioste. Paysage moitié littéraire et moitié vécu, à la fois reproduit, réinvesti et reconnu, italien par sa géographie et par les poètes cités –, ce paysage baigne dans l'illusion *et* l'espérance du bonheur comme dans une lumière naturelle tellement belle que l'on dirait une peinture.

L'Italie, c'est ce qui *a été* – ensevelie dans le deuil permanent d'une perte qu'on vient toujours d'avoir vécu – l'Italie, c'est mélancoliquement cela, tout en restant la terre promise. « L'heureuse Italie »<sup>21</sup>, avec son épithète de nature, c'est le lieu lointain qui porte en lui tous les bonheurs, dans une espèce de dynamisme analogique répétitif à l'infini ou, si l'on veut, comme un

19 Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Garnier, 1961, p. 23.

20 Yves Ansel, « Le paysage est un miroir qu'on promène le long du roman », *L'Année stendhalienne* n° 3, 2004, p. 17.

21 *La Chartreuse de Parme*, p. 147.

jeu de miroirs baroque. L'Italie, c'est l'amour, la beauté, la lumière, la musique, la peinture, la chaleur, le loisir, le naturel, la volupté, la liberté : la répétition du même à sa plus haute puissance. Car l'amour est beau comme la musique, la beauté est lumineuse, la musique voluptueuse, et ainsi de suite *ad libitum*. Tout cela est infiniment séduisant, et nous sommes séduits. Comme dans l'amour, la répétition du même ne nous fatigue pas. Tout ce qui est beau dans le monde, dit Stendhal dans *De l'amour*, nous rappelle l'être aimé. C'est sa figure (au double sens du mot) que nous reconnaissons dans la beauté du paysage, dans les plus belles peintures et dans la plus sublime musique. L'être aimé est lui-même une œuvre d'art, rappelons-le. La beauté « objective » de l'autre « n'est que la *promesse* du bonheur »<sup>22</sup>. Les quatre premiers stades de « ce qui se passe dans l'âme » quand on aime (admiration, anticipation du plaisir, espérance, naissance de l'amour)<sup>23</sup>, forment la base de la cristallisation mais ne suffisent pas pour faire durer l'amour ni pour l'approfondir. L'amour-passion fatal et durable, celui qui résiste aux malheurs, déceptions, trahisures, désillusions et tous les ravages possibles du temps, est un produit de l'imagination de l'être amoureux :

Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.

Un voyageur parle de la fraîcheur des bois d'orangers à Gênes, sur le bord de la mer, durant les jours brulants de l'été : quel plaisir de goûter cette fraîcheur avec elle !

[...]

Ce phénomène, que je me permets d'appeler la *cristallisation*, vient de la nature qui nous commande d'avoir du plaisir et qui nous envoie le sang au cerveau, du sentiment que les plaisirs augmentent avec les perfections de l'objet aimé, et de l'idée : elle est à moi<sup>24</sup>.

22 *De l'amour*, p. 59.

23 *Ibid.*, p. 30.

24 *Ibid.*, p. 31.

Stendhal nous apprend que la solidité de l'amour repose davantage sur l'imagination que sur la perception et l'expérience, et qu'en son essence, l'amour est une alliance entre l'illusion et la vérité<sup>25</sup>. Cette alliance produit un mythe : l'Italie, patrie de l'oranger.

Roland Barthes a écrit un très beau texte sur Stendhal intitulé « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime ». Barthes l'aurait présenté à un colloque Stendhal à Milan en 1980, si une mort prématurée ne l'en avait empêché<sup>26</sup>. Ce texte commence par un voyage : « Je verrai donc cette belle Italie ! » dit Barthes, parodiant Stendhal, « [q]ue je suis encore fou à mon âge ! » *Car la belle Italie est toujours plus loin, ailleurs* »<sup>27</sup>.

Dans le vocabulaire psychanalytique de Barthes, l'Italie est un fantasme et l'objet d'un transfert dont la musique est le symptôme. Elle est la « matrice » par opposition à la France, haïssable patrie. La passion de Stendhal pour l'étranger se concrétise dans l'Italie comme l'Autre exquis. Aimer l'Autre, c'est en fait aimer un étranger. Qui reste tel quand on l'a fait sien par le travail de la cristallisation, c'est-à-dire par la transformation en œuvre d'art. Stendhal – qui jusque-là avait échoué à parler de ce qu'il aime, parce que « le sujet dépasse le disant » – triomphe dans et par *La Chartreuse de Parme*. Comment fait-il pour obtenir enfin l'effet tant désiré ? Justement en transcendant l'égotisme de la sensation unique mais

25 Illusion parfois lucide, c.-à-d. qui se reconnaît comme telle, cf. Gina dans le texte cité ci-dessus : « [...] je puis garder toutes les illusions des descriptions du Tasse et de l'Arioste. »

26 Le colloque *Stendhal e Milano* s'est tenu à l'Università degli Studi, Milan, du 19 au 23 mars 1980. Dans les actes du colloque, publiés en 1982 par Leo S. Olschki Editore, on a mis le texte de la communication de Barthes, celle qui n'a jamais été lu, en tête du premier volume.

27 « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », in : R. Barthes, *Essais critiques IV : Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 333. Je souligne.

indescriptible, et s'élever au niveau du mythe. Alors, dès l'ouverture de la *Chartreuse*, il séduit le lecteur et produit le miracle :

Il y a une sorte d'accord miraculeux entre « la masse de bonheur et de plaisir qui fit irruption » dans Milan avec l'arrivée des Français et notre propre joie de lecture : l'effet raconté coïncide enfin avec l'effet produit. Pourquoi ce renversement ? Parce que Stendhal, passant du Journal au Roman, de l'Album au Livre (pour reprendre une distinction de Mallarmé), a abandonné la sensation, parcelle vive mais inconstructible, pour aborder cette grande forme médiatrice qu'est le Récit, ou mieux encore le Mythe. [...] En s'adonnant au Mythe, en se confiant au livre, Stendhal retrouve avec gloire ce qu'il avait en quelque sorte raté dans ses albums : l'expression d'un effet. Cet effet – l'effet italien – a enfin un nom, qui n'est plus celui, fort plat, de la beauté : c'est la fête. L'Italie est une fête, voilà ce que communique enfin le préambule milanais de *la Chartreuse*, que Stendhal avait bien raison de maintenir contre les réticences de Balzac : la fête, c'est-à-dire la transcendance même de l'égotisme<sup>28</sup>.

28 *Ibid*, p. 342.

# Nerval et l'Italie

JOHN E. JACKSON \*

La difficulté de parler à bon escient du rapport de Nerval à l'Italie tient à l'ambiguïté qui affecte la notion même de cet espace dans la pensée de l'auteur. Pour celui qui pratiqua ce que Ross Chambers a nommé à juste titre une « poétique du voyage »<sup>1</sup>, il est indéniable que l'Italie est bien d'abord une réalité géographique, d'autant plus concrète qu'elle est le lieu de passage obligé de tout voyage en Orient en même temps qu'une étape décisive dans le grand Tour que, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et sous l'impulsion des voyageurs anglais, tout intellectuel épris de modernité et de culture se doit d'entreprendre. Cette dimension géographique et concrète le cède bien vite, toutefois, à une dimension imaginaire, voire mythique, qui vient du fait que Nerval rêve l'Italie ou, pour être plus précis, qu'il assigne à l'Italie dans la construction qu'il fait de la réalité une place et une fonction bien définies, fonction et place qui tiennent peut-être moins aux caractères propres au pays lui-même qu'au besoin de l'auteur de donner un visage sensible à des éléments très largement intérieurs. En ce sens, l'Italie n'est pas entièrement distinct, comme nous le verrons, d'un espace comme le Liban ni même, ce qui est plus étonnant, de l'Allemagne à laquelle elle est pourtant souvent opposée. Commençons par une citation empruntée au septième chapitre de « Sylvie » :

La religion, dans ce pays, isolé du mouvement des routes et des villes [il s'agit du Valois], a conservé des traces particulières du long séjour qu'y ont fait les cardinaux de la maison d'Este à l'époque des Médicis : ses attributs et ses usages ont encore quelque chose de galant et de poétique, et l'on respire

\* Université de Berne.

1 Cf. Ross Chambers, *Nerval et la poétique du voyage*, Paris, Corti, 1969.

un parfum de la Renaissance sous les arcs des chapelles à fines nervures, décorées par les artistes de l'Italie. Les figures des saints et des anges se profilent en rose sur les voûtes peintes d'un bleu tendre, avec des airs d'allégorie païenne qui font songer aux sentimentalités de Pétrarque et au mysticisme fabuleux de Francesco Colonna<sup>2</sup>.

Le pays dont parle le narrateur est donc un village du Valois, de ce Valois qui figure en sous-titre de la nouvelle « Sylvie. Souvenirs du Valois » et qui est associé ici comme on le voit à l'Italie par le biais des cardinaux de la maison d'Este. Quel est le sens de cette association ? Il est d'abord d'établir un lien entre le présent du Valois – même si, dans ce chapitre, le narrateur parle d'un souvenir de sa jeunesse – et l'époque des Médicis. Les Médicis, dans l'esprit de Nerval, s'associent à leur tour à deux notions-clés : celle de la Renaissance et celle d'un art ou d'une poétique qui sont aussi bien ceux de Pétrarque que de Colonna. L'alliance quelque peu surprenante sur le plan historique de Pétrarque et de Francesco Colonna, l'auteur du *Songe de Polyphile*, s'explique sans difficulté par le fait que Nerval voit dans l'un comme dans l'autre des amoureux mystiques dont l'idéalisme reflète le sien. Au chapitre treize, le narrateur procédera même à une condensation des deux écrivains lorsqu'il notera, dans un lapsus révélateur :

À travers mes courses et mes loisirs, j'avais entrepris de fixer dans une action poétique les amours du peintre Colonna pour *la belle Laura*, que ses parents firent religieuse, et qu'il aima jusqu'à la mort. Quelque chose dans ce sujet se rapportait à mes préoccupations constantes<sup>3</sup>.

La substitution de Laura à Polia indique bien à quel point les deux poètes pour lui ne font qu'un. Pétrarque et Colonna sont donc ici symboles de cette Renaissance, définie par ce « quelque

2 Nerval, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, tome III, p. 552 (désormais abrégé en NPI).

3 NPI III, p. 565. – C'est nous qui soulignons.



chose de galant et de poétique » qualifié aussi ailleurs de « florentin ». Mais ce n'est pas tout. Les figures des saints et des anges qui ornent les fresques de l'abbaye ont, dit le passage, des « airs d'allégorie païenne », airs qui, précisément, font penser à Pétrarque et à Colonna. L'alliance des peintures religieuses et de l'allégorie païenne dans laquelle le narrateur semble ressaisir le sens de l'époque ne définit toutefois pas seulement le temps médicéen. Elle reflète aussi, nous le verrons, l'essence de ce que l'auteur qualifiera de *chimère*, terme qu'il faut s'efforcer de penser avant tout, avec Bertrand Marchal, sur le plan poétique. La Renaissance est l'époque de la chimère en tant qu'elle est la res-saisie simultanée, et même l'interpénétration, du paganisme et du christianisme. Mais « Renaissance », outre le nom d'une époque, est aussi un mot qu'il faut entendre à la lettre. C'est bien d'une re-naissance, d'une nouvelle naissance qu'il en va aussi. Parlant, dans « Angélique », la première nouvelle des *Filles du feu*, de Senlis, autre village du Valois, le narrateur note : « je reprends des forces sur cette terre maternelle. » Que le *Valois* soit qualifiée de terre maternelle pour un auteur dont le pseudonyme est Gérard de *Nerval* ne doit pas nous étonner. Ce qui doit nous retenir, toutefois, c'est ce désir de reprendre des forces sur la terre maternelle à la manière du locuteur d'« Antéros », le quatrième sonnet des *Chimères*, qui se dira « issu de la race d'Antée ». La Renaissance est donc aussi l'espace où l'on peut reprendre des forces en s'appuyant sur une terre maternelle. S'il n'y a rien de proprement surprenant dans cette pensée, il n'en va pas tout à fait de même quand on s'avise du fait suivant. Que le *Valois* soit rêvé comme lieu d'origine est logique dès lors que Nerval semble la contraction du terrain dit enclos de *Nerva*, à Mortefontaine, hérité de ses grands-parents maternels en 1834, et du *Valois*. « Reprendre des forces sur la terre maternelle » pourrait donc se lire comme l'effet d'un retour bénéfique au lieu d'origine familial. Cependant, si l'on en croit les autres œuvres, la notion même de « terre maternelle » est douée chez notre auteur d'une certaine mobilité. Ainsi, dans *Lorely*, il est question,

dans le chapitre initial, de « la vieille Allemagne, notre mère à tous !... Teutonia »<sup>4</sup>. Que l'Allemagne, que tant de passages opposent à l'Italie et à la France, comme le Nord s'oppose au Midi, soit dite elle aussi en somme terre maternelle doit nous surprendre. L'expression doit-elle sa raison d'être au fait que la mère de Gérard est effectivement décédée en Silésie et qu'ainsi, par contiguïté, la terre où elle repose lui soit assimilée ? Rien n'interdit de le penser. Mais que penser alors du passage suivant du *Voyage en Orient* :

[...] j'avais bien senti déjà qu'en mettant le pied sur cette terre maternelle, en me replongeant aux sources vénérées de notre histoire et de nos croyances, j'allais arrêter le cours de mes ans, que je me refaisais enfant à ce berceau du monde, jeune encore au sein de cette jeunesse éternelle<sup>5</sup>.

La périphrase, qui pourrait s'appliquer à l'Italie, concerne en fait le Liban où le voyageur, remontant de l'Égypte et des échelles du Levant, vient d'aborder. Où peut-on, où faut-il renaître ? En Italie, en Valois ou au Proche-Orient ? Peut-être la réponse importe-t-elle moins en elle-même, je veux dire dans son sens géographique, que la métaphore qu'elle véhicule : dans tous les cas, ne s'agit-il pas d'une nouvelle naissance ? Quelques pages plus haut, dans cette section du *Voyage*, Nerval avait déjà affirmé à propos de ce qu'il nommait « notre première patrie à tous » l'intention de se « retrempe[r] à ces sources vivifiantes de l'humanité d'où ont découlé la poésie et la croyance de nos pères ! »<sup>6</sup>. Au-delà de l'opposition patrie/matrie (terre maternelle), retenons la mise en équivalence du lieu premier et de l'origine de la poésie. C'est cette équivalence, sans doute, qui constitue la clef de l'énigme. Est maternel (voire paternel, en tout cas : parental) ce qui se constitue comme source poétique. Or, de ce point de vue, un passage d' « Angélique » jette une lumière qui

4 NPL. III, p. 14.

5 NPL. II, p. 515.

6 *Ibid.*, p. 506.

nous permettra peut-être d'y voir plus clair. Il s'agit de la quatrième lettre dans laquelle le narrateur évoque un déplacement fait à Compiègne, ou plus exactement à la Bibliothèque de Compiègne à la recherche des archives relatives aux familles de Longueval (le patronyme d'Angélique) et de de Bucquoy. Voici le passage :

La vieille France provinciale est à peine connue, – de ces côtés surtout, – qui cependant font partie des environs de Paris. Au point où l'Île de France, le Valois et la Picardie se rencontrent, – divisés par l'Oise et l'Aisne, au cours si lent et si paisible, – il est permis de rêver les plus belles bergeries du monde.

La langue des paysans eux-mêmes est du plus pur français, à peine modifiée par une prononciation où les désinences des mots montent au ciel à la manière du chant de l'alouette... Chez les enfants cela forme comme un ramage. Il y a aussi dans les tournures des phrases quelque chose d'italien, – ce qui tient sans doute au long séjour qu'ont fait les Médicis et leur suite florentine dans ces contrées, divisées autrefois en apanages royaux et princiers<sup>7</sup>.

Le paradoxe du mythe ici exposé de la pureté superlative du français parlé par les paysans de Compiègne est que cette pureté présente d'une part une musicalité – du moins lorsqu'il est prononcé par les enfants – et d'autre part que sa syntaxe le rattache à l'influence italienne qu'auraient exercée autrefois les Médicis. L'association du Valois, de la pureté de son français, de la musique et de l'Italie se retrouve dans « Sylvie », au deuxième chapitre lorsque est évoqué le souvenir d'une fête :

Des jeunes filles dansaient en rond sur la pelouse en chantant de vieux airs transmis par leurs mères, et d'un français si naturellement pur, que l'on se sentait bien exister dans ce vieux pays du Valois, où, pendant plus de mille ans, a battu le cœur de la France<sup>8</sup>.

7 NPI III, p. 477.

8 *Ibid.*, p. 541.

Jeunes filles d'entre lesquelles se détachera la figure inoubliable de cette Adrienne dont le narrateur dira un peu plus loin qu'« elle ressemblait à la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures ». Est-ce trop solliciter ces différents passages que de poser qu'ils constituent la modulation nervalienne d'une pensée héritée de ce Jean-Jacques Rousseau omniprésent à la pensée du narrateur d'« Angélique » aussi bien que de « Sylvie », et selon laquelle l'origine du langage serait à chercher dans le jeu des passions et donc dans la musique, cette musique première dont l'italien, infiniment plus propre à l'opéra que le français selon Jean-Jacques, aurait gardé l'empreinte ? Rappelons-nous ce que Nerval pouvait lire dans *l'Essai sur l'origine des langues* :

Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictait les uns ou les autres. La colère arrache des cris menaçants que la langue et le palais articulent ; mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie et cette voix devient un son. Seulement les accents en sont plus fréquents ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence et les sons naissent avec les syllabes, la passion fait parler tous les organes, et pare la voix de tout leur éclat ; ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune. Autour des fontaines [...] les premiers discours furent les premières chansons ; les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'était que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux temps où les seuls besoins pressants qui demandaient le concours d'autrui étaient ceux que le cœur faisait naître.

Les premières histoires, les premières harangues, les premières lois furent en vers ; la poésie fut trouvée avant la prose ; cela devait être, puisque les passions parlèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique ; il n'y eut d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole, les accents formaient le chant, les quantités faisaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étaient autrefois la même chose dit Strabon<sup>9</sup>.

9 Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Bibl. la Pléiade, tome V, p. 410-411.

Ce qu'il y aurait de « maternel » dans la terre, ce serait la langue, la langue en tant que source ou que possibilité d'une renaissance dont la poésie ou du moins l'acte poétique serait le facteur principal. La langue serait régénératrice parce que sa musique permettrait une ré-ordonnance, une re-composition du sens selon, non pas la rationalité d'une simple logique de l'identité, mais selon la polyphonie d'une associativité dans laquelle les modes de l'analogie poétique, qui sont proches, on l'a dit, des modes d'association du rêve, auraient pouvoir de se déployer librement. L'Italie, et avant tout l'Italie de la Renaissance, centrée qu'elle est, dans la conception nervalienne, sur son platonisme amoureux<sup>10</sup>, serait le chiffre de cette source de laquelle découleraient aussi bien l'identité véritable du poète que sa poésie elle-même.

Il s'en faut cependant que cette hypothèse, si elle a quelque pertinence, ressaisisse le tout de la rêverie que Nerval a pu mener sur l'Italie ou, ce qui revient au même d'une certaine façon, sur sa propre poétique. La réflexion que cet auteur a poursuivie sur les sources de la créativité, la sienne comme la créativité en général, met en évidence une conflictualité que la notion de « source » ne suffit aucunement à cerner. Il y a donc d'autres dimensions à l'Italie que celle que nous lui avons reconnue jusqu'ici.

Partons de l'expression que nous avons déjà rencontrée: « je reprends des forces sur cette terre maternelle. » L'expression a d'abord un sens immédiat, puisque cette terre, celle du Valois, est opposée à Paris : « fatigué des querelles vaines et des stériles agitations de Paris, je me repose en revoyant ces campagnes si vertes et si fécondes ; – je reprends des forces sur cette terre maternelle »<sup>11</sup>. L'antithèse ville/campagne qui se redouble du

10 Ainsi il est dit, à propos d'un épisode des amours d'Angélique et de La Corbinière : « C'était l'esprit du temps, – où la lecture des poètes italiens faisait régner encore, dans les provinces surtout, un platonisme digne de celui de Pétrarque. » *Ibid.*, p. 483.

11 *Ibid.*, p. 487.

contraste entre la stérilité et la fécondité justifie pleinement l'expression. Mais à ce niveau dénotatif, il faut sans doute ajouter un niveau second, symbolique celui-là : reprendre des forces sur la terre, c'est s'assimiler à Antée. Or Antée est une figure explicite de la poésie de Nerval :

Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au cœur  
Et sur un col flexible une tête indomptée ;  
C'est que je suis issu de la race d'Antée,  
Je retourne les dards contre le dieu vainqueur.

Oui, je suis de ceux-là qu'inspire le Vengeur,  
Il m'a marqué le front de sa lèvre irritée,  
Sous la pâleur d'Abel, hélas ! ensanglantée,  
J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur !<sup>12</sup>

Ces deux quatrains du sonnet « Antéros » dessinent dans la violence de leur passion rebelle le visage du créateur. Le frère et le double négatif d'Éros, Antéros, puise dans la « rage » que ressent son cœur une énergie qui, si elle est tournée d'abord vers le « dieu vainqueur », Jehovah, vise en même temps la tutelle que celui-ci prétend exercer sur le monde de la création artistique. Antée, dont le nom se retrouve phonétiquement dans Antéros, sera le chiffre d'un contre-amour dans lequel Nerval ne voit rien de moins que la forme particulière que revêt à ses yeux la force créatrice. Cet émule de Caïn est le frère de la grande figure dans laquelle Nerval a incarné sa vision de l'artiste et du poète, la figure d'Adoniram qui est au centre de l'« Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies » qui forme le cœur de la section « Les Nuits du Ramazan » dans le *Voyage en Orient*. Or cet Adoniram, on le sait, est le descendant de Tubal-Kaïn, le génie du feu, réfugié au centre de la terre avec le peuple des fils du feu pour échapper à la tyrannie jalouse d'Adonai. Cette tyrannie n'est pas seulement politique ou théologi-

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 647.

que, elle est aussi artistique. Dans leur refuge sous terre, les Fils du feu peuvent « sans crainte, se nourrir des fruits de l'Arbre de la Science ». L'expression est intéressante, qui se laisse comprendre à la fois dans le sens littéral de l'arbre de la connaissance et dans le sens biblique de l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal. Adoniram, qui a été enlevé magiquement de la surface de la terre pour cette visite aux enfers, en quelque sorte, réagit à cette nouvelle ainsi : « Adoniram exhala un long et doux soupir : il lui semblait qu'un poids accablant, qui toujours l'avait courbé dans la vie, venait de s'évanouir pour la première fois »<sup>13</sup>.

Pourquoi ce sentiment de soulagement ? Parce que la révélation de Tubal-Kaïn déculpabilise ce qu'Adoniram, et Nerval avec lui, a toujours su, à savoir que la créativité artistique procède aussi d'une source dans laquelle ce qu'on pourrait nommer l'énergie du Mal joue un rôle essentiel. Comme Corneille l'avait signifié autrefois dans sa *Médée*, les chefs-d'œuvre des magiciens, qui sont aussi des figures du poète, s'alimentent aux divinités ou du moins aux créatures du Styx. En termes hégéliens, on pourrait dire qu'il n'est de création qu'à partir de la négation, la négation de ceux qui, la rage au cœur contre la plate identité supposée des choses à elles-mêmes, portent « sur un col flexible une tête indomptée ».

Cette dimension, à son tour, est responsable de la raison pour laquelle Tubal-Kaïn juge Adonaï un « Dieu jaloux » qui « a toujours repoussé le génie inventif et fécond, et donné la puissance avec le droit d'oppression aux esprits vulgaires »<sup>14</sup> (comme le prouve, dans cette Histoire, la suprématie politique accordée à Soliman) et aussi pour laquelle Adoniram, en tant qu'artiste, privilégie une conception de la création qui fasse la part belle aux transgressions ou du moins aux conceptions hardies de l'imagination. Ainsi qu'il l'explique à son disciple Benoni, l'art

13 NPl, t. II, p. 719.

14 *Ibid.*, p. 724.

ne consiste nullement à « copier la nature avec froideur », comprenons à confirmer en l'imitant une logique de l'identité, mais à « créer » :

Enfant, l'art n'est point là : il consiste à créer. Quand tu dessines un de ces ornements qui serpentent le long des frises, te bornes-tu à copier les fleurs et les feuillages qui rampent sur le sol ? Non : tu inventes, tu laisses courir le stylet au caprice de l'imagination, entremêlant les fantaisies les plus bizarres. Eh bien, à côté de l'homme et des animaux existants, que ne cherches-tu de même des formes inconnues, des êtres innommés, des incarnations devant lesquelles l'homme a reculé, des accouplements terribles, des figures propres à répandre le respect, la gaieté, la stupeur ou l'effroi ! Souviens-toi des vieux Egyptiens, des artistes naïfs et hardis de l'Assyrie. N'ont-ils pas arraché des flancs du granit ces sphinx, ces cynocéphales, ces divinités de basalte dont l'aspect révoltait le Jéhovah du vieux Daoud<sup>15</sup>.

L'art, autrement dit, consiste... à créer des chimères ! Comme l'a montré Bertrand Marchal, la notion de « chimère » condense les différents niveaux de sens qui concourent à cerner la pensée poétique de Nerval<sup>16</sup>. La chimère, c'est d'abord un animal cracheur de feu dont le corps est moitié lion, moitié chèvre et muni d'une queue de serpent. La chimère, autrement dit, est la représentation fabuleuse d'un composé hybride. Née de la transgression des identités conventionnelles, qui doivent céder à l'émergence de la réalité nouvelle engendrée par leur fusion, elle représente, comme Adoniram le confie à Benoni, le principe même de l'invention artistique. Les sphinx, les cynocéphales, les divinités de basalte dont il parle sont autant de chimères. L'ensemble des sonnets que Nerval a regroupés sous le titre de *Chimères* en mentionne notamment deux, la syrène

15 *Ibid.*, p. 675.

16 Cf. Bertrand Marchal, « Nerval et la Chimère poétique », in : *Quinze études sur Nerval et le romantisme*, recueillies par Hisashi Mizuno et Jérôme Thélot en hommage à Jacques Bony, Paris, Kimé, 2005, p. 133-139, ainsi que la notice consacrée aux *Chimères* dans son édition de Nerval, *Les Filles du feu, les Chimères*, Folio classique, 2005, p. 407 s.



d'« El Desdichado » et le dragon d' « Antéros » et de « Delfica », qui se rejoignent par le fait qu'on les rencontre tous deux dans une grotte :

J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...  
 (« El Desdichado »)

[...] Et la grotte, fatale aux hôtes imprudents,  
 Où du dragon vaincu dort l'antique semence.  
 (« Delfica »)

Cette grotte est ce qui va nous permettre de retrouver l'Italie. En effet, cette grotte se situe sous ce Pausilippe, la colline qui surplombe Naples, dont on se souviendra que le locuteur d'« El Desdichado » demandait qu'on le lui rende : « Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé, / Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie » (v. 5-6). Or cette localisation, bien plus qu'une simple précision géographique, ouvre à un second plan du sens de la notion de « chimère », le plan qui fait d'elle le point de rencontre entre les deux traditions hétérogènes que sont le paganisme et le christianisme. Une constante des huit poèmes qui constituent *Les Chimères* est qu'ils méditent souvent une telle rencontre. Dans « El Desdichado », il est question d'abord de « la treille où le pampre à la rose s'allie » (v. 8). Si le pampre renvoie au vin, et par là à Dionysos, le dieu du vin, la rose, elle, renvoie soit à Marie, dont elle est un emblème, soit à cette sainte Rosalie qu'on retrouve dans le poème « Artémis ». La sainte est d'ailleurs appelée par la paronomase « à la rose s'allie » / Rosalie. De même dans le second tercet, le poète-Orphée double vainqueur de l'Achéron module-t-il tour à tour « les soupirs de la sainte », figure chrétienne, et les « cris de la fée ». Une note du manuscrit Éluard mentionne que cette fée est Mélusine ou Manto, la prophétesse grecque fille de Tirésias. Dans « Myrtho », qui contient l'affirmation « Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce » (v. 8), le « pâle Hortensia », fleur du *hortus conclusus* marial, « s'unit au Myrthe vert » non seulement com-

me le rose s'unit au vert, mais aussi comme Marie s'unit à Vénus. Dans ces deux sonnets, Naples devient le lieu où fleurit, si l'on peut dire, la chimère d'un syncrétisme ou tout au moins d'une alliance, d'une union entre les dieux antiques et le dieu chrétien, union placée sous le signe de ce Virgile dont le tombeau supposé se situe dans la grotte du Pausilippe et dont Nerval, après Dante et après une longue tradition, fait le prophète du christianisme. Non seulement le livre VI de *l'Énéide* raconte-t-il une de ces descentes aux enfers sur le modèle de laquelle Nerval construira plus tard, et de manière explicite, son *Aurélia*, mais encore Virgile est-il ressaisi ici d'une manière étrangement comparable à celle que Dante met en scène aux livres XXI et XXII de son *Purgatoire* lorsqu'il fait se rencontrer Stace et Virgile. Stace, après avoir reconnu que *L'Énéide* fut sa « nourrice » poétique

Al mio ardor fuor seme le faville,  
che mi scaldar, della divina fiamma  
onde sono allumati più di mille,  
dell' Eneida dico, la qual mamma  
fummi e fummi nutrice poetando :  
sanz'essa non fermai peso di dramma.  
(*Purgatorio*, XXI, v. 94-99)

ajoute ces mots décisifs à propos du passage le plus célèbre de la quatrième *Églogue*

« [...] Tu prima m'invīasti  
verso Parnaso a ber nelle sue grotte,  
e prima appresso Dio m'alluminasti.  
Facesti come quei che va di notte,  
che porta il lume dietro e sé non giova,  
ma dopo sé fa le persone dotte,  
quando dicesti : 'Secol si rinova ;  
torna giustizia e primo tempo umano,  
e progenie scende da ciel nova'.  
Per te poeta fui, per te cristiano [...] »  
(*Purgatorio*, XXII, v. 64-73)

Virgile a fait de Stace un poète, et qui plus est un chrétien, lorsqu'il a écrit les vers dans lesquels toute la tradition médiévale a voulu reconnaître une prophétie de la venue du Christ et que, cas unique dans toute la *Divine Comédie*, Dante fait traduire par Stace :

Ultima Cumaei venit jam carminis aetas,  
Jam redit et Virgo, redeunt saturnia regna

Dans « Myrtho », Nerval reformule à sa façon une telle rencontre lorsqu'il écrit :

Depuis qu'un duc normand brisa tes dieux d'argile,  
Toujours, sous les rameaux du laurier de Virgile,  
Le pâle Hortensia s'unit au Myrthe vert !<sup>17</sup>

L'union des deux fleurs, comme je l'ai déjà dit, symbolise la fusion des religions païenne et chrétienne. Mais il y a plus. Car ces vers latins, Nerval les avait placés en épigraphe de son sonnet « Delfica » lors des premières publications de celui-ci. En 1845, dans la revue *L'Artiste*, et sous le titre « Vers dorés », le poème comportait « Ultima Cumaei venit jam carminis aetas », en 1853, dans les *Petits Châteaux de Bohême*, c'était « Jam redit et virgo... ». Dans *Les Chimères*, le poème n'a plus d'épigraphe, mais la nostalgie dont il témoigne reste la même :

#### DELIFICA

La connais-tu, DAFNÉ, cette ancienne romance,  
Au pied du sycomore, ou sous les lauriers blancs,  
Sous l'olivier, le myrthe ou les saules tremblants,  
Cette chanson d'amour... qui toujours recommence !

17 NPI III, p. 646.

Reconnais-tu le TEMPLE, au péristyle immense,  
 Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents ?  
 Et la grotte, fatale aux hôtes imprudents,  
 Où du dragon vaincu dort l'antique semence.

Ils reviendront ces dieux que tu pleures toujours !  
 Le temps va ramener l'ordre des anciens jours ;  
 La terre a tressailli d'un souffle prophétique...

Pendant la sibylle au visage latin  
 Est endormie encor sous l'arc de Constantin :  
 – Et rien n'a dérangé le sévère portique<sup>18</sup>.

Comme la critique l'a reconnu depuis longtemps, les quatrains de ce sonnet sont largement inspirés par le célèbre « Kennst du das Land » qu'on trouve à l'ouverture du troisième livre des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* auquel ils empruntent de nombreux éléments : les lauriers, le myrthe, les citrons, le temple ainsi que la grotte où dort le dragon (« In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut »). Il y a même, au-delà de ces emprunts, référence au poème lui-même, puisque l'« ancienne romance », la « chanson d'amour... qui toujours recommence » n'est autre que la « Chanson de Mignon », « Mignons Lied », comme on a pris l'habitude de désigner le texte. Répétant le poème de Goethe, le sonnet de Nerval en ravive la nostalgie. Or cette nostalgie n'a pour objet précisément que le « Land », le pays où Mignon voudrait entraîner Wilhelm, comprenons l'Italie. À ce premier plan italien se superpose toutefois un plan second (repérable par la différence entre le « La connais-tu » de l'incipit et le « Reconnais-tu » du début du second quatrain) qui ajoute à la dimension géographique la dimension mythique présente dans le TEMPLE du vers 5 ainsi que dans la grotte où dort l'antique semence du dragon. La transformation en TEMPLE de ce qui chez Goethe n'est qu'une maison dont le toit repose sur des colonnes (« Kennst du das Haus ? Auf Säulen ruht

18 *Ibid.*, p. 647.

sein Dach... ») atteste la sacralisation que le sonnet a en vue. Ce qu'il s'agit de reconnaître, et donc de célébrer, ce sont ces « dieux que tu pleures toujours » et qui, à l'instar de l'« antique semence » du « dragon vaincu », semblent dormir dans la grotte « fatale aux hôtes imprudents ». Ces dieux, ce sont les dieux du paganisme que, dans un retournement de l'épigramme virgilienne, Nerval souhaite voir revenir. Si, dans la quatrième églogue, l'annonce du retour d'Astrée (« Redit et virgo... ») était dite préfigurer la venue d'un âge d'or bientôt identifié à celui de la naissance du Christ, dans « Delfica », ce sont au contraire les dieux antérieurs à celui-ci, c'est au contraire « l'ordre des anciens jours » dont le poète souhaite le retour. Un tel souhait s'inscrit dans la logique de la poétique d'Adoniram. Les dieux dont le poète pleure la disparition sont non seulement les dieux du panthéon païen, mais aussi les fils du feu, les figures souterraines de ce monde oppositionnel dans lequel Nerval pressent la vraie source d'une créativité poétique et artistique libre. Certes, le dragon est vaincu, comme Tubal-Kaïn se disait vaincu par Jéhovah, mais, comme nous l'avons vu à propos d'« Antéros » retourner « les dards contre le dieu vainqueur » est une prérogative du poète décidé à renouveler l'antique geste de Cadmos et à « ressemer » aux pieds de sa mère Amalécite « les dents du vieux dragon » pour en faire surgir les conquérants d'un art nouveau.

Le désir d'un *revival* des dieux antiques tel qu'il s'exprime dans « Delfica » se heurte toutefois au constat d'un suspens. Au sommeil de la semence du dragon vaincu s'ajoute celui de la « sibylle au visage latin » qui est « endormie encor sous l'arc de Constantin », comprenons sous l'arc de celui qui fit du christianisme la religion d'État. L'Italie, pour être le lieu souhaité de l'union des religions païenne et chrétienne, n'en est, précisément, que le lieu potentiel, une potentialité non actualisée. Comme Hölderlin avant lui, Nerval fait ici le constat de la résistance que l'histoire oppose au vœu de régénération ou, comme il dit plus volontiers, de *palingénésie* qui le possède. Qu'il y ait là,

en effet, un effet historique, lui-même en avait conscience. Nerval se savait appartenir à un âge de transition ou tout au moins un âge de la contradiction dont il fait le portrait, dans *Les Illuminés*, à propos du *Diable amoureux* de Jacques Cazotte :

Le phénomène d'une telle œuvre littéraire n'est pas indépendant du milieu social où il se produit ; *L'Âne d'or* d'Apulée, livre également empreint de mysticisme et de poésie, nous donne dans l'Antiquité le modèle de ces sortes de créations. Apulée, l'initié du culte d'Isis, l'illuminé païen, à moitié sceptique, à moitié crédule, cherchant sous les débris des mythologies qui s'écroulent les traces de superstitions antérieures ou persistantes, expliquant la fable par le symbole, et le prodige par une vague définition des forces occultes de la nature, puis, un instant après, se raillant lui-même de sa crédulité, ou jetant ça et là quelque trait ironique qui déconcerte le lecteur prêt à le prendre au sérieux...<sup>19</sup>

Ce qui est dit ici d'Apulée vaut mot pour mot pour Nerval lui-même : cette foi qui se récuse dans le temps même où elle s'affirme, cette disposition à croire, qualifiée de « crédulité », qui se retourne en ironie définissent l'incertitude subjective d'une foi possible. À ce pôle subjectif répond le pôle objectif des dieux eux-mêmes. Héritier du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui vit naître l'histoire des religions, du moins dans le sens plus moderne de la discipline, Nerval n'a cessé de méditer la *transformation* des dieux dans l'histoire. Lisons à ce sujet la dernière page de la section consacrée aux « Femmes du Caire » dans le *Voyage en Orient* :

Ce rivage [il s'agit du Liban] n'est-il pas le berceau même de toutes les croyances du monde ? Interrogez le premier montagnard qui passe : il vous dira que c'est sur ce point de la terre qu'eurent lieu les scènes primitives de la Bible ; il vous conduira à l'endroit où fumèrent les premiers sacrifices ; il vous montrera le rocher taché du sang d'Abel ; plus loin existait la vie d'Enochia, bâtie par les géants, et dont on distingue encore les traces ; ailleurs c'est le tombeau de Chanaan, fils de Cham. Placez-vous au point de vue de l'antiquité grecque, et vous verrez aussi descendre de ces monts tout le riant cor-

19 Nerval, NPI II, p. 1082-1083.

tège des divinités dont la Grèce accepta et transforma le culte, propagé par les émigrations phéniciennes. Ces bois et ces montagnes ont retenti des cris de Vénus pleurant Adonis, et c'était dans ces grottes mystérieuses, où quelques sectes idolâtres célèbrent encore des orgies nocturnes, qu'on allait prier et pleurer sur l'image de la victime, pâle idole de marbre ou d'ivoire aux blessures saignantes, autour de laquelle les femmes éplorées imitaient les cris plaintifs de la déesse. Les chrétiens de Syrie ont des solennités pareilles dans la nuit du Vendredi saint : une mère en pleurs tient la place de l'amante, mais l'imitation plastique n'est pas moins saisissante ; on a conservé les formes de la fête décrite si poétiquement dans l'idylle de Théocrite.

Croyez aussi que bien des traditions primitives n'ont fait que se transformer ou se renouveler dans les cultes nouveaux<sup>20</sup>.

Or c'est à ce point que se situe le suspens dont nous parlions. Le doute, dont faisait état le passage relatif à Cazotte, n'a pas seulement pour objet la « crédulité » d'un auteur qui avouait « pour moi, j'ai toujours été plus disposé à tout croire qu'à tout nier »<sup>21</sup>, il porte aussi sur la réalité historique de cette transformation des traditions primitives. C'est dans « Le Christ aux Oliviers » que Nerval a donné la formulation la plus saisissante de ce doute. Au cœur de cette suite de cinq sonnets, dont les trois premiers sont directement inspirés par la « Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei » du *Siebenkäs* de Jean Paul, connu en France par la version abrégée que Mme de Staël en avait donné dans son *De l'Allemagne* sous le nom du « Songe de Jean Paul », mais que Nerval lisait dans l'original, l'idée de la succession des mondes divins (ou des religions) est mise en question de la manière la plus explicite. Le Christ s'interroge ainsi :

« Immobile Destin, muette sentinelle,  
Froide Nécessité !... hasard qui t'avancant,  
Parmi les mondes morts sous la neige éternelle,  
Refroidis, par degrés l'univers pâissant,

20 *Ibid.*, p. 476.

21 *Ibid.*, p. 475.

Sais-tu ce que tu fais, puissance originelle,  
 De tes soleils éteints, l'un l'autre se froissant...  
 Es-tu sûr de transmettre une haleine immortelle,  
 Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant ?...

Ô mon père ! est-ce toi que je sens en moi-même ?  
 As-tu pouvoir de vivre et de vaincre la mort ?  
 Aurais-tu succombé sous un dernier effort

De cet ange des nuits que frappa l'anathème...  
 Car je me sens tout seul à pleurer et souffrir,  
 Hélas ! et si je meurs, c'est que tout va mourir ! »<sup>22</sup>

La question centrale de ce poème – qui fut déjà près d'un demi-siècle plus tôt la question que posait Hölderlin – est celle de la continuité de la chaîne des métamorphoses du divin. L'expérience prêtée au Christ – que Jean Paul faisait discourir dans une église, mais que Nerval replace sur le Mont des Oliviers –, de ce Christ saisi au moment où il va affronter la mort, est la question de la mort de Dieu, autrement dit la question de l'interruption de la suite des incarnations diverses par lesquelles un même principe divin se serait révélé dans les différents âges de l'histoire. Chez Jean Paul, la question était réglée par le réveil du rêveur dont le cauchemar se révélait justement ce qu'il était : un rêve. En supprimant ce réveil dans la version abrégée qu'elle en donna Mme de Staël se montrait infidèle au roman, mais non à l'angoisse métaphysique qui avait poussé Jean Paul à sa représentation. Chez Hölderlin, la représentation de l'histoire comme histoire de la présence et de l'absence des dieux, trouve d'abord dans l'image de la nuit la métaphore d'un mouvement de retrait, propice à la méditation et à la maturation d'une nouvelle pensée ou d'une nouvelle forme d'un divin bientôt assimilé à l'aube du jour à venir. À la question angoissée posée sur la disparition des signes du divin sur terre, qui se réfléchit aussi bien comme question sur

22 NPI III, p. 649-650.



la raison d'être de la poésie en période de détresse, l'élégie « Brot und Wein » répond par l'évocation des prêtres sacrés de Dionysos opérant leur mouvement d'Est en Ouest dans la nuit sacrée pour préparer l'avènement et la reconnaissance du dieu du vin :

[...] Indessen dünket mir öfters  
 Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu seyn,  
 So zu harren und was zu thun indeß und zu sagen,  
 Weiß ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit ?  
 Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,  
 Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht<sup>23</sup>.

[...] Entre-temps, il me semble souvent  
 Qu'il vaut mieux dormir que d'être ainsi sans compagnon,  
 Que d'attendre sans savoir que faire et que dire  
 Et à quoi bon des poètes en temps de détresse ?  
 Mais ils sont, dis-tu, comme les prêtres sacrés du dieu du vin  
 Qui passaient de pays en pays pendant la nuit sacrée.

Dans « Patmos », qui déplace l'interrogation du monde di-  
 nysiaque à celui du Christ, c'est la parabole du semeur, ou du  
 moins une condensation de la parabole du semeur et de celle du  
 grain qui meurt, qui permet au poète de penser le sens de la  
 disparition contemporaine de tout signe de Dieu :

Es ist der Wurf des Säemanns, wenn er faßt  
 Mit der Schaufel den Waizen,  
 Und wirft, dem Klaren zu, ihn schwingend über die Tenne.  
 Ihm fällt die Schaale vor den Füßen, aber  
 Ans Ende kommet das Korn,  
 Und nicht ein Übel ists, wenn einiges  
 Verloren gehet [...] <sup>24</sup>

23 Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedrich Beißner, Frankfurt, Insel Verlag, 1965, p. 298.

24 *Ibid.*, p. 361.

C'est le jet du semeur quand il saisit  
 Le froment de sa pelle  
 Et le jette, d'un ample geste, vers l'aire.  
 La balle lui tombe aux pieds mais  
 A la fin mûrit le blé  
 Et ce n'est pas un mal si s'en perd  
 Une partie [...]

L'intérim de la disparition des dieux serait à comprendre comme le temps de disparition du grain dans la terre qui prélude à sa moisson future. Dans la poétique extrêmement précise du Hölderlin des années autour de 1800, la forme des poèmes – qu'il s'agisse d'épigrammes comme « Brot und Wein » ou d'hymnes comme « Patmos » – est censée marquer dans son déroulement ternaire la dialectique de ce rythme de présence, d'absence puis de retour qu'on peut aussi interpréter comme l'équivalent lyrique de la dialectique hégélienne de la conscience. Or ce qui se passe très vite, c'est que ces poèmes – dont la langue réalise dans sa densité insurpassable une sorte de fusion entre la sphère païenne et la sphère chrétienne et donc, si l'on veut, atteint le statut de ce qui sera pour Nerval la chimère –, vont se heurter de manière toujours plus dure à un inachèvement qui est le signe non pas, bien entendu, de l'impuissance de leur auteur, mais de la résistance que l'histoire oppose à la volonté de l'esprit de la saisir à l'intérieur d'une dialectique intégrative. Le fait que les hymnes holderliniens tendent de plus en plus à rester à l'état de *fragments* atteste l'impossibilité de continuer à penser la question de l'absence contemporaine des dieux comme une simple étape dans un devenir plus large. Cette absence se révèle toujours plus clairement pour ce qu'elle est : un manque qui pourrait être synonyme de mort.

Nerval, pour en revenir à lui, partagerait donc avec Hölderlin l'inquiétude relative à la possibilité d'une telle mort. Ce qu'il partagerait également avec lui, c'est l'idée que le Christ prend place à l'intérieur d'une série dont il ne serait que la dernière incarnation. Pour Hölderlin, Jésus, en tant que fils d'un père

divin et d'une mère humaine, serait comme le frère de Dionysos, fils de Zeus et de Sémélé, et d'Héraclès, fils de Zeus et d'Alcmène. Dans « Le Christ aux Oliviers », Nerval dessine une autre série dans le premier quatrain du cinquième et dernier sonnet :

C'était bien lui, ce fou, cet insensé sublime...  
 Cet Icare oublié qui remontait les cieus,  
 Ce Phaéton perdu sous la foudre des dieux,  
 Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime !<sup>25</sup>

Frère d'Icare, de Phaéton et d'Atys, le Christ serait donc la dernière victime d'une série sacrificielle dont ce qui serait en question est le sens ultime. À la question posée par « César » à « Jupiter Ammon » sur l'identité de cette victime (« Quel est ce nouveau dieu qu'on impose à la terre ? / Et si ce n'est un dieu, c'est au moins un démon... »), toute réponse claire est refusée :

Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire ;  
 Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère :  
 – Celui qui donna l'âme aux enfants du limon<sup>26</sup>.

Celui qui donna l'âme aux enfants du limon, c'est celui que le *Voyage en Orient* nomme Jéhovah (l'ennemi des fils du feu), c'est donc, en dernière analyse, le père du Christ. Or selon la « passion » mise en scène dans ce poème, ce père est mort. L'absence de réponse perpétue la question en fixant l'âge du poème comme la fin d'un âge théologique, celui du christianisme, qui ouvre sur un silence dont le mystère reste aussi entier que celui de l'origine du monde. S'agit-il là du dernier mot de Nerval sur la question de Dieu ? Ce n'est pas sûr. Ne lit-on

25 NPI III, p. 650.

26 *Ibid.*, p. 651

pas, en effet, dans le dernier poème des *Chimères*, « Vers dorés », ce tercet qui laisse augurer d'une possible survie du *deus absconditus* de la poésie ?

Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché ;  
Et comme un œil naissant couvert par ses paupières,  
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres !<sup>27</sup>

L'Italie, lieu de la chimère, se révèle donc, on le voit, lieu de l'incertitude. Comme on l'apprend dans la nouvelle des *Filles du feu* nommée « Isis », et qui prend appui sur une fête en l'honneur de celle-ci organisée dans les ruines de Pompéi, la rêverie nervalienne, bien que tout à fait avertie de l'effort *critique* des penseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, et notamment de Volney et de Dupuis, l'auteur de *L'Origine de tous les cultes* (1794), se plaît à retourner la mise en équivalence des différentes figures majeures des religions successives, non pour en dénoncer l'irréalité, mais au contraire pour y reconnaître l'insistance d'une vérité :

Je me garderai certes de tirer de tous ces rapprochements les mêmes conclusions que Volney et Dupuis. Au contraire, aux yeux du philosophe, sinon du théologien, – ne peut-il pas sembler qu'il y ait eu, dans tous les cultes intelligents, une certaine part de révélation divine ? Le christianisme primitif a invoqué la parole des sibylles et n'a point repoussé le témoignage des derniers oracles de Delphes. Une évolution nouvelle des dogmes pourrait faire concorder sur certains points les témoignages religieux des divers temps. Il serait si beau d'absoudre et d'arracher aux malédictions éternelles les héros et les sages de l'Antiquité !<sup>28</sup>

27 *Idem.*

28 NPI III, p. 621.

Si, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Bénichou, Nerval renonce au « sacre de l'écrivain »<sup>29</sup>, du moins ne renonce-t-il pas à faire de ses œuvres le lieu de sacralisation de la *nostalgie* qui le porte vers les dieux. Nerval ne serait pas Nerval, cependant, si l'investissement si positif que connaissent chez lui l'Italie et singulièrement la ville et les environs de Naples ne se doublait d'un envers beaucoup plus menaçant. Cet envers, il est signifié dans la nouvelle intitulée « Octavie », qui précède immédiatement « Isis » dans les *Filles du feu*. « Octavie » trouve son point focal dans la visite que le narrateur fait des ruines de Pompéi en compagnie d'une jeune Anglaise rencontrée d'abord près de Marseille puis retrouvée en Italie. La guidant parmi les ruines, il la mène au petit temple d'Isis dont il lui explique les détails du culte avant qu'elle ne veuille « jouer elle-même le personnage de la Déesse » tandis que lui est « chargé du rôle d'Osiris dont j'expliquai les divins mystères »<sup>30</sup>. Tout semble donc en place pour que l'union mystique d'Isis et d'Osiris vienne ainsi consacrer l'union du narrateur et de la jeune Anglaise en assurant d'une part à leur alliance la dimension spirituelle qui seule en garantirait la vérité et en réalisant d'autre part le syncrétisme du culte antique avec l'état moderne. La « chimère », si l'on ose dire, semble sur le point de s'incarner. Or elle en est empêchée par cela même qui aurait dû la faire réussir. En effet, la visite du temple d'Isis a lieu au lendemain d'une nuit durant laquelle le narrateur a erré à travers Naples et durant laquelle il est hanté par le souvenir de la rencontre, trois ans plus tôt, d'une sorte de bohémienne, brodeuse d'ornements d'église de son état, mais aussi « égarée d'esprit », qui, loin de se montrer farouche, l'accueille chez elle dans un décor qui allie les objets de culte catholiques – une madone noire couverte d'oripeaux, une figure de sainte Rosalie couronnée de roses violettes – aux objets païens

29 Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830, essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

30 NPI III, p. 611.

– des tableaux des quatre éléments représentant des divinités mythologiques. Cette étonnante jeune femme parle de surcroît une langue inconnue – « C'était des syllabes sonores, gutturales, des gazouillements pleins de charme, une langue primitive sans doute ; de l'hébreu, du syriaque, je ne sais »<sup>31</sup> – avec laquelle elle apaise aussi son enfant. Or la vision de cette jeune mère – qui semble elle aussi, à sa façon, l'incarnation de cette alliance pagano-chrétienne dont Naples aurait ainsi le secret –, loin de susciter chez le narrateur la confiance d'un amour possible, – n'a pour tout effet que de le plonger dans une mélancolie suicidaire qui a pour origine le fait que la jeune Napolitaine ne le fascine qu'à proportion de sa ressemblance physique avec la femme qu'il aime vraiment, qu'il a quitté Paris pour fuir, mais qui ne semble pas l'aimer en retour. Comme ce sera le cas dans « Sylvie », la relation amoureuse naturelle (ici avec la jeune Anglaise) est comme déréalisée par l'image d'une figure dont le côté idéal n'a d'égal que son caractère inaccessible. Naples, et l'Italie avec elle, se révèle ainsi pour ce qu'elle est aussi : le lieu d'une chimère, non pas au sens mythologique, mais au sens psychique et péjoratif du mot.

31 *Ibid.*, p. 609.

# Voyager, c'est regarder, marcher et écrire : Andersen en Italie

DAN RINGGAARD \*

## Départ

Andersen s'est rendu trois fois en Italie au cours de son existence. C'est surtout son premier voyage, du 22 avril 1833 au 30 août 1834, qui a eu une grande influence sur son œuvre. Il avait 28 ans lorsqu'il quitta le Danemark. Après avoir traversé la France, il longea la côte méditerranéenne et, arrivé à Gênes, il nota le point de vue suivant dans son journal :

Oui, si la France est le pays de la raison, alors l'Italie est celui de l'imagination (et le Danemark et l'Allemagne sont ceux du cœur). On trouve ici tout ce qu'on pourrait souhaiter trouver dans un paysage : les oranges dans les arbres, si jaunes au milieu de tant de magnifique verdure, d'énormes citrons d'un vert d'herbe tendre nous envoyant leurs arômes. – Tout n'était que peinture et continuel changement...<sup>1</sup>

Andersen avait lu *Corinne* de Mme de Staël (1807) où l'Italie également est le pays de l'imagination. Le rapport qu'entretient le personnage principal du livre, Lord Nevil, avec ce pays est décrit ainsi : « il ne pénétrait pas encore le mystère de cette nation ni de ce pays, mystère qu'il faut comprendre par l'imagina-

\* Université d'Aarhus.

1 H. C. Andersen, *Dagbøger [Journaux]* 1825-35, vol. I, Copenhague, 1971, 2 octobre 1833. (Si rien n'est indiqué, les références se rapportent aux textes danois et les traductions d'Andersen sont du traducteur de cet article.)

tion plutôt que par l'esprit de jugement qui est particulièrement développé dans l'éducation anglaise »<sup>2</sup>.

Non seulement les citrons, mais aussi les oranges auraient pu rappeler à Andersen une autre source d'inspiration majeure pour le portrait qu'il peint de l'Italie. C'est Goethe, évidemment, et son *Italienische Reise* (1816-17) : Goethe est submergé par la beauté de la ville de Taormina en Sicile où non seulement il peut s'asseoir sur la branche d'oranger, mais où, selon les dires, l'on peut se laisser charmer par le chant du rossignol pendant six mois de l'année. L'Italie que découvre Andersen semble vraiment être ce paradis que Goethe chante dans l'épigramme à la fois lyrique et élégiaque de son livre de voyage : « *Auch ich in Arkadien.* »

Mais dans le cas d'Andersen il devait s'avérer que l'Italie ne cédait pas si facilement à ces impressions programmées à l'avance. Ni l'éducation sentimentale que proposait le pays selon Mme de Staël, ni la *Bildung* ou en tout cas le réconfort qu'il apportait à Goethe, ne semblaient fonctionner totalement pour Andersen. Pour lui, l'Italie fut le pays où un malaise et parfois même un effroi se trouvaient toujours juste derrière la beauté. Comme dans la ville méridionale du conte « L'Ombre » où ce n'est pas le savant, mais seulement son ombre mensongère, cynique et débauchée qui a accès à l'antichambre de la poésie pour en définitive en souiller la vérité, la bonté et la beauté, ou, avec les mots de Baudelaire : pour une fois pour toutes jeter la gloire de la poésie au caniveau. Celui de Naples, probablement. Et pourtant il s'avère que l'idée de l'imagination comme « peinture et continuel changement » s'accorde parfaitement bien avec la façon dont Andersen entreprend ses voyages et avec la façon dont il développera son écriture sur les voyages.

Quand il voyage, Andersen (selon ses récits de voyage et journaux) fait principalement trois choses: il regarde, il marche et il

2 *Corinne ou l'Italie*, *Œuvres complètes*, série II, *Œuvres littéraires*, t. III, Paris, 2000, p. 19.



écrit. Bien sûr, il parle aussi avec les gens, avec ceux avec qui il voyage évidemment, qui sont souvent des artistes danois, avec ceux avec qui il roule en diligence pendant des journées entières, ou avec qui il navigue, ou avec qui il a la chance de prendre le train, avec qui il boit du vin ou partage un dîner, avec qui il visite un musée ou va au théâtre ; il se préoccupe de ce qui se passe dans son pays natal, surtout de la façon dont ses livres sont reçus et dont il est lui-même traité, il lit et va au café, il profite de la vie ; à d'autres moments, il se porte beaucoup moins bien, il est malade ou angoissé, il fait des cauchemars. Or les activités dominantes à travers lesquelles il découvre l'Italie sont cependant : regarder, marcher et écrire. La marche est peut-être la plus frappante des trois activités, mais à partir du moment où l'on a remarqué son goût presque maniaque pour la marche, on se rend compte de l'importance du mouvement, du « continuel changement » et de l'importance du corps dans sa façon de regarder le monde et d'écrire.

Trois activités, liées entre elles, déterminent la façon dont Andersen perçoit et ressent les endroits. Il sait regarder, il s'apprend à dessiner, il marche constamment et continuellement et, où qu'il soit, il prend des notes qu'il réutilisera plus tard pour l'écriture de ses œuvres. Donc, « peinture » (puisqu'il faut regarder et décrire) et « continuel changement » (puisqu'il faut être en mouvement, toujours en mouvement) ne sont pas seulement liés à l'imagination romantique, ils joueront également un rôle déterminant dans la façon dont Andersen voyagera et écrira. C'est l'usage excessif qu'il fait de ces trois facultés qui rend sa rencontre avec l'Italie plus complexe et plus réelle que le cliché auquel il a été confronté pour la première fois près de Gênes. Ce qui, au départ, est une projection hâtive des stéréotypes sur l'Italie, va en fin de compte transformer sa conception du voyage et de l'écriture, et il finit par en surgir une représentation inédite de l'Italie. Chez Andersen, il y a interaction entre le voyageur et le lieu et il y a une sensation du lieu qui repose sur la capacité de se déplacer avec une sensibilité à fleur de peau à

travers des lieux étrangers aussi saisissants qu'effrayants<sup>3</sup>. Pour commencer, laissons Andersen sortir de la diligence et partir un peu à l'avance, comme il faisait habituellement, et profitons-en pour observer sa manière de regarder.

## Premier voyage: entrer dans un tableau

Aller à la rencontre d'un lieu, cela peut être comme entrer dans un tableau. C'est ainsi qu'Andersen se remémore sa rencontre avec Augsburg dans le *Bazar d'un poète* de 1842, qui relate le voyage qu'il a effectué à travers l'Allemagne et l'Italie pour se rendre en Grèce et en Turquie et rentrer au pays par le Danube :

Enfant, j'avais dans une petite boîte d'optique des images que j'avais découpées dans un vieux livre. Chaque image représentait un bâtiment de style gothique, un couvent ou une église, à l'extérieur desquels il y avait des fontaines sculptées ; mais sous chaque image on pouvait lire le nom de la ville, et le nom qui figurait sous toutes les images était celui d'Augsbourg. Dieu sait combien de fois j'ai regardé ces images et, en pensée, pénétré leur paysage, sans pour autant jamais pouvoir découvrir ce qu'il y avait derrière le coin de la rue.

Et maintenant – maintenant je me trouvais au milieu de la réalité de ces images : j'étais à Augsburg même<sup>4</sup> !

L'impression que donne Andersen de son voyage en Allemagne dans *Le Bazar d'un poète* est explicitement comme un itinéraire au sein d'images tirées de contes de fée ou de romances.

En Italie, ces genres deviennent contemporains et pittoresques ; mais la satisfaction, la sensation de plénitude ressentie en pénétrant l'image, la rencontre avec un lieu à travers une repré-

3 Pour l'opposition entre interaction et inversion dans les récits de voyage, voir Arne Melberg, *Resa och skriva. En guide till den moderna reselitteraturen*, Stockholm, 2005, p. 23-31.

4 *En Digters Bazar [Le Bazar d'un poète]*, Copenhague, 2006, p. 34-35.

sentation visuelle déjà connue reste la même. Voici une citation du *Conte de ma vie* 1855, l'autobiographie la plus importante d'Andersen ; nous sommes dans les montagnes d'Albanie :

Il nous a été donné d'assister à plusieurs scènes de la vie populaire, qui deviennent de plus en plus rares. Nous avons vu la Dulcamera crier son discours de marchand avec ses épaulettes dorées dans sa roulotte d'apothicaire, avec ses serviteurs dans leur accoutrement de mascarade. Nous avons rencontré des bandits enchaînés à des chariots tirés par des bœufs et entourés de gendarmes; nous avons vu des enterrements, où le corps sur la bière n'était pas recouvert, où le rouge du couchant se reflétait sur les joues blanches, et où les garçons couraient, un cornet de papier à la main, pour récupérer la cire fondue qui tombaient en gouttes des cierges des moines. Les cloches tintaient, les chants retentissaient, les hommes jouaient à la mourre et les filles dansaient la saltarelle au son des tambourins ; je n'ai jamais revu depuis une Italie si festive et si belle, c'était les images de Pinelli, criantes de vie, j'ai vu ces images *de visu*, en vrai<sup>5</sup>.

Ici, Andersen a non seulement le même regard que Pinelli, mais aussi le même que les peintres contemporains danois<sup>6</sup>. Mais même dans ce cas, dans une esquisse qui correspond au goût de l'époque, son regard se pose sur l'humiliation et la mort, et il voit les petits détails par lesquels la réalité transparait : les garçons, par exemple, qui courent à côté de la bière pour récupérer la cire des cierges des moines dans des cornets en papier. Dans les tableaux à motif italien de l'art de l'Âge d'or danois, c'est la rencontre entre le paysage et l'architecture qui est au centre, l'architecture et la vie quotidienne, l'encadrement d'un motif, la lumière si riche en couleurs et le doux exotisme de la

5 *Mit Livs Eventyr [Le Conte de ma vie]*, Copenhague, 1975, p. 163.

6 Voir Hans Edvard Nørregaard-Nielsen, *Dengang i Italien. H. C. Andersen og guldaldermalerne*, Copenhague, 2006 ; *Jeg saae det Land*, Copenhague, 1992. Le point de départ de l'article présent est mon compte rendu du premier de ces deux livres, voir *Standart* nr. 4, 2005. Concernant la manière dont Andersen utilise la métaphore de la peinture et du tableau, voir aussi Klaus P. Mortensen, *Tilfældets poesi. H. C. Andersens forfatterskab*, Copenhague, 2007, pp. 70 et 74.

vie populaire. Cela devient du réalisme poétique par le fait de choisir des éléments de la vie quotidienne et de les mettre en scène dans un lieu à la fois étranger et classique.

Mais Andersen va au-delà de cette poétique. Ce qu'il y a de grand chez Andersen en tant que voyageur, c'est son incapacité ou son refus à intégrer cette perspective bien équilibrée. Il voit d'autres choses, ou bien il voit *autrement* que le regard prédominant de l'époque classique danoise. La raison de cet autre regard est sa tendance à vouloir décrire le monde aussi précisément que possible, parce qu'il est extrêmement influencé par ce qui l'entoure, et qu'il ne peut pas rester en place. Comme le dit Norman Bryson, Andersen perçoit par un regard (*glance*) mouvant, corporellement sensuel, et non pas par une observation (*gaze*) statique, objectivant et désincarné<sup>7</sup>. Le dépassement de la tradition classique qu'effectue Andersen, résulte parfois en un conflit entre la beauté poétique et les misères et la pauvreté du corps. Comme dans cette scène turque extraite du *Bazar d'un poète*, qui est décrite comme une image :

Je rends l'image telle que je l'ai vue. Cinq, six, jeunes garçons turcs, pratiquement nus, l'un d'entre eux, en tout cas, ne porte qu'un turban, sautent en criant comme des fous autour d'un cheval mort, qui, lorsqu'on a fini de lui enlever la peau, gît dans une mare de sang, les quatre fers en l'air, au coin de cette rue. L'enfant nu s'assoit alors sur l'animal mort et se met à le chevaucher en sautant ; quel spectacle !<sup>8</sup>

Ces interruptions brutales, ces chutes dans une horreur qui par ailleurs ne caractérise pas la description, sont rares, mais néanmoins propres à Andersen. Stendhal est le seul autre auteur contemporain de récits de voyages chez qui j'ai pu trouver quel-

7 J'ai exploré cette différence de ces deux concepts de Norman Bryson: le « *gaze* » statique et réifiant, et le « *glance* » dynamique, corporel dans « At fortælle på flamsk. En guidet tur gennem H. C. Andersens tidlige romaner og flamsk malerkunst », *Litteraturkritik & Romantikstudier – Skriftrække* nr. 38, Copenhague, 2005.

8 *En Digtets Bazar*, [*Le Bazar d'un poète*], p. 260.

que chose de semblable; mais Stendhal est plus cynique, plus ironique, et il a souvent une visée historico-politique. Ainsi, dans *Rome, Naples et Florence* (1817/1827), il reconnaît ne pas pouvoir admirer les neiges des Alpes suisses à cause du souvenir de son expédition en Russie : « A Wilna, on bouchait les trous dans le mur de l'hôpital avec des morceaux de cadavres gelés. Comment, avec ce souvenir, trouver du plaisir à voir la neige ?<sup>9</sup> » Dans les premières lignes de *L'improvisateur*, le début romanesque d'Andersen en 1833, le narrateur et personnage principal du livre, Antonio, qui est de Rome, insiste sur la différence entre l'image de Rome et la Rome réelle :

Quiconque a jamais été à Rome connaît bien la Piazza Barberina, la grande place ornée de la magnifique fontaine, où le triton vide le coquillage où l'eau jaillit en tous sens ; quiconque n'a jamais été à Rome, en connaît cependant l'estampe, dommage seulement que sur ces estampes la maison du coin ne se trouve pas Via Felice, cette haute maison du coin où l'eau coule du mur par trois tuyaux pour se jeter dans le bassin. – Cette maison a un intérêt particulier pour moi, car c'est là où je suis né<sup>10</sup>.

On pourrait lire tout le roman à partir de ce vide entre la réalité et sa représentation, car l'appropriation de l'étranger se déplace de l'un à l'autre sans jamais pouvoir se libérer de son point de départ fantasmatique. C'est ce vide qui, au niveau de l'énoncé, nous donne accès à la voix de l'auteur de récits de voyages cachée derrière celle du narrateur. Le lecteur est entraîné à l'intérieur d'une image *a priori* familière, mais il apprend qu'il y a plus qu'il ne croyait, qu'il y a des endroits inconnus dans l'image, et que c'est à ces endroits, qui ne sont connus que de l'indigène ou du voyageur, que commence la vraie histoire. C'est dans la différence entre l'image et l'endroit lui-même que les choses se passent. Dans la citation sur Augsbourg, il s'agissait

9 Stendhal, *Œuvres complètes*, vol. 13: *Rome, Naples et Florence I*, p. 66, Paris, Champion, s. a., distribué par le Cercle du Bibliophile.

10 *Improvisatoren [L'improvisateur]*, Copenhague, 1987, p. 11.

aussi de ce qu'il y avait derrière le coin de la rue, de ce que cache l'image et que l'on peut découvrir en allant visiter l'endroit. Entrer dans une image n'est qu'un commencement.

Le roman d'Andersen emprunte l'intrigue amoureuse à *Corinne*, l'histoire de l'improvisateur (qui est une improvisatrice) qui, à Rome, se laisse admirer dans ses salons, qui a une relation cachée avec le protagoniste masculin grâce au thème des jumeaux, et qui meurt tragiquement à la fin<sup>11</sup>. Pourtant la lecture successive des deux romans convainc immédiatement des différences. Le je-narrateur d'Andersen entre en scène dès la première ligne, alors que le récit à la troisième personne de Mme de Staël commence par le portrait du lord Nevil. Ce choix narratif signale une distance psychologique qui ressemble à ce que nous voyons, plus tard, dans le style volontairement anachronique de Karen Blixen. Andersen, au contraire, ne fait pas la même distinction entre lieu, état d'esprit et narration ; la voix de son propre moi en voyage et celle de son narrateur parlent en même temps. C'est là une attitude narrative qui est très éloignée de celle des contes. Quand il est en voyage, Andersen va à la rencontre du lieu sans aucune distance.

## Deuxième voyage : le regard exotique

Dans les trois romans des années 1830, *L'improvisateur*, *O.T.* et *Rien qu'un violoneux*, la perspective sur la relation entre le familier et l'étranger change. Le regard exotique posé sur l'Italie dans *L'improvisateur*, se tourne vers d'autres destinations dans *O.T.* et *Rien qu'un violoneux* ; il se dirige maintenant vers le Danemark. Dans *O.T.*, le Danemark et, notamment le Jutland, deviennent

11 Lord Nevil aurait dû épouser la demi-sœur de Corinne, Antonio épouse Maria, qui est une sorte d'Annunziata accomplie, Annunziata, qui est la jumelle tant spirituelle que sociale d'Antonio. Mogens Brøndsted a commenté les points de ressemblance avec *Corinne* dans sa postface à *L'Improvisateur*.

de vraies destinations touristiques à la faveur de ce changement de perspective et, dans *Rien qu'un violoneux*, l'auteur pose son regard sur la modeste ville de Svendborg comme si c'était l'Italie. Cette optique exotique – à l'instar du regard enfantin dans les contes – rend le quotidien et le banal remarquablement nouveaux et présents. Prenons à titre d'exemple un extrait de *Rien qu'un violoneux* :

A certains endroits de cette ville, on se croirait dans une localité de montagne, c'est particulièrement le cas de la rue nommée Hulgade, qui, à notre époque, est censée être un forum pour la contrebande et les rendez-vous amoureux. Quand, de la rue principale située très haut, on regarde en bas, le spectacle est extrêmement pittoresque. D'énormes blocs de granit, entassés les uns sur les autres, constituent le pied des maisons les plus proches, lequel, en vertu de la descente abrupte de la rue, arrive à la hauteur des murs des maisons voisines situées plus en bas. De la sorte, on a une vue, depuis la rue principale, sur les cheminées et les toits de l'étroite rue latérale et l'on aperçoit une grande partie du fjord, toute la côte boisée avec ses arbres aux troncs élevés et des parties des îles de Langeland et de Thurø<sup>12</sup>.

Svendborg est, si l'on fait l'effort de la regarder sous un certain angle, comme une ville de montagne, peut-être dans les alpes. Le familier devient, grâce au miracle déclenché par une certaine optique, un forum pour la contrebande et les rendez-vous amoureux. Cela ne se fait pas grâce à une métaphorisation ou à une autre forme de greffe de l'exotique sur le familier. L'exotique surgit presque imperceptiblement si l'on prend la peine de regarder les choses depuis un certain poste d'observation. L'exotique est enchâssé dans le familier, un peu comme l'autre face du même paysage.

C'est le tailleur, le père du protagoniste Christian, qui ressent sans cesse la nostalgie de l'ailleurs, et qui incarne ce regard. Dans sa jeunesse, le père s'est promené sur les routes d'Europe, et les choses sublimes qu'il a vues à l'étranger le fait penser à la ville de

12 *Rien qu'un violoneux*, in : Andersen, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995 (trad. de Régis Boyer), p. 470.

Faaborg, sa ville natale ; une fois rentré, les choses qu'il voit à Svendborg où il vit maintenant, lui rappelle le grand monde. À côté de sa maison, au centre de la ville, se trouve la maison, et surtout le jardin, du Juif, qui, aux yeux du tailleur, lui paraissent « être l'Hespérie et la maison de Shérérazade avec son jet d'eau doré et son oiseau qui parlait »<sup>13</sup>. C'est dans cet endroit exotique en plein milieu du familier, cette hétérotopie comme dirait Foucault, que va naître le roman<sup>14</sup>. Après un incendie, la petite-fille du Juif, Naomi, est jetée hors de cet endroit dans le monde étranger, et le roman prend son début, un roman dont le protagoniste, Christian, est portraituré à travers le portrait de sa jumelle exotique, Naomi, qui à la fois lui ressemble et ne lui ressemble pas.

Le père a, entre autres choses, fait une « image à transformations » : c'est Faust au milieu de la pièce où il étudie, entre son horloge et sa Bible. En tirant sur un ruban, l'horloge se transforme en Satan qui veut le tenter, et la Bible se transforme en ange qui veut le consoler. Le père a eu l'idée de cette image, qu'il a lui-même composée, et de bien d'autres inventions encore, pendant ses voyages, et maintenant ces images trônent en plein milieu de sa maison. L'étranger est à un degré suprême enchâssé dans le familier : il fournit les pièces qui forment le puzzle de la vision du monde que le rêveur danois a bricolée. Pour le tailleur, cette double vision est une malédiction. Il est peut-être le premier « rêveur » (cf. « fantast » en danois) de l'histoire du roman au Danemark, et la nostalgie de l'étranger va déchirer sa vie. Or pour la représentation romanesque du monde, c'est un avantage. Cet enchâssement signale que rien n'existe en soi ou pour soi, mais que tout prend forme dans la rencontre avec quelque chose d'autre, avec ce qui est réellement étranger, voire exotique. Il nous signifie aussi que les oppositions ne s'éliminent pas, mais se présupposent mutuellement : *Là* et *ici*

13 *Ibid.* p. 457.

14 Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984.



ne s'oppose pas dans un « ou bien ou bien » catégorique ; il n'y a pas d'autre lieu qu'*ici*, *là* est enchâssé par *ici*<sup>15</sup>.

En un sens, l'exotique est ce qui parle à l'imagination grâce à son étrangeté. L'exotisme a souvent été critiqué pour ne pas voir le monde tel qu'il est réellement, mais l'on pourrait d'aussi bon droit argumenter que l'exotisme sait tout voir d'un œil neuf puisqu'il est capable de regarder chaque chose, même la plus familière, comme si elle était inconnue. Avec Victor Segalen et son *Essai sur l'exotisme*, l'exotisme est devenu un « double jeu balancé » entre la perception et l'imagination. Dans son analyse de ce double jeu, Segalen affirme que le lointain tant recherché, dès l'arrivée, a le pouvoir de rendre l'endroit d'où l'on vient, lointain et exotique. Quand Gauguin, peu avant sa mort à Tahiti, a fait le tableau d'une église bretonne, c'était, selon Segalen, non pas parce qu'il avait le mal du pays, mais parce qu'il maîtrisait souverainement ce double jeu. Le familier devient étranger et il est donc possible de le voir à nouveau<sup>16</sup>. La pein-

15 Dans Post-scriptum de 1838, le pseudonyme de Søren Kierkegaard, Anti-Climacus, est critique à l'égard de cette représentation du monde: « Andersen comprend à travers son opposé ou à travers quelque chose d'autre. » Søren Kierkegaard, « Af en endnu levendes Papirer », *Søren Kierkegaards skrifter*, bind 1, Søren Kierkegaard Forskningscentret og Gads Forlag, Copenhague, 1997, p. 40. Anti-Climacus note le penchant d'Andersen pour la comparaison: comparer, par exemple, quelque chose en Italie avec quelque chose au Danemark et vice versa, et il trouve que cela dérange. Il y a, en effet, grand nombre de ces comparaisons manifestement naïves. Dans *O.T.* par exemple le parc d'attraction de Bakken est comparé à Largo del castello à Naples, Roskilde est « le St. Denis du Danemark », Vissenbjerg est Istria, et le Sund avec sa multitude de navires est Venise; le théâtre d'Odense est La Scala, et un meule auquel on a mis du feu est le Vésuve. Le plus important, cependant, est ceci : le personnage, le père de Christian, paie le prix psychologique et personnel de cette double vision alors qu'Andersen lui-même la maintient dans sa représentation romanesque. C'est une représentation qui, grâce à son l'ailleurs-présent-dans-l'ici, s'oppose radicalement au ou-bien-ou-bien kierkegaardien.

16 Voir John Sturrock, "Victor Segalen Abroad", in : Prendergast (réd.), *Debating World Literature*, London/New York, 2004; et Victor Segalen, "Essai sur l'exotisme", *Œuvres Complètes*, vol. 1, p. 737 ss.

ture de Gauguin, posée sur un chevalet à Tahiti, a dû paraître extraordinairement exotique dans ce contexte : la Bretagne encadré par Tahiti. Andersen fait la même chose quand il encadre l'exotique par le familier et, par là, pose un regard familier sur l'exotique : le Danemark encadré par l'Italie. Chez Gauguin, *ici* se trouve dans *là* ; chez Andersen, *là* se trouve dans *ici*. Je voudrais terminer ce second voyage par un autre exemple. Le passage est long, mais brillant grâce surtout à la manière dont le Jutland est encadré par l'Inde.

Connais-tu la patrie des Hindous ? Le soleil y est chaud, mais l'air apporte la fraîcheur des glaciers de l'Himalaya. Les forêts odorantes invitent au repos. Le figuier ploie ses branches jusqu'au sol, il en lance de nouvelles qui forment une cabane. Le cocotier t'offre son lait, le dattier te rend ses fruits, des oiseaux bigarrés t'entourent de leur vol : des perroquets pourpres, des sucriers jaune d'or. C'est le royaume des couleurs ! Tu le vois aux ailes des insectes, aux pétales des fleurs d'apparat. Le fleuve débordant où pousse le lotus bleu est sacré comme l'eau du baptême. Patrie des Hindous ! Que possèdes-tu de plus clair, de plus transparent ? Ton ciel ou tes lacs tranquilles où l'antilope et le léopard étanchent leur soif ?

Ici, dit la légende, se trouvait le paradis d'où Adam et Ève furent chassés. Ici fleurit encore le paradis, et c'est le foyer du paria banni, malheureux. Les hordes sauvages des Mongols ont chassé les enfants du pays. Le paria partage le sort d'Ahasvérus. Égyptiens, Tartares, tzigane, ce peuple errant reçut des noms divers. Même vers le Nord, sur les landes arides du Jutland, la dernière génération de parias erre. Nous les appelons bohémiens, sacripants. Le champ de blé est leur tente d'été, le fossé profond, leur réduit pour l'hiver. Les enfants du paria n'ont pas, comme le renard, leur gîte, n'ont pas, comme l'oiseau, leur nid. Ils errent dans la neige et la pluie, dans la tempête, par la lande stérile. C'est là qu'ils mettent au monde, comme des bêtes, leur espèce. Leur lieu de naissance est un lieu d'affliction, aussi l'habitant du pays cherche-t-il toujours à faire passer la femme enceinte dans le district du voisin, ce pourquoi elle est souvent menée de lieu en lieu sur un minable chariot à ridelle cahotant, sans paille pour couche, et c'est là qu'elle met au monde son enfant voué à la dépravation<sup>17</sup>. Au premier retour de ses forces, il lui faut se lever, s'attacher son enfant sur le dos. Appuyée sur un bâton, elle erre avec son mari par le sol inégal et couvert de bruyère. La bise de mer glacée souffle, le ciel est gris et humide. Mais elle ne connaît [pas mieux] !

17 Voir *N. V. Dorph : De jydskke Zigeunere*. [La référence est chez Andersen.]

Connais-tu la patrie des Hindous ? Le soleil y est chaud, mais le vent apporte la fraîcheur des glaciers de l'Himalaya. Les forêts odorantes invitent au repos, le figuier ploie ses branches jusqu'au sol, il en lance de nouvelles qui forment une cabane, le cocotier t'offre son lait, le dattier te tend ses fruits. C'est le royaume des couleurs, la patrie des Hindous !

Dans les landes du Jutland comme sous les murs de l'Alhambra se trouve la tribu dispersée du paria ; toutefois c'est dans les forêts de Hongrie et sur ses grandes steppes que sa troupe est le plus nombreuse. Le trône du roi des tziganes est la pierre moussue tout près, de la source où cuit l'agneau volé. Fatiguée de sa marche, la troupe s'étend dans l'herbe haute où les enfants aux grands yeux noirs jouent avec les fleurs.

Nullle bande ne se risque dans Vienne, la ville impériale, mais on peut voir certains individus se glisser par les rues [...] <sup>18</sup>.

Le passage est une vue panoramique qui commence en Inde et au Himalaya, qui se déplace vers les landes jutlandaises et, en repassant encore une fois par l'Inde et les landes, se tourne vers l'Alhambra, les plaines hongroises et Vienne. Non seulement il raconte un mythe de la Chute à travers l'opposition de la fertile Inde et l'aride Jutland ; il forme également, grâce à ce récit, ce que j'appellerais une arabesque globale, une fluctuation d'images sans cesse changeantes, une transgression continuelle des oppositions <sup>19</sup>. Les landes du Jutland s'inscrivent dans une évolution historique aux dimensions mythologiques, tout en se situant dans un flux géographique, qui fait penser au *Livre d'images sans images* d'Andersen, écrit à peu près au même moment. Les paysages et les végétaux, qui sont répartis partout dans le monde, abritent la même famille, et leurs déambulations réunissent les lieux, les faisant apparaître comme des vases communicants, comme des scènes de théâtre simultanées pour les mêmes destins. Quand l'Inde revient, le Paradis et la Chute ont presque disparu, de même que la dimension historique et dualiste, autre-

18 *Rien qu'un violoneux*, éd. cit., p. 647-648.

19 Jacob Bøggild considère l'arabesque comme une forme récurrente dans l'œuvre d'Andersen dans *Litteraturkritik & Romantikstudier – Skriftrække* nr. 39, Copenhague, 2005. Voir également Niels Kofoed, *Arabesken og dens poetiske former; prosaskitse og prosadigt*, Copenhague, 1999.

ment dit ; elle revient comme un motif dans le mouvement intensifié de l'arabesque qui passe par les oppositions que le texte lui-même a construit. Le passage est magnifique et très caractéristique de l'art romanescque d'Andersen avec ses liens entre le mythe, l'exotisme et la peinture de genre, d'un côté, et, de l'autre, le réalisme et le récit historique. La description des Tziganes – qui constituent un autre exemple du *là* présent dans l'*ici* – leur vie misérable dans les landes – est sans sentimentalisme (et de surcroît munie d'une référence aux *Tziganes jutlandais* de N. V. Dorph). Même si l'évangile de Noël s'en mêle, la vie de ces exclus n'est pas moins dégradante pour autant. Andersen intègre le Jutland dans une arabesque globale où l'étrange et le familier (dans la mesure où les landes jutlandaises étaient familières) s'entrelacent de sorte que la différence entre *là* et *ici* s'effacent.

### Troisième voyage : se déplacer dans un endroit et se déplacer entre des endroits

L'arabesque est le genre de l'imagination, le genre de la « peinture et continuel changement ». Il est, à la différence de la peinture du genre, le genre du mouvement. Et le mouvement est, répétons-le, décisif quand Andersen va à l'encontre du lieu, que ce soit par écrit ou en réalité. En suggérant que le lieu surgit entre le corps et le paysage, le phénoménologue Edward S. Casey souligne le côté subjectif, perçu et temporel du lieu. Selon Casey, on peut aller à l'encontre d'un lieu de trois façons<sup>20</sup>. On peut être présent, assis sur une terrasse de café par exemple, regarder autour de soi et se laisser absorber de manière passive

20 Edward S. Casey, « How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena », in : Stephen Feld and Keith H. Basso (réd.), *Senses of Place*, Santa Fe, 1996, p. 23-24.

par le lieu. Ou bien on peut se déplacer dans le périmètre du lieu, comme on fait lorsqu'on est en visite dans une grande ville, la parcourant de long en large, mesurant les distances, l'absorbant ainsi dans son corps. Ou bien on peut se déplacer entre différents lieux, arriver, repartir, laisser le lieu apparaître ou disparaître devant ses yeux. Quand il voyage, Andersen se déplace entre les lieux ; il n'aime pas trop rester dans un lieu.

Dans *Le Bazar d'un poète*, notamment, les lieux sont vus en mouvement. Il y a le cochon métallique qui porte le petit garçon pauvre dans les rues de Florence, il y a l'arrivée à Rome comme un long déplacement à travers la ville, le long voyage en diligence relaté du point de vue des chevaux, les vue panoramique de la Sicile et du Bosphore pendant que le poète les passe en bateau, la promenade à travers le marché de Syra et le bazar d'Istanbul. Chaque fois il s'agit d'une description d'un lieu en mouvement, d'un mouvement à travers et entre des lieux. Le plus célèbre est sans doute le voyage en chemin de fer à travers l'Allemagne, où le mouvement et la vitesse sont liés à la modernité, où poésie et technologie semblent promises à des noces futures<sup>21</sup>. Le plaisir qui lui donne Athènes a peu à voir avec la vénération de l'Antiquité ; il vient du fait que la ville est en route vers l'avenir, qu'elle s'étend tous les jours davantage sur le paysage autour<sup>22</sup>. Nous reconnaissons l'extase de la fuite pour l'avoir déjà vue dans des contes comme « Les galoches du bonheur » et « La malle volante ».

Andersen était conscient que la poésie et l'horreur étaient rapidement interchangeables. À cet égard aussi, il est l'homme du mouvement et du beau moderne. On est étonné devant l'étendue de son registre quand, dans les *Journaux* de son voyage, en une seule ligne, il passe d'une description qui compare les mendiants qui se jettent sur les voyageurs à la sortie de Pise à « de grosses mouches bleues », à un portrait d'un « petit mendiant

21 Cf. *En Digters Bazar [Le Bazar d'un poète]*, p. 23-27.

22 *Ibid.*, p. 178.

particulièrement beau, les joues roses, les yeux noir comme jais et les dents blanches », et puis, immédiatement après, raconte l'arrivée à Florence avec ces mots : « une petite ville sale, une porte hideuse et une rue pauvre et étroite »<sup>23</sup>. Andersen passe, en un clin d'œil et sans problèmes, du réalisme le plus cru au réalisme poétique. Il se glisse souverainement à travers la société et à travers les perspectives. Voici, encore une fois, un extrait des *Journaux* :

Nous prîmes une jolie route ! Florence était magnifique, vue de la colline. Les arbres regorgeaient de vin ; en toute vitesse, nous passâmes devant des châteaux déserts et des villas, à travers les vallées serpentait une rivière aux eaux vertes et avec de petites chutes d'eau. – Toutes les paysannes portaient des chapeaux de flanelle noire, parés de plumes. Nous prîmes notre déjeuner à Inciosa ; Pétrarque est d'ici, dit-on. L'hôtesse voulut couvrir les toilettes de serviettes propres, quand je m'y rendis. – Il y avait une chaleur écrasante ! Les chevaux était couvert de mouches. Nous devions passer la nuit à Livane, un sale trou, et nous arrivâmes, alors que le soleil était encore haut dans le ciel !<sup>24</sup>

La rapidité avec laquelle on passe de l'incarnation même de la poésie la plus sublime aux chiottes ! Andersen est libre, il se déplace entre les niveaux avec une énorme facilité, aidé par la forme même du journal, qui rend aussi le monde qu'il y représente beaucoup plus ouvert et beaucoup, beaucoup plus imprévisible que celui des peintres de l'Âge d'or danois. Quand il est à son meilleur niveau, il n'y a pas de limites à ses déplacements, pas de règles à ses énergiques déambulations linguistiques. Il se distingue aussi d'un autre grand romantique qui sait peindre avec les mots : Chateaubriand. Chez Chateaubriand comme chez Andersen, nous trouvons fréquemment des exclamations de ce genre : « Nous voilà au fond du gouffre. Je désespère de

23 *Dagbøger* [*Journaux*], 8 octobre 1833.

24 *Ibid.*, 13 octobre 1833.

pouvoir peindre ce chaos »<sup>25</sup>. Et Chateaubriand, lui aussi, sait voir à la fois la beauté et la pauvreté de la vie populaire italienne. Comme dans cette scène au Vésuve, juste avant qu'il renonce à peindre ce lieu chaotique : « Je n'ai trouvé dans cet horrible lieu, pour toute créature vivante, qu'une pauvre jeune fille, maigre, jaune, demi-nue et succombant sous un fardeau de bois coupé dans la montagne »<sup>26</sup>. Cependant la distance qui séparait Andersen de Mme de Staël apparaît aussi à l'égard de Chateaubriand. Quand ce dernier regarde la baie de Naples depuis le Vésuve, il dit, en pensant à Dante : « C'est le Paradis vu de l'Enfer »<sup>27</sup>. Pour Andersen, et notamment quand il est en Italie, l'Enfer n'est jamais loin du Paradis, et vice-versa.

Cela nous conduit à la marche. Nous rattrapons Andersen, qui est parti à l'avance, ou est-ce bien le soldat du « Briquet » ? Andersen fait son entrée sur la scène de la littérature mondiale dès le début de son premier conte avec une prose moderne et directe. Comme le soldat, elle marche tout droit et rien ne l'arrêtera. Elle ne ralentit pas dans des cadences pleines d'artifices, elle ne s'immobilise pas devant ses propres motifs, elle entre flambant neuve dans la littérature comme le soldat sur la plage blanche. Dans « Le Briquet », marcher est une question de rythme et de but clairement défini, de partir, d'être en route ; c'est un mouvement plein d'ambition et de désir, un mouvement tout droit, de préférence, sans égards pour les règles de la circulation dans les belles lettres.

Il est vrai qu'Andersen n'est pas intrépide comme le soldat du « Briquet », mais il se déplace de la même façon. C'est ainsi que nous le rencontrons à Rome. Quand on lit ses *Journaux*, on est frappé par les distances qu'il parcourt. Et pourtant nous sommes dans la Rome des petits espaces. Un club très local

25 Chateaubriand, François-René de, *Œuvres romanesques et voyages*, vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1969, p. 1467.

26 *Ibid.*, p. 1466.

27 *Ibid.*, p. 1467.

d'artistes danois. Une éternelle montée et descente de l'escalier de la place d'Espagne, un périple des chambres autour de la place Barberini et, puis, le café Greco où tout le monde se rencontrent. C'est un tout autre monde que les cercles de la bonne société que l'on voit dans les *Promenades dans Rome* (1829) ou *Rome, Naples et Florence* de Stendhal. Chez Stendhal, on est dans un contact intime avec les Italiens ; chez Andersen, ils sont presque réduits au rôle de figurants dans leur propre pays. L'étude du pays, chez Stendhal, concerne surtout la psychologie et la politique ; chez Andersen, elle est esthétisée et, parfois, sentimentalisée. C'est peut-être ces petits espaces baignés par un soleil généreux qui ont créé le propre de la peinture de l'Âge d'or danois, mais, répétons-le : Andersen diffère, sur ce point, de ces peintres. Il marche plus que les autres, se déplace sans cesse. Il se lève avant ses compagnons de route et il est toujours en chemin. Son endurance est impressionnante.

Il marche et marche et marche, se précipite sur ses longues jambes, croise la ville grouillant de monde dans un désir de quelque chose qui n'est pas seulement l'esprit du lieu. Si possible, il se déplace en ligne droite d'un lieu à un autre, percevant tout en chemin. Sa façon de bouger n'a rien de l'arabesque, à la différence du je-narrateur dans son premier livre, *Voyage à pied du canal de Holmen à la pointe est de l'île d'Amager* (1829). Le « continuel changement » qui, dans les écrits, reçoit le plus souvent, en littérature, la forme de l'arabesque, est remplacé par la façon de procéder, directe et moderne, du soldat dès qu'il s'agit de se déplacer dans le monde réel. Marcher n'est pas, pour Andersen, laisser vaquer ses pensées, comme c'était le cas de Rousseau ou de Wordsworth. Il n'est pas un flâneur non plus<sup>28</sup>. Pour lui, Rome apparaît plutôt comme une riche matière à partir de laquelle et sur laquelle on peut écrire, une

28 Concernant l'histoire culturelle de la marche, voir Rebecca Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*, London/New York, 2001.



bibliothèque vivante qu'il faut, coûte que coûte, étudier d'a à z, pour monter, arriver et se libérer des cercles fermés chez lui au pays natal. C'est peut-être pour cette raison aussi qu'il bouge tellement ; il arpente la liberté comme si c'était sa vraie demeure : « Je me sens tout à fait chez moi ; quand je voyage, ce sentiment me vient facilement ! » écrit-il à Genève le 19 août 1833<sup>29</sup>.

Marcher est une manière de faire l'expérience du lieu à travers le corps. S'il est vrai que le corps a une fonction médiatrice – ce que prétend la phénoménologie – s'il fait à la fois partie du moi et de ce qui est autour du moi, marcher est en effet une façon de rencontrer le lieu activement, une façon de faire partie du lieu ou, plus précisément – souvenons-nous de la définition du lieu de Casey – c'est le corps et le paysage qui constitue le lieu, ce qui me fait participer du lieu. Le lieu qui se crée pour celui qui marche est un lieu en changement parce que le marcheur le traverse. Marcher est une façon d'écrire, dit Michel de Certeau<sup>30</sup>. Les rues de Rome ou de Naples sont comme un système linguistique qui est activé par le marcheur quand il choisit son chemin et crée son motif. Ce motif a un début, un milieu et une fin tout à fait comme le récit que compose le marcheur à l'intérieur des restrictions imposées par le plan urbain. Marcher devient à cet égard un acte créateur, une manière d'être présent qui s'oppose à la contemplation du lieu à partir d'une distance mentale ou physique<sup>31</sup>.

Il y a aussi une composante plus directement sexuelle et parfois pathologique dans les promenades d'Andersen. Quand il

29 On a souvent cité l'agacement du poète H. P. Holst dû à la manie d'Andersen de prendre des notes dans les musées au lieu de regarder les tableaux. Par exemple dans Mortensen, *Tilfældets poesi*, p. 78-79.

30 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, vol. 1, Paris, 1980, p. 171-198.

31 On trouve une lecture phénoménologique du premier récit de voyage d'Andersen dans *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweiz etc. etc. i Sommeren 1831*, dans le livre de Marie-Louise Svane, *Formationer i europæisk romantik*, Copenhague, 2003, p. 111-120.

est contraint de rester dans sa chambre pour cause de maladie, il devient dépressif. « If I couldn't walk fast, I should explode and perish, » écrit Charles Dickens, qu'Andersen avait rencontré à Londres<sup>32</sup>. Il en va de même d'Andersen. Il faut qu'il soit en mouvement. À Naples, il est attiré par le quartier des prostituées, il se sauve, mais y est reconduit encore et encore. Cette répétition ressemble à l'expérience relatée par Sigmund Freud dans « *Das Unheimliche* » : à plusieurs reprises, il est conduit dans le quartier des prostituées d'une ville italienne, et c'est sans doute cette structure de l'horreur – ou l'inconnu et l'angoissant se trouve tout près de ce qui n'est que trop familier – qui forme l'arrière-fond caché des promenades nocturnes d'Andersen : les régions inconnues de la sexualité et de l'exotique se mêlent imperceptiblement à sa propre expérience de la pauvreté et son insistante corporalité. Cela se révèle également dans une autre expérience effrayante, relatée dans *Le conte de ma vie*, mais importée presque directement des *Journaux* : le récit de la violation de l'intimité corporelle du Nord-européen par la foule méditerranéenne :

La fête de Pâques nous retint à Rome. Près de l'illumination de la coupole, je perdis de vue mes compagnons, la foule me prit et me porta avec elle sur le pont St.-Ange. Sur le point je me sentis défaillir, un frisson me parcourut, mes pieds tremblaient et ne pouvaient plus me porter ; la foule me pressait de toutes parts, tout s'embrouillait devant mes yeux. Je pressentis que j'allais être piétiné par la foule et, par les dernières forces de mon corps et de mon esprit, je me maintins debout ; c'étaient d'horribles secondes qui vivent beaucoup plus dans ma mémoire que les splendeurs et la magnificence de la fête<sup>33</sup>.

32 Cité d'après Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*, London/New York, 2001, p. 184.

33 *Mit Livs Eventyr [Le Conte de ma vie]*, p. 179.

## Nouveau départ

Quand Andersen revint en Italie, il fut déçu. Dans *Le Bazar d'un poète*, qui décrit les retrouvailles, il est malade la plupart du temps. Mais l'Italie a changé aussi. Peut-être que les genres que l'on trouve dans le livre (esquisses, impressions de voyage, conte, histoire, guide touristique, mythe, *ekphrasis*, dialogue, nouvelle, prose lyrique) ne sont pas tant des expérimentations formelles novatrices chez un poète romantique qui, maintenant, écrit ses livres dans l'image spatiale du bazar, qu'une tentative de ré-enchanter à tout prix l'Italie par une forme artistique innovatrice. Il est évident que les lieux ne s'ouvrent devant lui qu'au moment où il jette l'ancre au large de Malte, c'est-à-dire après le départ de l'Italie désormais trop connue. À partir de là, il n'a plus besoin des expérimentations avec la forme : les lieux se mettent à vivre tout seuls, parce qu'ils sont étrangers et pleins de mouvement. « Peinture et continuel changement » encore une fois, seulement un peu plus loin. L'art du voyage chez Andersen semble dépendre de la relativité du voyage telle qu'elle est décrite par Casey :

Journeys may be considered systematic pursuits of patterned contrasts difficult to obtain in an entirely sedentary existence. The formal patterns of these contrasts are precisely those of here versus there, the near versus the far, the now versus the then, stopping versus starting, the permanent versus the impermanent, and complex variations of all these (including seasonal variations)<sup>34</sup>.

Casey décrit comment le poète japonais, Basho, à partir de la relativité du voyage, crée un art méditatif. Andersen n'était pas du genre méditatif, mais il entreprit néanmoins ses voyages à la faveur de tels contrastes<sup>35</sup>. L'agilité, qui à tous les niveaux est

34 Edward S. Casey, *Getting Back Into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington/Indianapolis, 1993, p. 282.

35 Dans *Tilfældets poesi*, *op. cit.*, p. 68, Klaus P. Mortensen cite Andersen pour avoir dit: « Aujourd'hui enfin, on sent l'air d'été, les moustiques dans l'air, la fatigue du corps et la nostalgie dans la pensée de voler par-dessus

frappante, la simple dépense physiologique, l'éternelle danse des oppositions, le regard à la fois insistant et mouvant, l'instabilité du sujet éminemment influençable – c'est tout cela qui crée l'énorme réceptivité du voyageur. C'est cela qui rend possible la rencontre du lieu, d'une manière qui tant bien que mal va changer à la fois le voyageur, le lieu et l'écriture. C'est ce qu'on comprend quand on est le compagnon de route d'Andersen.

*Traduit par Jørn Boisen*

le lac qui s'étend pour arriver dans des pays lointains et, là-bas, ressentir la nostalgie de revenir. Je suis né sous le signe que l'on pourrait appeler le pendule : il faut que je sois en mouvement, aller et revenir. 'Tic! Tac !' Jusqu'à l'arrêt de l'horloge, et je suis par terre. » Pour Andersen, il ne s'agit pas seulement de partir et de revenir, mais aussi d'être en mouvement, d'aller toujours plus loin, d'adopter le continuel changement comme le mode du voyage.

# Transpositions significatives : l'Italie chez Michelet

HANS PETER LUND \*

À Paul Viallaneix.

« La France a aimé un pays surtout, l'Italie... »  
Jules Michelet<sup>1</sup>

## Introduction

La place de Michelet dans les activités de la Société d'Histoire littéraire de la France n'est plus à établir depuis le colloque de 1973, organisé à l'occasion du centenaire de la mort de l'historien, et la publication de sept communications qui s'en suivit. Le but de cette communication est d'élargir quelque peu les perspectives ouvertes alors, et de présenter des réflexions sur la subjectivité romantique chez l'historien français face à l'Italie.

Dans son introduction aux actes du colloque de 1973, Paul Viallaneix notait que l'Histoire, lorsque Michelet commence ses cours au Collège de France, en 1838, « devient pour lui une seconde vie »<sup>2</sup>. Il dit aussi, introduisant l'*Histoire romaine*<sup>3</sup>, que

\* De l'Académie royale des Sciences et des Lettres de Danemark. Université de Copenhague.

1 Cours du Collège de France, Leçon du 25 mai 1840. Textes publiés par Paul Viallaneix, t. 1, p. 407, Gallimard, 1995.

2 *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1974, 5, p. 773.

3 Introduction à *Histoire romaine*, Œuvres complètes, t. II, p. 317. Pre-

« Rome est, pour Michelet, une seconde patrie ». L'optique subjective de Michelet se trouve ici fortement soulignée. C'est reprendre le jugement porté sur le grand historien dans la réception de son œuvre au XIX<sup>e</sup> siècle, et nous allons maintenir ici cette approche en nous penchant sur l'Italie à travers Michelet.

Hippolyte Taine, ce positiviste juré, estimait, dans son compte rendu de la partie de l'*Histoire de France* consacrée à la *Rennaissance*, parue en 1855, que l'histoire écrite par Michelet était celle d'un prophète qui adopte un ton fantastique ; l'ouvrage frôle l'art, car « [l]'histoire est un art », mais il ajoutait aussitôt qu'elle est aussi une science ; elle demande à l'écrivain l'inspiration, mais elle lui demande aussi la réflexion »<sup>4</sup>. Le style de Taine dans son propre *Voyage en Italie* (1866) est, au contraire de celui de Michelet, d'une sobriété et d'une objectivité sans défaut. Qu'on compare le passage suivant de Taine, sur le Colisée, à l'émotion de Michelet face à la croix plantée dans l'arène (dans son *Journal*): « Au centre du cirque est une croix : un homme en habit bleu, un demi-bourgeois, s'est approché au milieu du silence, a ôté son chapeau, replié son parapluie vert, et avec une dévotion tendre a baisé trois ou quatre fois de suite, à baisers pressés, le bois de la croix. On gagne par baiser deux cents jours d'indulgence »<sup>5</sup>. Il manque complètement à Taine, malgré l'évocation de l'Antiquité, la technique de la transposition significative par exemple à propos des figures féminines entrevues à Naples : « Des groupes de jeunes femmes dont les robes ondu-laient légèrement avançaient sans bruit comme des ombres heureuses. Il me semblait que j'assistais à l'antique vie grecque [...] »<sup>6</sup>.

mière édition de 1855 ; l'ouvrage est préparé dès 1842.

4 Voir le Dossier de presse à la fin du volume VII des *Œuvres complètes* de Michelet, Flammarion, 1978, p. 643 ss.

5 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, Hachette, 1876, t. I, p. 18.

6 *Ibid.*, p. 35.

Or, si l'ouvrage de Michelet a toutes les qualités de l'inspiration, il a peut-être moins celles de la science, et on peut s'interroger sur le risque qu'il y a à faire de l'histoire sa seconde vie : n'est-ce pas y transporter le sujet et sa propension à l'interprétation ? Non seulement l'histoire parle aux romantiques (comme le réel à Balzac depuis le roman historique des *Chouans*), mais ceux-ci sont, en même temps, à l'écoute de ce qui est *leur propre* passé<sup>7</sup>. Cette écoute suscite des réponses, et souvent l'appel de l'histoire est un appel à l'engagement. Dès lors, la question se pose de savoir comment les romantiques, et Michelet avec eux, interprètent les paroles entendues, et il est significatif, à ce propos, que Michelet, écrivant l'histoire de Rome, n'aura jamais fait que celle de la République. On a même pu dire, avec une très belle formule, que Michelet « est le premier à avoir reconstruit un rapport subjectif avec un passé collectif »<sup>8</sup>.

L'exemple de Michelet, interprétant l'histoire, est particulièrement clair, puisqu'il transpose à un autre niveau, celui des significations profondes, les signes – figures et paysages, réel et art – qui se proposent au déchiffrement. Voici ce qu'en disait Jules Lefebvre :

L'image, le souvenir, l'impression, ce sont les matériaux mêmes de sa pensée, qui, comme un fleuve, entraîne tous ces éléments dans un grand mouvement continu [...]. Il y a la métaphore qui jaillit de l'image ; il y a l'idée qui vient donner du corps à la métaphore. [...] Jamais d'impression pour l'impression. Toujours une transposition<sup>9</sup>.

7 Max Milner, quant à lui, souligne le romantisme de Michelet, malgré le scepticisme de celui-ci à l'égard des romantiques (relevé aussi par Jacques Seebacher dans son article sur Michelet dans le *Dictionnaire des littératures de langue française* (Bordas, 1987), voir l'article « Romantisme », *L'Esprit créateur*, vol. 46, no 3, 2006.

8 Paule Petitier, *Jules Michelet. L'homme histoire*, Grasset, 2006, p. 110.

9 Jules Lefebvre, *Michelet et la Renaissance*, p. 189. – Quant à Théodora Scharten, elle cite son époux André Monglond : « Pour faire entendre [dans la *Renaissance*] ce que fut la découverte de l'Italie au XVI<sup>e</sup> siècle pour les troupes françaises, il puise sans cesse dans ses propres souvenirs [...] » (*Les Voyages et séjours de Michelet en Italie*, 1934, p. 128).

S'il est impossible, chez Michelet, de séparer l'Italie de l'optique d'un homme qui se consacre, à base de documents, à l'histoire comme science<sup>10</sup>, il nous semble donc tout aussi exclu qu'on puisse négliger de considérer cette Italie comme une représentation romantique. C'est sans doute ce dernier aspect de sa méthode qui a provoqué la critique foudroyante d'un Nisard à propos du volume V de l'*Histoire de France* : « la plus éblouissante corruption du genre [...] qu'on ait jamais osée. » L'imagination y entraînerait Michelet, les figures et les paysages admirés l'emporteraient vers l'attribution d'un sens plus général que ne l'admet le matériau brut. Mais on a souvent souligné la volonté, chez Michelet, de s'intéresser à des « espaces vécus »<sup>11</sup>, et ses voyages en Italie (1830, 1838, 1853-54, un bref passage en Engadine 1867) attestent largement cet intérêt pour les choses observables, cette sensibilité aux réalités, son sens des rapports entre le pays et l'art et même son penchant pour une esthétique anthropologique – tout cela marquant son approche de l'Histoire depuis l'*Introduction à l'histoire universelle* et l'*Histoire romaine* de 1831, c'est-à-dire une année seulement après le premier voyage en Italie<sup>12</sup>. Selon Paule Petitier, ce qui est d'abord géographique, appartenant au paysage, aux reliefs, au climat (point de vue qui nous renvoie à Montesquieu), ne devient *pays* qu'au moment du déploiement de l'histoire dans ce cadre. Mais Michelet fut-il pour autant « un grand ethnologue », comme le voulait Roland Barthes<sup>13</sup> ? Guère, dans la mesure où les observations « ethnologiques », d'un nombre limité et souvent fantaisistes, lui servaient le plus souvent de tremplin, dans ses écrits, pour des transpositions significatives.

10 Cf. Paule Petitier, « Science », *L'Esprit créateur*, vol. 46, n° 3, 2006.

11 Jacques Seebacher, art. cit. p. 1607.

12 Voyage entrepris pour « examiner de ses yeux le théâtre de l'histoire romaine », Paule Petitier, *Jules Michelet, L'homme histoire*, Grasset, 2006, p. 80.

13 Dans une remarque faite au colloque Michelet de la Société des Études romantiques de 1974.



Pour notre part, nous suivrons avec conviction la piste ouverte naguère par Paul Viallaneix et confirmée au colloque de 1973 : L'œuvre de Michelet est caractérisée par un « imaginaire historique » qui est profondément romantique : « [...] l'historien [...] conclut le discours inachevé du passé. L'histoire opère une « résurrection » dans la mesure où elle rend à la vie la parole que la mort lui retire »<sup>14</sup>. À l'intérêt de l'historien pour les documents d'archives, dont il aime faire revivre les/la parole(s), on ajoutera son intérêt pour l'art de la peinture en tant que « preuve [...] de la non-fatalité du symbolique »<sup>15</sup>, autrement dit de la libre création artistique comme *dépassement* de l'Histoire, des figures humaines et des paysages, dans une *transposition* en signes – exactement comme c'est le cas de l'art littéraire auquel donc participe Michelet<sup>16</sup>. Chez lui, le paysage, forme particulière de l'espace parcouru, entre régulièrement comme un premier élément dans les métaphores et autres comparaisons littéraires, que ce soit à égalité avec les hommes qui l'habite ou comme personnification (type « paysage mélancolique »<sup>17</sup>). À partir de là, Michelet prend son élan dans un mouvement qui fait penser à l'inspiration selon Gaston Bachelard : « [...] la rêverie poétique ne peut se satisfaire d'un rudiment d'histoire ; [...]. Le poète vit une rêverie qui veille et surtout sa rêverie reste dans le monde, devant les objets du monde. Elle amasse de l'univers autour

14 « Les silences de l'histoire », *Romantisme* n° 10, 1973, p. 56. – Malgré les différences notables entre les deux historiens, il y aurait sur ce point une comparaison à faire entre Chateaubriand et Michelet. Cf. Corinne Saminadayar-Perrin : « La conversion d'une écriture : l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* comme récit initiatique », Société Chateaubriand Bulletin année 2006, 2007, p. 186 : « les pouvoirs magiques du pèlerinage (voyage et récit) rendent très concrètement à l'existence un passé glorieux que l'oubli avait effacé. »

15 Pierre Malandain, « Le spécifique de Michelet », *Romantisme* n° 10, 1973, p. 103.

16 *Ibid.*

17 *Histoire romaine*, Introduction, O.c., t. II, p. 347.

d'un objet, dans un objet »<sup>18</sup>. Michelet, lui, historien et écrivain littéraire, attaché à l'histoire-objet qui se manifeste si facilement dans l'écrit référentiel, demeure en même temps réticent par rapport à cette même histoire, si elle n'est pas le signe de qualités humaines ou d'autres histoires.

L'expérience de l'Italie faite au cours des voyages déteint sur l'image qu'il en présente, par exemple dans l'*Histoire de France* et ses cours au Collège de France. Le réel est lié à l'interprétation, selon un procédé stylistique idéalisant qui se répète. On est devant un imaginaire de Michelet, où prend forme une *autre* « Italie », selon une rhétorique métaphorique et comparative. S'il est impossible de séparer l'Italie de Michelet de l'optique d'un homme de science, ou d'un historien travaillant comme lui à base de sources, cette Italie est cependant transformée ou transposée selon le procédé des représentations romantiques. Michelet ne se contente pas d'observer des faits historiques, de regarder la scène où l'histoire s'est déroulée et d'admirer les œuvres d'art représentatives elles aussi de l'histoire. Il maîtrise lui-même l'art de *peindre* dans ses écrits et ne fait que passagèrement une représentation neutre du monde réel : il regarde et imagine, et son regard de voyageur, surtout, est rarement objectif.

Ces considérations nous dirigent vers l'*écriture* de l'historien et nous éloignent du même coup, ici, de toute approche biographique<sup>19</sup>. Nous situerons en revanche nos réflexions dans l'histoire du romantisme français, avec cet intérêt spécifique pour l'Italie, hérité, certes, de ses prédécesseurs et des époques plus lointaines (Montaigne). Pour ce qui est du temps de Michelet, rappelons par exemple la parution de l'ouvrage de Ginguené, *Histoire de la littérature italienne*, à partir de 1811, et, détail significatif, la création du Prix de Rome du paysage, en 1817.

18 *La Poétique de l'espace*, p. 87.

19 Comme celle suivie par Paule Petitier dans son article « Du clivage au conflit : la représentation du social par l'intime chez Michelet », in : *Le Moi, l'Histoire 1789-1848*, éd. Damien Zanone, Ellug, 2005.

Il s'ensuit que nous ne considérons ici Michelet que comme *écrivain*. Certaines parties du *Journal* le rapprochent de Chateaubriand, de Gautier, de Nerval, de Heinrich Heine<sup>20</sup>. Il peut comme eux déchiffrer les paysages et les figures ; le paysage-espace donne lieu à une topographie autant qu'à une interprétation, et l'univers a un sens qu'il s'agit de découvrir et de déchiffrer. Par ailleurs, Michelet suit Vico et Herder, ainsi que son ami Quinet (*De la Grèce moderne*) dans la manière d'établir des analogies entre le monde naturel et le monde historique, tout particulièrement dans son *Histoire romaine*<sup>21</sup>. À quoi on ajoutera que, souvent, le paysage est déjà historique, comme c'est le cas du lac de Lugano : « Charmante coupe des eaux du Tessin, faut-il que les Barbares vous aient portée à leurs lèvres ? »<sup>22</sup> Deuxièmement, Michelet *amateur d'art* interprète et caractérise, à Pise, à Venise, à Florence et à Rome, les peintres des différentes écoles de la Renaissance : ils font partie de leur *pays*, et ils interprètent différemment leurs sujets, témoignant par là d'une évolution historique<sup>23</sup>.

Troisièmement, l'historien Michelet est fasciné par les grands hommes et par la marche de l'humanité. Trouverons-nous dans ce domaine aussi la même duplicité *signe-sens*, la même tendance à interpréter, lorsqu'il est question de l'Italie ? A titre d'exemple, il garde l'impression de Venise comme une « *polis byzantine* », représentant en plus « la grande lutte de l'homme contre la nature », image presque mythique, et d'un sens profond<sup>24</sup>. La figure de style employée si souvent est celle de la comparaison établie par « c'est » : « L'art, ici, dit Michelet lors de son passage

20 Il se réfère implicitement à la description de l'amphithéâtre à Vérone par ce dernier dans le *Voyage de Munich à Gênes*, chap. XXII de la traduction française chez Calmann-Lévy.

21 Voir Paule Petitier, *La géographie de Michelet*, L'Harmattan, 1997.

22 Jules Michelet, *Journal*, t. I, p. 263 ; 1838.

23 Paule Petitier, *Jules Michelet, l'homme histoire*, Grasset, 2006, p. 109.

24 *Cours au Collège de France*, Gallimard, 1995, t. I, p. 436, 1<sup>er</sup> février 1841.

à Vérone en 1838, n'est point de l'art ; *c'est* de l'histoire... »<sup>25</sup> Tout, jusqu'au domaine des figures et paysages et celui des artistes peintres peut avoir une place dans une optique historique, et servir à l'interprétation de l'histoire et à celle de la marche de l'humanité vers la liberté et le droit – ce sera son message italien.

## Figures et paysages

A propos de Venise, qu'il visite en 1838, Michelet établit une première comparaison entre l'Italie et la France, faisant de la première le pays de l'imagination et de la religion, de la seconde celui de la philosophie et du patriotisme<sup>26</sup>. Dans son cours au Collège de France le 21 décembre 1840<sup>27</sup>, il cherche à approfondir cette comparaison en la définissant alors comme une « interdépendance » : la figure de César s'établissant en Gaule, fait équilibre avec cette autre figure militaire, celle de Bonaparte s'établissant en Italie. De la sorte, César n'est plus César, c'est un Napoléon inversé. De même, au droit romain répond, figurant dans ce système d'équilibre et d'échanges, le juriste Cujas, réplique inversée dans le rapport entre la scolastique française et l'interprète italien de celle-ci, Thomas d'Aquin. En établissant ainsi des rapports basés sur des figures historiques, Michelet aboutit à un système où l'équilibre abstrait vaut plus que les figures humaines concrètes impliquées en lui.

Or, le niveau *concret* prend sa revanche dans les voyages qui inspirent Michelet et lui donnent des idées. Il en a toujours été ainsi dans ses voyages qui le mènent, dans une « quête poétique », vers une appréciation spéciale de chaque région, suivant

25 *Journal*, t. I, p. 265.

26 *Journal*, t. I, p. 270.

27 T. I, p. 421-422.

en cela les théories herdériennes<sup>28</sup>. Enthousiasmé par le peuple d'Italie, encore que celui-ci occupe une place réduite dans ses écrits, il prend note, avec fascination, des choses vues. En fait, son intérêt pour l'Italie réelle se manifeste bien avant le premier voyage : les *Écrits de jeunesse* nous renseignent sur sa lecture de Vico, *De antiquissima Italorum sapientia*<sup>29</sup> sur les causes historiques et l'histoire produite par les hommes, ouvrage précurseur de la *Scienza nuova*. Il rêve d'une « Histoire de la civilisation trouvée dans les langues », et se réfère à Gérando, à Mme de Staël, puis à Herder lorsqu'il entend la « voix du peuple dans les chants »<sup>30</sup>. Autant de réflexions romantiques, tournées vers l'histoire des peuples dans leur caractère spécifique et leur relativité.

L'intérêt qu'il voue à l'Italie commence dès les années vingt où la formation classique de l'écrivain est toute récente. À son intérêt pour l'antiquité grecque et romaine, qui prolonge naturellement sa formation scolaire<sup>31</sup>, s'ajoute dès 1823 la lecture de Sismondi, *Républiques italiennes* ; il lit aussi Lessing et l'*Éducation du genre humain* – il est encore, paraît-il, sous l'influence de la manière de penser dix-huitémiste<sup>32</sup>. Mais les voyages de 1830 et de 1838 sont décisifs, et le tournant le plus important est, sans doute, la découverte physique de l'homme italien en 1830 ; en témoignent les lignes consacrées à l'Italie dans l'*Introduction à l'histoire universelle*, où les théories commencent à prendre corps : « le climat y délie toute langue » ; mais la figure humaine n'est pas reproduite de la même façon à Rome et à Florence qu'à Venise ou en Lombardie<sup>33</sup>. Il est par conséquent indispensable qu'on suive Michelet dans ses pérégrinations en Italie.

28 Paule Petitier, *Michelet, L'homme histoire*, pp. 96, 108.

29 Éd. Paul Viallaneix, Gallimard, 1959, p. 227 ss.

30 *Ibid.*, p. 242.

31 En lisant très tôt « la volumineuse *Histoire ancienne* de Rollin [...] [il] y puisai[t] le goût de l'Antiquité », « Mémorial », *Écrits de jeunesse*, p. 211.

32 "Journal de mes lectures", *Écrits de jeunesse*, p. 316-319.

33 *Œuvres complètes*, t. II, p. 243.

L'observation des figures humaines<sup>34</sup> ouvre la première voie vers le peuple italien. Or, celles-ci se trouvent être aussi les hommes de génie, artistes et grands personnages ; quant aux figures populaires, elles sont anonymes : « Effets pittoresques du fleuve, du reflet blanc des maisons, des lumières éclipsées du pont et de la place, toute noire, toute silencieuse. Le peuple n'est pas bruyant »<sup>35</sup> ; « Je voudrais vous voir ici, avec ce beau ciel et ce peuple comédien, tous les jours ont l'air d'une fête »<sup>36</sup>. Toutefois, il s'attache, ici et là, à relever les rapports entre le sol, la géographie, le climat et les hommes : « Le postillon est un assez bon échantillon pour le physique de la population : un jeune homme dur »<sup>37</sup>. « Les Piémontais sont des Celtes trempés par les Alpes, les Romagnols des Celtes durcis par le soleil »<sup>38</sup>. « La population s'embellit, s'enlaidit, dans un rapport exact avec le paysage »<sup>39</sup>. « [Dans la vallée du Tessin] Population déjà différente, qui fait penser aux tableaux du Bassan... On comprend, en traversant le pays humide [...], qu'il ait préparé l'école hollandaise »<sup>40</sup>. Cette conception générale implique donc aussi les artistes, et la forme prise par la nature semble annoncer la transposition du visible dans l'art :

Le génie de Dante et de Michel-Ange est animé d'une colère sublime, produite par la tendance matérialiste des Toscans ; [...]. Du Midi au Nord, progrès de l'idéalisme au matérialisme. [...] En peinture, la partie la plus matérielle, le coloris, réussit à Venise, la grâce en Lombardie [...], le dessin à Florence, l'esprit à Naples [...]<sup>41</sup>.

34 Jacques Le Goff, *Michelet cent ans après*, p. 14 : « L'historien a besoin de son imagination. Mais il faut qu'elle prenne appui sur quelque chose, et Michelet le savait bien. »

35 *Journal*, t. I, p. 65.

36 Cit. Paul Viallaneix, *Michelet, les travaux et les jours*, Gallimard, 1998, p. 113 ; 1830.

37 *Journal*, t. I, p. 66 ; cf. p. 68.

38 *Ibid.*, p. 70.

39 *Ibid.*, p. 277.

40 *Ibid.*, p. 276.

41 *Ibid.*, p. 67.

Si l'un des éléments de la grâce est l'indécision, elle doit se trouver chez un peuple et sous un climat mixte comme la Lombardie : le Corrège<sup>42</sup>.

Pour le lecteur comme pour l'auteur, les images recueillies pendant les voyages et les impressions de l'art admiré en Italie, ont tendance à se rapprocher. La nature, l'histoire et la peinture imitée dans les *ekphrasis*, forment un trait caractéristique de ses récits : « La mer semblait ceindre l'horizon [...]. De loin, ce n'est qu'une ceinture bleue unie ; de près elle est agitée, frémissante. C'est l'image de l'Italie. »<sup>43</sup>

Imbu du thème romantique de la liberté – qui se complète chez Michelet par celui de la liberté d'expression – il voit en Italie le champ de bataille de la liberté aussi bien que la Liberté personnifiée à venir. On peut se demander si la « *bella Italia* » des paysages le séduit vraiment, ou s'il n'est pas plutôt séduit par certaines figures de peintres et de génies artistiques de la Renaissance. La poésie, autre forme artistique, et l'expression imagée ne risquent-elles pas de l'emporter sur l'exactitude de l'historien ? Le cas, relevé par Paul Bénichou<sup>44</sup>, de la figure du soldat français né de la Révolution et « dépositaire de la foi nationale », donc symbole et représentant de la foi dans l'unité nationale et dans l'établissement définitif de la liberté, démontre ce procédé cher à Michelet, quoiqu'on puisse se demander comment les paysans-conscrits pourraient aller à l'ennemi comme autant de symboles visionnaires ? Ils ne le pouvaient que dans la mesure où ils étaient saisis du même enthousiasme que celui qui les mettait en scène. Les visions fantaisistes et autres expressions imagées risquent de faire oublier le côté « scientifique » du travail de notre historien. Il en est ainsi de l'image de l'armée française entrant dans Rome en 1494 :

42 *Ibid.* p. 73.

43 *Ibid.*, p. 69.

44 *Le temps des prophètes*, Gallimard, 1977, p. 547.

Tout cela se dessinait, aux flambeaux, sur les palais de Rome et dans la profondeur des longues rues, avec des ombres fantastiques, plus grandes que la réalité, d'un effet sinistre et lugubre. Tout le monde comprenait que c'était là une grande révolution et plus que le passage d'une armée ; qu'il en adviendrait non seulement les tragédies ordinaires de la guerre, mais un changement général, décisif, dans les mœurs et les idées mêmes. Les Alpes s'étaient abaissées pour toujours.

Devant les paysages et les villes, Michelet peut de la même façon passer à un autre niveau, se fiant aux paysages qui « veulent dire mille chose à l'âme »<sup>45</sup> :

[...] descente délicieuse vers Lugano. Douceur virgilienne de ces paysages. Ciel bleu et chaud, mais vent léger, comme celui qui, dans Pétrarque, fait voler les blancs cheveux de Laure...<sup>46</sup>

[à propos de Vérone] [...] la ville me fit l'effet d'être Juliette elle-même, vivante dans son tombeau<sup>47</sup>.

Ces transpositions culminent dans la citation suivante avec son exemple d'une longue perspective en amont :

De Rome à Bologne, Apennins : douces ondulations, de temps à temps des pics qui semblent des pierres milliaires, sur *cette grande route du genre humain*. [...] Au soir, derrière des montagnes noires qui étaient près de nous, nous en voyons de bleues, puis de blanches, encore éclairées par le soleil. *Ainsi l'Italie devient plus lumineuse en reculant du sombre présent au second plan du Moyen Age et au lointain de Rome*<sup>48</sup>.

45 *Journal*, t. I., p. 276.

46 *Ibid.*, p. 262. Pour l'inspiration virgilienne, cf. par exemple *ibid.*, p. 263 et 264.

47 *Ibid.*, p. 265.

48 *Ibid.*, p. 68 ; c'est nous qui soulignons. – A propos de cette description, Paul Viallaneix (*Michelet, les travaux et les jours*, p. 113) renvoie à l'exemple de Corot séjournant à Rome en 1826-1828. Pour les cas précis, on peut se reporter à la peinture « Campagne romaine avec le Tibre » (23,3 x 44,7 ; collection privée), mais aussi à d'autres œuvres peintes, par exemple au « Paysage de Tivoli », de Granet (21,6 x 28,8 ; Musée Granet, Aix-en-Provence) – autre exemple de la grande perspective des compositions classiques. Voir Peter Galassi, *Corot in Italien*, München, Hirmer Verlag, 1991, pp. 121, 118.



## Art et artistes

Déjà admiré au cours du premier voyage, bien que rapidement, l'art italien est amplement commenté en 1838, surtout dans les pages du *Journal* consacrées à Venise, puis dans le livre *Renaissance* et les cours au Collège de France. Dans ces textes, Michelet emploie, comme pour les figures et les paysages, un style visant le dépassement du concret. Que ce soit dans les récits de voyage contenus dans son *Journal*, dans ses *Cours* ou encore dans ses écrits publiés, l'écriture, au niveau du langage donc, est caractérisée par un passage du concret à l'abstrait, dans une saisie assez systématique d'images artistiques.

Le voyage de 1830 donne à Michelet l'occasion d'admirer pour ainsi dire *in situ* les œuvres des peintres de la Renaissance italienne ; il prend connaissance, dans un même temps, des figures d'artistes, de leurs œuvres et des paysages réels ayant formé leur milieu. Il préfère la « nature » de la peinture moderne aux « symboles » des anciens, aime relever le passage du symbolisme dans l'art vers un nouveau naturalisme, et confie plus tard à son auditoire du Collège de France comment on peut s'imaginer la longue transformation de l'art pendant la Renaissance. Après Giotto et ses « types [...] qui n'exprimaient plus que la souffrance physique », la désymbolisation commencerait avec Paolo Uccello, connu pour ses scènes de l'Ancien Testament. Dans son cours du 25 mai 1840 consacré à l'art de la Renaissance, il cherche à répondre à la question de l'entrée du naturalisme dans l'art. Au départ, la préférence accordée à l'Ancien Testament se voit remplacée par une inspiration païenne et des antiquités ; d'où la naissance du « naturalisme » du XV<sup>e</sup> siècle. Par rapport au Moyen Age, mais aussi à un Michel-Ange travaillant dans les symboles, Paolo Uccello va vers la nature, suivi de Filippino Lippi dans la chapelle Brancacci à Florence, ensuite du Perugin<sup>49</sup> (très estimé des romantiques français, d'ailleurs) et de Raphaël qui conclut

49 Pour ce développement, voir Viallaneix, *Travaux*, p. 113.

« l'alliance de la nature et du christianisme ». Couronnant ce long passage, Raphaël est « un Virgile chrétien sans tristesse », avant que cette nouvelle grâce ne se « tourne à la nature et se paganise », avec Léonard de Vinci. Aussi la Renaissance (Michelet dit de 1300 à 1600) montre-t-elle le passage à un art qui fête la nature, pas le symbolique, de l'homme. Raphaël et Léonard de Vinci, mais aussi Brunelleschi, fascinent Michelet : « L'art et la raison réconciliés, voilà la Renaissance, le mariage du beau et du vrai, » dit-il dans son *Histoire de France*<sup>50</sup>. Raphaël est un exemple de l'idéalisation de la figure humaine dans la représentation picturale. Ainsi, Michelet admire dans le Palais Pitti, « l'idéal » des figures représentées chez les peintres, et il ajoute, sans doute avec un sourire, que « Michel-Ange surtout n'y a rien compris » :

*Enfant Jésus*, adoré par sa mère, du Pérugin, le doigt sur la bouche, le verbe *infans*. L'intelligence du symbole est étouffée par le sentiment de la grâce et de la beauté, depuis Raphaël. Cependant dans la *Vierge à la chaise*, l'enfant rêve à ce qu'il pensera. Les artistes italiens n'ont pas donné l'homme-Dieu, l'enfant-Dieu, mais l'idéal de l'enfant, l'idéal de la mère, de la Vierge ; c'est le plus bel enfant, la plus belle femme<sup>51</sup>.

La mise en forme artistique est aussi la parente de l'interprétation de l'histoire par l'historien, et la peinture admirée par Michelet invite à un enrichissement significatif du réel historique<sup>52</sup>. Michelet opère ce passage de l'art à l'histoire dans ses réflexions sur Michel-Ange, qui incarne « l'âme de l'Italie au seizième siècle », après avoir été frappé, dans le « Jugement dernier » de ce peintre, d'une certaine évocation véridique des hommes dans les dernières années de cette période en Italie :

50 Jules Michelet, *Œuvres complètes*, Flammarion, t. VII, 1978, p. 82.

51 *Journal*, t. I, p. 60; cf. Viallaneix, *Travaux*, p. 113.

52 Cf. Pierre Malandain, « Le spécifique de Michelet », *Romantisme* no 10, 1975, p. 103 : les œuvres d'art « constituent une sorte de moyen terme entre l'univers de signes dont elles participent, comme la littérature, et le contact direct, visuel, avec les objets qu'elles figurent ».

Le *Jugement dernier* [...]. Images vraies du seizième siècle entre les croyances anciennes et les nouvelles, images de l'Italie entre les nations, images de l'homme d'alors et de Michel-Ange lui-même<sup>53</sup>.

Dans son *Journal*, Michelet semble voir, dans le *Jugement dernier* surtout, des figures du doute ou de l'hésitation entre l'ancien et le nouveau, une préoccupation de l'Ancien Testament faisant de l'artiste un « païen et juif plus que chrétien », un « païen avec quelque chose de Dante »<sup>54</sup>. Mais Michel-Ange est, de toute façon, le représentant des autres. De même, Virgile, figure paysanne, concentre en lui le peuple et la pauvreté. Brunelleschi, lui aussi, a pu monumentaliser le peuple : « Santa Maria del Fiore. Coupole de Brunelleschi, vitraux, arcs d'une hauteur prodigieuse, point en ogives ; en dehors, marbres blanc, rouge, noir [sic]. Richesse admirable de ce grand édifice ; toute la grandeur du peuple florentin est là »<sup>55</sup>. Pour Michelet donc, Michel-Ange et Virgile se ressemblent : dans le *Jugement dernier*, les figures du centre sont les images des hommes d'alors et de « Michel-Ange lui-même » ; dans Virgile, il trouve « le pauvre paysan de Mantoue »<sup>56</sup>. Chez l'artiste comme chez l'écrivain, il y a lieu de procéder à une transposition significative.

Ce sont donc, dans le cas de Michel-Ange, de vraies *images*, plutôt que des représentations, des figurations très symboliques d'une descente aux Enfers, allusion peut-être à l'homme du temps de Michel-Ange. Dans une note pour un cours sur la Rome souterraine, Michelet essaie de suivre dans la peinture les transformations de Rome avec Michel-Ange comme celui qui « inaugure l'esprit nouveau », alors que Raphaël « copie quel-

53 *Histoire de France*, "Renaissance", *Œuvres complètes*, t. VII, p. 208.

54 *Journal*, t. 1, p. 67.

55 *Journal*, t. 1, p. 60.

56 Virgile est cité très souvent chez Michelet, en Italie c'est une référence constante évidemment, voir par exemple *Journal*, t. I, pp. 262, 263, 264...

ques-unes des plus gracieuses arabesques du Corrège »<sup>57</sup>. L'art comme interprétation du monde et de l'existence, où le peintre livre son idée des êtres humains, correspond, dans ces exemples, à une transition historique. Selon Paule Petitier, « Michelet affirme l'importance qu'il accorde à l'art dans la compréhension de l'histoire. L'art exprime à la fois l'esprit d'une époque et son intention historique : les hommes y projettent leur vision du monde et leurs rêves d'avenir »<sup>58</sup>.

Michelet présente avec Piranèse un autre exemple de cette relation entre le sol, l'histoire et l'art. À l'époque romantique, l'œuvre visionnaire de l'artiste italien frappe aussi Charles Nodier et Hugo comme le signe d'une descente presque dantesque dans le monde intérieur des rêves et des fantasmes de l'homme. Nodier publie en 1833 un petit essai sur l'artiste italien consacré, à l'« impression d'un sommeil morbide » qu'elle inspire, à la lutte de « Jacob contre l'ange » qu'elle symbolise<sup>59</sup>. Chez Michelet, c'est l'autre face de l'Italie qu'elle semble évoquer, la *Roma subterranea*, et l'historien fait allusion à Nodier, son prédécesseur à l'Académie française : « Mais Piranèse veut remonter et ne peut. Ses Prisons traduisent le grandiose des ruines de Rome par une vision fantastique qui rappelle les contes de Charles Nodier »<sup>60</sup>. Dans son cours au Collège de France du 25 avril 1845 (« Rome et la France, Grainville, Piranèse et nous »), Michelet s'étend sur les eaux-fortes de cet artiste et les hallucinations dont il a fait lui-même l'expérience. Maintenant il n'est plus historien, mais écrivain de littérature fantastique : l'arrière-monde s'ouvre à lui, avec la mort et les morts. Les couches souterraines, ce sont autant de cavernes de l'Enfer :

57 *Cours*, t. I, p. 389.

58 *Michelet. L'homme histoire*, p. 109.

59 "Le dessin de Piranèse", *Le Musée des familles*, 26 juin 1833, p. 206-207 ; « Piranèse », *Œuvres complètes*, t. XI, Renduel, Paris, 1837.

60 *Cours*, t. I, 1840, p. 393.

L'air manque et les murs se serrent. Dieu veuille que ce ne soient que des morts ! Repos ? Silence ? *quid* ? Ce silence-là est agitation...

Mais les « sombres catacombes » de l'artiste italien cachent encore quelque chose :

Rêve du pauvre Piranèse, la veille de la Révolution : le rêve de l'Italie. Une prison d'art où il n'y a plus d'air, où les monuments pèsent, où l'on ne respire plus<sup>61</sup>.

Ainsi, « le souterrain » de Rome approche l'historien d'un monde « en-dessous » des vivants, des Enfers des Grecs et de celui des Chrétiens ; le topos vaut pour une Rome qui « déserte les temples à la surface et s'enferme sous la terre »<sup>62</sup> : « *Urbs, mors*. La ville, la mort, » précise Michelet<sup>63</sup>, tout en rappelant que le souterrain est en même temps le lieu des fondements, de la fondation. Et de citer Machiavel : *Resuscitar le cose morte*.

Piranèse et Michel-Ange prophétisent une renaissance, un retour du pays, du peuple, des Romains, de l'Italie, « c'est le pays des tombeaux, mais des tombeaux vivants », et la Renaissance préfigure la Révolution. Aussi bien Piranèse « s'efforce[-t-il] de remonter », note Michelet, dans ses notes sur « La Rome souterraine »<sup>64</sup>. On se rappelle comment Quinet voit, dans les « géants accoudés et couchés sur la terre » de Michel-Ange, quelque chose « d'irrévocable, de fatal », « le tombeau d'Italie ». Michelet, lui, voit pour les condamnés, une renaissance<sup>65</sup>. Or, Michelet reconnaît dans l'histoire de l'Italie, exactement comme dans la peinture de Michel-Ange, la marche historique

61 *Ibid.*, p. 687.

62 *Ibid.*, p. 388.

63 *Ibid.*, p. 385.

64 *Ibid.*, p. 389.

65 *Œuvres complètes* d'Edgar Quinet, *Les Révolutions d'Italie*, Paris, Pagnerre, 1857, p. 374.

vers une libération, vers la liberté, Michel-Ange qui « a mis dans l'art la chose éminemment nouvelle, la soif et l'inspiration du Droit », Michel-Ange, le « défenseur de l'Italie » qui a « montré dans l'âme italienne, suppliciée comme une âme sans droit, la triomphante idée du Droit que le monde ne voyait pas encore »<sup>66</sup>. Il préfigure la marche vers le droit du peuple italien au XIX<sup>e</sup> siècle, expliqué par son origine dans « une ville de juges (Arezzo) » : « Il ne faut pas s'étonner si sa famille [de Michel-Ange] le doua en naissant du nom de l'ange de justice. » Comme quoi tout se tient : l'origine (la géographie, le pays), le nom symbolique, l'art et la représentation symbolique – et l'histoire de l'Italie.

## Histoire

L'étude des couches souterraines de Rome, chez Piranèse comme dans la réalité, n'ont rien à voir avec une quelconque *archéologie*. Michelet est très réticent quant à une telle approche, préférant à la pelle et à la terre, la plume et la feuille : « Cette ville présente tous les temps et tous les lieux mêlés [...] », note-t-il rapidement en 1830 ; et l'*Histoire romaine*, qui n'est pas loin (1831), est un travail historique basé sur les sources écrites de la tradition où il se penche sur « la préhistoire de la Ville Éternelle en interprétant les récits légendaires [...] »<sup>67</sup>. Les couches historiques et archéologiques, qui fascinaient Chateaubriand, ambassadeur de France à la Ville sainte quelques années auparavant, sont différentes : Chateaubriand archéologue amateur faisait remonter à la lumière des vestiges concrets de l'antiquité<sup>68</sup>, alors

66 *Œuvres complètes*, t. VII, *Histoire de France*, « Renaissance », p. 209.

67 Paul Viallaneix, « Les silences de l'histoire », *Romantisme* n° 10, 1973, p. 51-52.

68 *Mémoires d'outre-tombe*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 297-298. Voir Éliisa Gregori, « Un Pausanias à la main ». *Chateaubriand archéologue et anti-quinnaire*, résumé par l'auteur de sa thèse de doctorat, in : *Société Chateaubriand*,

que Michelet historien raisonne et rêve sur le passé en prenant les mesures nécessaires pour bien s'imaginer jusqu'où plonge l'histoire :

Il faut creuser beaucoup [dit Michelet], toujours, pour connaître Rome. Selon Luther, à la hauteur de trois lances [...]. En effet, sous la Rome papale se trouve la féodale ; sous celle-ci la chrétienne ; dessous l'impériale, dessous la républicaine ; dessous l'étrusco-latine, villes trouvées par Niebuhr<sup>69</sup>.

Comme on le sait, Michelet a lu Bartold Niebuhr, l'historien danois<sup>70</sup>. En réalité, il l'utilise peu. Il se réfère à la *Römische Geschichte* et aux longs développements détaillés de Niebuhr sur les prédécesseurs des Pélasges en Italie<sup>71</sup>, mais ajoute vite ses propres théories, par exemple celles des Osci ou Opici ou autres Ausonii, premiers Italiens proprement dits<sup>72</sup>. Toute cette partie de l'ouvrage de Niebuhr, qui s'étend jusqu'à l'arrivée d'Énée en Latium, est consacrée aux « einzelnen Völker der früheren Zeiten Italiens » (i.e. aux peuples différents des temps les plus reculés de l'Italie), avec des références à « toutes les sources »<sup>73</sup>, dans une présentation sobre construite à la base de la géographie et de l'histoire des déplacements effectués par les différents peuples. Aucune « culture » au sens moderne, aucune théorie

*Bulletin année 2006, 2007*, p. 229, et, du même auteur, l'article portant le même titre, in : *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, p. p. Jean-Claude Berchet, éd. Manucius, 2006.

69 *Cours*, t. I, p. 385-386.

70 *Histoire romaine*, p. 342 : « il a fallu aussi un homme du Nord, un Barbare, pour renouveler l'histoire de Rome. » Niebuhr était Danois de nouvelle date, puisque le Ditmarsken, pays où est né le fils de Carsten Niebuhr a été intégré au royaume trois ans seulement avant la naissance de Bartold.

71 *Histoire romaine*, p. 342 : « il a fallu un homme du Nord, un Barbare, pour renouveler l'histoire de Rome. »

72 *Histoire romaine*, éd. cit. p. 358-359.

73 Bartold Niebuhr, *Römische Geschichte*, Berlin, G. Reimer, 1828, t. 1, p. 193.

ou interprétation. C'est la raison qui nous parle, et les Lumières qui, pour Michelet lui-même, parlant de Niebuhr, sont « notre père et notre mère »<sup>74</sup>.

Le même style dépouillé caractérise les écrits de Bonstetten de qui Michelet évoque le *Voyage sur le théâtre des six derniers livres de l'Énéide*, lorsqu'il aborde la topographie de cette région<sup>75</sup>. Ce texte, qui relève de la tradition classique, ou plutôt du néoclassicisme des années napoléoniennes, décrit avec précision les différentes scènes géographiques où se sont déroulés les exploits du Troyen selon Virgile duquel Bonstetten ne met jamais en doute la véracité : « On voit un fonds historique, très probable, à travers la magie imposante de la poésie de Virgile »<sup>76</sup>. Niebuhr non plus, d'ailleurs, alors que Michelet, lui – fait significatif – utilise l'expression de « magnifique idéalisation » dans une référence aux *Géorgiques* du poète de Mantoue<sup>77</sup> ; alors que chez Bonstetten Virgile est toujours une source historique digne de foi, le chantre des Troyens est, aux yeux de Michelet, un « poète » qui « chante ».

Bonstetten, membre de l'Académie Royale des Sciences et des Lettres de Danemark et ami de Friederike Brun, auteure de plusieurs récits de voyage, connaissait bien le Danemark, où il avait séjourné plusieurs fois. Mme Friederike Brun, dans son *Römisches Leben* (1833), livre néoclassique comme ceux de Bonstetten, très admirés dans son temps, se rappelle que les deux amis séjournèrent ensemble à Rome en 1802-1803. Le texte de Bonstetten sur le Latium, écrit pendant ce séjour, fut traduit en français en 1804<sup>78</sup>. Le même style dépouillé que celui de Nie-

74 *Cours*, II, p. 643.

75 *Voyage [...]. Suivi de Quelques observations sur le Latium moderne*. Genève, J. J. Paschoud, An XIII. Michelet évoque ce texte dans son *Histoire romaine*, p. 347 s.

76 *Voyage [...]*, Introduction, p. 16.

77 *Histoire romaine*, p. 362, note.

78 Pour des textes de Bonstetten sur l'Italie, lettres et récits de voyages, entre autres celui au Latium, voir l'édition procurée en 1995 par D. et P. Wal-



buhr caractérise les écrits du Suisse, comme lorsque, dans son *Voyage sur le théâtre des six derniers livres de l'Énéide*, il aborde la topographie de cette région<sup>79</sup>. Ce texte décrit avec précision les différentes scènes géographiques où se sont déroulés les exploits du Troyen selon Virgile, duquel Bonstetten ne met jamais en doute la véracité. Niebuhr non plus, d'ailleurs, alors que Michelet, lui, utilise l'expression de « magnifique idéalisation » dans une référence aux *Géorgiques* du poète de Mantoue<sup>80</sup> ; chez Bonstetten, Virgile est une source historique digne de foi ; aux yeux de Michelet, le chantre des Troyens est un « poète » qui « chante ». Ainsi se fait le passage au romantisme.

Revenons à Niebuhr. Dans une note que Michelet lui consacre exclusivement, il critique son prédécesseur<sup>81</sup>. C'est vrai, comme le dit Michelet, que le Ditmarsken est une région étonnamment libre et indépendante – cette marque lui est d'ailleurs restée jusqu'à nos jours – mais quand il juge Niebuhr d'après cette origine, en bon romantique prenant au sérieux géographie et climat, il met entre parenthèse le service de Niebuhr à Berlin et la nouvelle historiographie. Il reconnaît que Niebuhr « a commencé la réforme de l'histoire romaine », mais lui reproche de ne pas avoir remarqué que « l'histoire de Rome touche à toute l'histoire de monde », donc de ne pas avoir cherché une signification plus profonde à ce qui est spécifiquement italien, là

ser-Wilhelm, Peter Lang : *Italiam ! Italiam ! Ein neuentdecker Karl Viktor von Bonstetten*. Pour le style et le néoclassicisme de Bonstetten, cf. le passage suivant : « Tout ce qui plaît dans un tout, ce qui va au but, est vrai en poésie, tout ce qui n'y tend pas, cesse de l'être. Il n'y entre la vérité réelle de l'intelligence, et la vérité poétique de l'imagination, d'autre différence que dans la fin que l'une et l'autre se propose. La vérité de l'intelligence tend toujours aux idées générales ; la vérité dans les arts cherche toujours à plaire ; l'une et l'autre ont pour principe la plus grande des jouissances [...] » – De Bonstetten nous avons d'ailleurs un essai sur *L'homme du midi et l'homme du nord, ou l'influence du climat*, Genève, Paris, 1824, soutenant la même thèse que Mme de Staël largement suivie par Michelet.

79 *Histoire romaine*, p. 347 s.

80 *Ibid.*, p. 362, note.

81 *Œuvres complètes*, t. II, p. 679-681.

où il aurait fallu, d'après l'historien français, montrer comment « une pensée première » comme celle de l'histoire de Rome, subit des transformations à travers les âges. Travailler en philosophe et saisir le sens caché, faire les transpositions nécessaires pour bien comprendre l'histoire, cela appartiendra à Michelet. Conséquemment, une des différences entre les approches des deux historiens se trouve dans la façon dont ils considèrent la religion. Alors que Niebuhr n'en parle que deux ou trois fois<sup>82</sup>, ne faisant que des observations strictement objectives (genre : « Die griechische Götterlehre ging von den Pelasgern aus ; und ihnen gehörte das Orakel von Dodona »<sup>83</sup>, i.e. : la mythologie des Grecs commençait chez les Pélasges ; et c'est à eux qu'appartenait l'oracle de Dordone), Michelet se devait de chercher dans ce domaine un sens de l'histoire, une *signification*. Il désigne, dans l'Avant-propos de son *Histoire romaine*, les grands hommes, Romulus, ou Juda, comme autant de porteurs symboliques de la destinée des peuples : « Ainsi, l'humanité part du symbole, en histoire, en droit, en religion. Mais, de l'idée matérialisée, individualisée, elle procède à l'idée pure et générale. Dans l'immobile chrysalide du symbole, s'opère le mystère de la transformation de l'esprit [...]. »

L'histoire romaine, Michelet la bâtit avec la figure de Prométhée comme fondement et support symbolique. Cette transposition significative apparaît dès le Livre premier, dans les pages consacrées aux Pélasges finissant leurs longues pérégrinations (que Michelet pouvait étudier dans Niebuhr<sup>84</sup>) en Italie. Peuple industriel et entreprenant, ayant « le culte magique de la flamme [...] cette action violente de la volonté humaine sur la

82 P. ex. *Römische Geschichte*, éd. cit., t. 1, p. 51 : « [...] auf italische Pelasger deutet aber auch der Tempel der argivischen Juno in der Gegend von Salernum [...]. Hier est pelagische, nicht etruskische Religion sichtbar. »

83 *Römische Geschichte*, éd. cit., t. 1, p. 32.

84 Voir *Histoire romaine*, p. 355, note 1.

nature »<sup>85</sup>, sanctifiait, dit Michelet, l'art du potier. Dédale, qui est « l'habile », selon la précision de Michelet, « le potier, le forgeron, l'architecte », fuit dans l'Italie (ceci se trouve dans Virgile aussi), « où il est accueilli et protégé ; symbole de la colonisation de ces contrées par les industriels Pélasges, et de leurs courses aventureuses »<sup>86</sup>. Or, Dédale est un autre Prométhée, car Michelet poursuit, sans transition : « Prométhée, inventeur des arts, est cloué au Caucase par l'usurpateur Jupiter qui a vaincu les dieux pélasgiques ; mais le titan lui prédit que son règne doit finir. »

Les Étrusques partageaient cette croyance :

[ils] sentirent que les empires meurent aussi. Ils n'annoncèrent pas d'une manière confuse le renouvellement du monde, comme on le trouve indiqué dans le Prométhée d'Eschyle [...] mais se prédirent eux-mêmes le moment où ils feraient place à un autre peuple<sup>87</sup>.

Cette croyance, Michelet la reprend à la fin de son ouvrage quand il s'agit d'interpréter la mort de Cléopâtre et l'avènement de l'Empire romain, par lequel finit son *Histoire romaine*. « Octave souhaitait la conduire vivante à Rome, et triompher en elle de tout l'Orient. » Mais à l'histoire de ces personnages historiques – Antoine, Octave et Cléopâtre – il ajoute des réflexions plus fantaisistes, propres au poète romantique. En effet, il se plaît à évoquer la légende du serpent venimeux qui aurait mordu la belle, image du « serpent tentateur » de la Genèse<sup>88</sup>, « as-

85 Michelet développe les images : « [...] l'architecte, fut partout, comme Caïn, l'aïeul de Tubalcaïn, le Dédale hébraïque. » Nerval partage cet imaginaire, voir son *Voyage en Orient*.

86 Rome même, dit Michelet, avait une "origine pélasgique", *Œuvres complètes*, t. II, p. 357-358.

87 *Histoire romaine*, p. 369.

88 Il reprend, par ailleurs, des réflexions sur Prométhée de l'année 1825 (*Journal des idées*, p. 233) : « Prométhée est, à la fois, l'homme et le Dieu, l'ancien et le nouvel Adam. » Ses idées d'alors sont typiquement romantiques (Milton, cf. « Eloa » de Vigny, etc.). Son Prométhée est un Satan

pic » qui ferme la longue domination du vieux dragon oriental :

Ce monde sensuel, ce monde de la chair, meurt pour ressusciter plus pur dans le christianisme, dans le mahométisme [...] le triomphe de l'Occident sur l'Orient. [...] La veille du jour où Antoine devait périr dans Alexandrie, on entendit une harmonie de mille instruments [...] tout le monde pensait que c'était Bacchus, le dieu d'Alexandre et d'Alexandrie, qui l'abandonnait sans retour, et se livrait lui-même au vainqueur. Et, en effet, les temps étaient finis. Le dieu effréné du naturalisme antique, l'aveugle [Dionysos] Eleuthère, le furieux libérateur, le rédempteur sanguinaire de l'ancien monde, son Christ impur, avait mené son dernier cœur [...]. Le vieil Olympe avait vécu âge de dieux, il se mourait, selon la prophétie étrusque et la menace du Prométhée d'Eschyle<sup>89</sup>.

Et « [t]outefois, il fallut toujours trois siècles pour que le dieu de la nature fût dompté par le dieu de l'âme » ajoute-t-il, « époque d'incertitude, de doute et d'angoisse ». Il n'est pas surprenant que Michelet évoque<sup>90</sup> « l'ère de la renaissance » prédite par Virgile pour son propre pays de Mantoue ! Le rêve de l'Italie sera désormais la Révolution, l'instauration des libertés et du Droit, et finalement le *Risorgimento*. Avant, ce qui sera la « Renaissance » dans le volume que Michelet publie en 1855

tombé, donc un révolté. C'est donc, selon ce qui précède, aussi un libérateur des hommes, un défenseur de la liberté.

89 P. 621. – Paul Bénichou, lui, dans des pages consacrées à la rupture de Michelet avec le christianisme, dit de cet élan dans la pensée de Michelet : « [...] renversant ce qu'il avait cru jadis, il placera la Loi au-dessus de la Grâce, il l'identifiera à la Justice et l'incarnera en Prométhée [...] » (*Le temps des prophètes*, p. 534). Prométhée représente la Loi, la Liberté et l'Égalité contre la Grâce arbitraire. Cette pensée de Michelet prend forme autour de 1846, voir *Journal*, t. I, cité par Bénichou. Elle n'est pas conforme à ce qu'il dit dans son *Histoire romaine* qui recouvre de son côté le fameux *dictum* du début de l'introduction à l'*Histoire universelle* : « Avec le monde a commencé une guerre qui doit finir avec le monde, et pas avant ; celle de l'homme contre la nature, de l'esprit contre la matière, de la liberté contre la fatalité. L'histoire n'est pas autre chose que le récit de cette interminable lutte. »

90 *Histoire romaine*, p. 369.

semble née de ses réflexions sur l'Italie avant Rome. Mais son *Histoire romaine* finit par être l'histoire de l'avènement du christianisme libérateur. L'Italie, dans cette perspective, est le pays lieu d'asile du christianisme ; Virgile ne prédit-il pas, selon la lecture traditionnelle de la cinquième églogue, la naissance de Jésus-Christ ? Et puis, le mythe de Prométhée a bon dos, vraiment, puisqu'il annonce le règne de l'Esprit dans la France, fille aînée de l'Église. Mais avant, lentement, un symbole, l'« homme mythique »<sup>91</sup> se charge de la prise de pouvoir : Juda, d'abord, l'élection divine et le peuple élu, Romulus ensuite, « la force et le peuple de la force ». Renouveau de l'inspiration venue de Vico dans les années vingt : « Vico a saisi, dans l'exemple du droit romain, cette loi générale du mouvement de l'humanité » (p. 342), Vico, Italien lui-même, prophète de la grande mission encore à être accomplie, par son pays. Il s'agit, selon une belle formule de Jacques Seebacher, d'« une progressive épiphany du droit ». Ce qui correspond très bien avec l'annonce de Michelet, dans le premier paragraphe même de l'*Histoire romaine*, que l'homme s'est retrouvé dans la Renaissance et qu'il a commencé à « s'asseoir dans la Justice et la Raison ».

## Conclusion

C'est ainsi que, finalement, se dessine pour Michelet à l'écoute de l'histoire de l'Italie, une voie menant pour ce pays au même stade historique que celui de la France. Ce qui est vrai, primordialement, pour Michelet dans cette soi-disant recherche historique, se trouve – et lui le trouve – à la jonction d'une étude et d'une interprétation. La recherche qu'il mène est stimulée par une recherche d'un ordre différent qui est celle d'une formulation de *sens*. Mais lui-même, pour finir, *qui* est-il, dans cette duplicité ?

91 Avant-propos à l'*Histoire romaine*, p. 341.

En 1847, il proclame l'indépendance de l'historien<sup>92</sup> qui veut bien juger de « l'enchaînement nécessaire dans les déductions historiques ». Indépendant, on ne l'est pas « au milieu des affaires, ou dans un entracte ». Mais Michelet veut aussi que l'historien soit « indépendant de l'art même » :

L'historien n'est pas l'artiste. L'artiste donne beaucoup à l'individu, l'historien aux masses. [...] Il réduit le miracle, l'inexplicable, il augmente le naturel, qui est le vrai miracle. Si j'avais été artiste, l'histoire du Moyen Âge, 1833, m'aurait absorbé, je serais rentré dans le mouvement catholique, gothique. [...] Si j'avais été artiste, la Renaissance, en 1839-1843, m'aurait absorbé, je serais entré dans le mouvement romantique.

Selon lui-même, Michelet n'est pas Hugo, et il n'a pas été « absorbé » de cette même Renaissance ; il a « résisté aux séductions de l'art ». En revanche, il dit « à la Renaissance qu'elle devait se transformer et devenir juste ». C'est une autre manière de s'engager dans la matière historique et d'en faire une cause personnelle :

De sorte que j'ai résisté aux séductions de l'art, de l'histoire [nous lisons ici : de l'art de l'histoire, ou de l'art et de l'histoire], plus fortes que chez le [l'artiste ?] solitaire. J'ai fait rendre compte à la poésie elle-même devant la souveraine maîtresse, la Justice. Mon droit, c'est d'avoir conservé dans la longue route de l'art la conscience du droit.

Cependant, il est permis de soutenir – nous avons essayé de le démontrer en passant par les paysages et figures, l'art et l'histoire elle-même – que Michelet pratique un style poétique (« Cher grand poète »... commençait une lettre lui adressée par Alexandre Dumas). Les contemporains n'étaient pas aveugles sur ce point ; qu'on lise attentivement les comptes rendus de l'*Histoire romaine* :

92 *Cours*, II, p. 201 ss.

L'auteur a donné à son récit une unité dramatique et philosophique à la fois ; c'est un système complet d'histoire et en même temps une tragique épopée d'un intérêt toujours palpitant<sup>93</sup>.

On sent dans son ouvrage d'un bout à l'autre la chaleur de l'inspiration, note judicieusement un Désiré Nisard<sup>94</sup>. Le critique du *Journal de Paris*, lui, ne savait pas si bien dire : l'histoire romaine sortie des considérations sur l'Italie constitue bien une unité dramatique.

Selon ces critiques, l'art littéraire ou poétique n'est pas exclu des textes de Michelet. S'il nous faut donner un exemple, pour finir, du style romantique de Michelet, voici ce qu'il disait lui-même dans un de ses cours au Collège de France : « La fortune de l'Italie ressemble à celle de la Grèce ; c'est une tragédie à la Sophocle »<sup>95</sup>.

93 *Revue de Paris*, juillet 1831, *Œuvres complètes*, t. II, p. 665.

94 Dans le *Journal des débats*, 26 juillet 1831, cit. *ibid.* p. 666.

95 *Cours*, t. I, le 21 décembre 1840, p. 434.





# A l'aube du romantisme : l'Italie vue par le prisme des traductions

FRITZ NIES \*

C'est un truisme, surtout dans le contexte de notre colloque, que mon constat initial : les romantiques français – poètes, dramaturges ou romanciers – sont fascinés par l'Italie. Bien plus intéressante me semble la question de savoir d'où vient ce pouvoir d'envoûtement. Car la péninsule est un pays auquel, si l'on se rapporte à August Wilhelm Schlegel, le romantisme fit complètement défaut<sup>1</sup>. Certes, les adeptes les plus en vue de la nouvelle doctrine entreprendront presque tous leur voyage en Italie<sup>2</sup>. N'empêche que l'image du pays, telle qu'elle se reflétera dans leurs œuvres, semble créée en bonne partie à partir de souvenirs littéraires ou artistiques. C'est en lisant un roman anglais que Stendhal recueillera ses premières impressions d'Italie<sup>3</sup>. Musset, qui dit avoir lu Pétrarque « étant encore enfant »<sup>4</sup>, n'attendra pas son voyage au pays pour écrire ses *Contes d'Espagne et d'Italie*. Nous savons qu'Ugo Foscolo reprochera à Mme de Staël d'avoir décrit des régions de son pays que la voya-

\* Professeur émérite, Heinrich-Heine Universität Düsseldorf.

1 Cf. Wilfried Potthoff, *Dante in Russland*, Heidelberg, Winter, 1991, pp. 24, 108.

2 Ainsi Chateaubriand, Mme de Staël, Lamartine, Stendhal, Musset, Nerval.

3 Voir Alice M. Killen, *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, Champion, 1967, p. 129.

4 « Le fils du Titien », dans *Poésies nouvelles*.

geuse connaissait mal ou pas du tout<sup>5</sup>. Et Lamartine affirmera que la chaleur et la sérénité du « ciel italien » lui étaient familières dès sa jeunesse, par les vers de Goethe et « les pages de *Corinne* »<sup>6</sup>.

Or ceux des grands auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle français qui étaient friands d'exotisme avaient presque tous négligé les sujets italiens et cherché leur inspiration dans des zones plus lointaines<sup>7</sup>. Leur indifférence nous fait présumer que les premiers souvenirs de lecture des romantiques, quant à l'Italie, viendront presque toujours d'ouvrages traduits de littératures étrangères. Par conséquent, je donnerai une vue d'ensemble des traductions en français ayant trait, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle et spécialement pendant sa deuxième moitié, jusqu'à 1810 environ, à la péninsule et à ses habitants. Ce sera une analyse très terre-à-terre et prosaïque, sans grandes ambitions théoriques et, par la force des choses, un peu superficielle. On reprochera peut-être à cet article d'étaler trop de noms et de menus détails sous trop de perspectives différentes. Je demanderai d'excuser un agencement en apparence déficient. Mais il s'explique par l'essence même de mon sujet, et j'y reviendrai à la fin de mon rapport. En évaluant mes résultats je n'oublierai pas que certains auteurs romantiques seront à même de lire dans le texte les productions étrangères et surtout, comme Simonde de Sismondi ou Musset, transalpines.

On s'attendrait à ce que les transferts littéraires entre aires linguistiques contiguës aient été pris en compte, depuis belle lu-

5 Voir p. ex. Winfried Engler, *Lexikon der französischen Literatur*, Stuttgart, 1984, à l'article « Corinne ou l'Italie ».

6 *Graziella*, chap. I, I.

7 Mentionnons une exception: l'abbé Prévost, voir à ce sujet Enid L. Stockwell, « L'image de l'Italie dans l'œuvre romanesque de l'abbé Prévost », in : G.-L. Fink, *L'image de l'Italie dans les littératures allemande et française au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Coll. Recherches germaniques n° 4), Strasbourg, 1994, p. 157-167.

rette, par l'histoire littéraire. Mais il n'en est rien<sup>8</sup>. Soulignons donc que la période en question se distingue par un afflux des littératures voisines atteignant des chiffres vertigineux. Dans l'histoire de la traduction en France, il n'a pas son pareil<sup>9</sup>. Parmi les langues de départ, l'anglais tient le premier rang, suivi de l'allemand pendant la deuxième moitié du siècle. Autrement dit : la part du lion revient aux deux littératures qu'on nomme ordinairement lorsqu'il s'agit de circonscrire les influences exogènes exercées sur le romantisme.

Je commencerai cependant par rassembler les traductions de l'italien qui occupe, parmi les langues vivantes, le troisième rang du classement quantitatif. Le prestige de la littérature italienne se devine même, entre autres choses, par une vingtaine de pseudo-traductions de cette langue<sup>10</sup>. On compte presque trois cents titres traduits, doublés d'environ la même quantité de rééditions et de réimpressions. Si on part du chiffre moyen des tirages et des ventes à l'époque<sup>11</sup>, puis d'une moyenne probable de lec-

8 Gustave Lanson, dans son *Histoire de la littérature française*, avait certes mentionné en passant des « traductions d'ouvrages étrangers » parmi les « modèles » des romantiques. Mais A. Bisi, *L'Italie et le romantisme français*, Slatkine, 1982, ne mentionne que quelques rares traductions choisies. Et parmi les contributions à un récent volume collectif, édité par G.-L. Fink, *op. cit.*, aucune n'est consacrée aux traductions. Cf. aussi C. del Bazio, *L'Italia nella letteratura francese della morte di Enrico IV alla Rivoluzione*, Torino, 1907.

9 Voir F. Nies, « Une France européenne à l'heure de l'Europe française : les traductions de l'anglais au siècle des Lumières », in : Chr. Montalbetti et al. (éd.), *Le bonheur de la lecture. Pour Béatrice Didier*, Paris, PUF, 2005, p. 85-97 ; F. Nies, « 'L'Allemagne possède des trésors enfouis': deutsche Autoren in französischer Sprache (teils lange) vor der Romantik », in : B. Banoun (éd.), *Migrations, exil et traduction*, PU François Rabelais, 2008.

10 Remarque de Michel Delon pendant la discussion de mon esquisse. Rappelons les auteurs de telles supercheries, pas toujours identifiables: A. Adam, Araignon, Baston, Bovier, M.-J. Chénier, Framery, Grandvoinet de Verrière, Griffet de Labaume, La Bléterie, Lanjuinais, Mouhy, Moutonnet de Clairfons, J.-J. Rousseau, Ségur, Thorel de Champigneulle, Voltaire.

11 Tirages entre 500 et 3000 exemplaires (voir Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. II, pp. 28, 127 et *passim*).

teurs par exemplaire, on arrive à plus de dix millions de lecteurs français pendant le demi-siècle en question – chiffre considérable si l'on tient compte d'une population et d'élites alphabétisées bien moins denses que de nos jours. Réduit en formule : à l'aube du romantisme, l'image de l'Italie sera avant tout l'image transmise par une certaine littérature italienne dont le reflet est évoqué ici même par Udo Schöning. Il semble donc raisonnable de conjecturer que ces importations constitueront un facteur de poids dans la formation de l'imaginaire des auteurs romantiques, de leur public, des champs littéraire et culturel dans leur ensemble. Les chiffres mentionnés, qui ne sont que des approximations, seront à la base des rares aperçus quantitatifs que je donnerai par la suite. Quatre sur cinq de ces ouvrages ont paru après 1750. Rappelons qu'à cette époque tout livre, même de parution peu récente, était un objet précieux et qui gardait sa valeur pendant longtemps. Aussi semble-t-il raisonnable de concentrer notre attention non seulement sur le début du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi sur le passé, encore proche, de la deuxième moitié du siècle précédent<sup>12</sup>.

La recherche de l'actualité, si caractéristique de l'époque, vaut aussi bien pour les importations d'Outre-Manche que pour celles de l'aire germanophone. Ainsi 95 % des ouvrages traduits de l'allemand datent du siècle dit « des Lumières » ou de la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. Or contrairement à ce qu'on attendrait après ce que nous savons des traductions de l'anglais et de l'allemand<sup>14</sup>, une partie considérable<sup>15</sup> des importations d'Italie remonte aux époques antérieures : au Moyen Age, à la

12 Rappelons quelques dates de naissance : Mme de Staël (1766), Chateaubriand (1768), Lamartine (1790), Vigny (1797), Hugo et Dumas (1802).

13 Voir F. Nies, « L'Allemagne possède des trésors enfouis », *op. cit.*, chap. 4 « Hochgeschwindigkeit und Erfolgsspuren ».

14 Voir à ce sujet F. Nies, « Une France européenne à l'heure de l'Europe française », chap. Promptitude d'un grand nombre de transferts.

15 Deux titres sur cinq.

littérature « baroque » du Seicento et, surtout, à la Renaissance. Le Tasse reste, toujours et encore, l'auteur italien le plus traduit<sup>16</sup>, suivi de loin par l'Arioste et par deux contemporains (Goldoni et Métastase, seules « exceptions » positives dans une littérature dégénérée selon les historiens français analysés par Udo Schöning). Mentionnons en passant que les traductions de partisans de l'« illuminismo », du progrès social et politique – comme Algarotti, Beccaria, Vergani ou Pilati<sup>17</sup> – sont plutôt clairsemées. Mais revenons au Tasse. Il occupe sa position privilégiée surtout grâce à la *Jérusalem délivrée*, chef-d'œuvre d'une vitalité étonnante<sup>18</sup>. Assistée par de nouvelles versions du *Roland furieux* de l'Arioste et du *Roland amoureux* de Boïardo, cette épopée ressuscite un Moyen Age des croisades, époque chère aux romantiques. En ajoutant plusieurs retraductions de Dante – seul « romantique » italien selon Schlegel et auteur favori de Chateaubriand<sup>19</sup> – le quatuor épique italien parvient à presque quatre-vingt éditions et rééditions françaises. Il fera ainsi survivre ce « merveilleux chrétien » qui sera, à la suite du *Génie du Christianisme*, un des grands mots de la poétique du romantisme – avec Dieu et Satan, Paradis et Enfer, avec force archanges, anges et démons, entourés d'une ronde de monstres, d'enchanteurs et de magiciennes.

Souvenons-nous au sujet du Moyen Age qu'il se distingue, dans les épopées italiennes, par un caractère nettement chevaleresque. Et rappelons-nous aussi que les romantiques sortiront presque tous de familles aristocratiques déshéritées par la Révo-

16 Pour sa fortune cf. aussi la thèse d'A. Cioranescu, *L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1938.

17 Beccaria, *Traité des délits et des peines* (1766) ; Pilati, *Projet d'une réforme à faire en Italie* (1769).

18 Traductions de Charnes, Mirabaud, Lebrun, Luneau de Boisjermain, Menu de Chomorceau, Framery, Castan de la Courtade, Montenclos, Baour-Lormian, Clément, La Harpe, Devineau de Rouvray, Panckoucke, etc., sans compter les traductions d'autres œuvres de l'auteur.

19 Voir Potthoff, *op. cit.*, loc. cit.

lution<sup>20</sup>. Dans les épopées transalpines, ces nobles déchus retrouveront le passé embelli de leur caste à l'apogée de sa grandeur. De là à l'évocation du Roncevaux de Vigny, où errent les « âmes des chevaliers » et « l'ombre du grand Roland »<sup>21</sup>, il n'y aura pas loin. Rien d'étonnant donc à ce que Lamartine dira que pour lui, Naples signifie « surtout le tombeau du Tasse »<sup>22</sup>, et que Deschamps tiendra tellement à revaloriser le genre épique. Et ce n'est pas par hasard si, dans *La Chartreuse de Parme*<sup>23</sup>, la jeunesse de Fabrice, représentant de la génération montante, frustrée comme ses aînés par l'impossibilité d'un héroïsme réel et l'échec de l'épopée napoléonienne, sera nourri de lectures du Tasse et de l'Arioste qui feront naître des rêveries de prouesses héroïques. Et les romans dévorés par la future Emma Bovary, jeune lectrice romantique par excellence, en disent long sur le renouveau d'un Moyen Age chevaleresque idéalisé : romans fourmillant de ménestrels, vieux manoirs, châtelaines « au long corsage », cavaliers « à plume blanche », etc.

On sait que le Moyen Age symbolisera, aux yeux des romantiques, l'ère d'un christianisme idéalisé, source de la poésie moderne selon Chateaubriand et la *Préface de Cromwell*. En rétrospective, ce christianisme d'avant le schisme funeste de la Réforme et l'érosion subie par la philosophie des Lumières paraîtra plein d'assurance. Cependant, même concernant le passé proche, les importations littéraires d'Italie présentaient à l'imaginaire du lecteur français un catholicisme plein de vie, catholicisme que Chateaubriand ne sera pas seul à vouloir raviver dans son pays. Ainsi les traductions du XVIII<sup>e</sup> siècle regorgeaient de

20 Par exemple Chateaubriand, Lamartine, Lamennais, Vigny, Musset, Guérin, Saint-Simon (voir, à ce sujet, Gerhard Hess, « Die Tragödie der französischen Romantik », in : *Gesellschaft – Literatur – Wissenschaft*, München, 1967, p. 159 et *passim*).

21 Derniers vers de Vigny, *Le Cor*.

22 Dans *Graziella*, chap. I,7.

23 Stendhal était certes d'origine bourgeoise, mais on sait que son père ambitionnait l'aristocratie.

vies de saints aux temps modernes – comme Arsène Janson, mort au début du siècle, ou Benoît-Joseph Labre, mort en 1783<sup>24</sup>. En outre on trouvait des mémoires ou bulletins du concile de Trente, de papes comme Clément XIV, des homélies de cardinaux contemporains comme Chiaramonti ; on offrait quantité de traités théologiques et des livres de dévotion ou encore le récit d'une « grâce singulière et miraculeuse opérée à Rome » il y a peu de temps<sup>25</sup>.

Pourtant, Moyen Age chevaleresque, christianisme et catholicisme vigoureux ne sont pas les seules sources majeures où les romantiques pourront puiser, à pleines mains, leur inspiration dans le réservoir des traductions. Si la Renaissance italienne restait à l'ordre du jour pour ce qui est de ses auteurs, ce constat vaut aussi en ce qui concerne les sujets des ouvrages importés. Ainsi on ne se contente pas de retraduire inlassablement le Pogge, ou Boccace qu'imitera Musset, ou les nouvelles de leurs contemporains. En outre les traducteurs, par des œuvres soit de l'époque même soit d'époques ultérieures, font en sorte que les lecteurs ont toujours à leur disposition des textes sur le règne des Médicis à Florence et en Toscane ou sur la conjuration des Pazzi, par exemple dans la version d'Alfieri. Ils publient les biographies de « condottieri » comme Philippe Strozzi ou Castruccio Castracani ou bien de « l'uomo universale » Benvenuto Cellini<sup>26</sup>, auquel Alexandre Dumas consacra deux de ses œuvres. Bref, ils font revivre un monde mouvant de personnages très peu « classiques », débordant de cette énergie, de cette vitalité exubérante, de cet égocentrisme sans scrupules que jalouseront

24 Biographies d'Arsène de Janson (traduites par Drouet de Maupertuy, Lancelot), de Benoît-Joseph Labre (traduit par Harel, Roubaud), de Laurent de Brindes. – Pour la suite : Alberoni, Bentivoglio, Chiaramonti, Palavicini, Pie V, Clément XIV.

25 Traduction par Cambis-Velleron (1744).

26 Voir, pour ce qui précède, les traductions de Requier, Mme Robert et Lefèvre de Villebrune, Villetard, Dreux du Radier, Saint-Marcel, Goujet.

tant de héros romantiques. Maints éléments de cette Renaissance ressuscitée annoncent déjà *Lorenzaccio*, *André del Sarto*, *Le fils du Titien* de Musset, ou *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, ou encore *Vittoria Accorambani*, *Vanina Vannini* et *Les Cenci* de Stendhal.

Toute une série de traductions proposaient également une littérature italienne riche en ouvrages dont le sous-titre déjà promettait un mélange des genres et des styles. Mélange que prônera, comme on sait, la *Préface de Cromwell*, manifeste de la nouvelle école qui, aux yeux des disciples et amis, rayonnera « comme les Tables de la Loi sur le Sinai »<sup>27</sup>. Ainsi les éditeurs annoncent un « poème dans le genre bernésque » ou « héroï-comique », voire « héroï-satiro-comique » et, pour les œuvres destinées à la scène, un « opéra bouffon » ou de nouveau « héroï-comique », des « tragi-comédies », souvent des « comédies mêlées d'ariettes », etc.

En ce qui concerne les traits saillants des paysages d'Italie, on doit s'attendre à ce que les traductions de l'italien soient moins riches en informations que les ouvrages écrits par des auteurs étrangers au pays, frappés par les différences entre la péninsule et leur patrie. Aussi nous examinerons, pour ce qui est de la couleur locale, surtout<sup>28</sup> les traductions d'autres langues en français. En effet beaucoup d'importations d'origine anglaise ou germanique mentionnent, évoquent ou décrivent des décors italiens – qu'il s'agisse de traités de géographie<sup>29</sup> ou, plus souvent, de récits de voyage. Nous verrons qu'en outre, nombre de pièces de théâtre et de romans originaires des pays du Nord choisissent eux aussi, pour leurs intrigues, un cadre italien, par exemple les Apennins<sup>30</sup>. Mais parmi les évocations de la pénin-

27 Th. Gautier, *Histoire du Romantisme*, Paris, 1874, p. 5.

28 Sans oublier les *Lettres écrites de M. l'abbé Sestini... pendant le cours de ses voyages en Italie, en Sicile et en Turquie* (1789).

29 Par exemple de Büsching, de Baretti. – Pour la suite voir les récits de Winckelmann, F. J. L. Meyer, Sulzer, Riedesel, Archenholz, La Recke ; de Boswell, Baretti, A. Young, Mayhows, Brydone, H. Swinburne.

30 Ainsi Ann Radcliffe, *Les mystères d'Udolphé* (1797).



sule, les paysages des différentes provinces et notamment les sites ruraux apparaissent moins souvent que les grandes villes – avec Naples en tête, suivie par Venise, Rome et Florence. Partant, le paysage italien, vu par le prisme des traductions, est avant tout le paysage urbain qu'il restera pour les romantiques<sup>31</sup>. On sait qu'aux yeux des ces derniers, il se transformera vite en paysage emblématique. Ainsi pour Mme de Staël, Naples avec son volcan sera le lieu de la passion ardente ; Venise deviendra le symbole de la mélancolie, celui de la mort pour Gautier : « Linceul d'or sur des ossements !/Ci-gît Venise »<sup>32</sup>. S'agissant de romans, nouvelles et pièces de théâtre, l'exotisme historique s'ajoute volontiers à l'exotisme géographique : Ce que les traductions y évoquent de préférence, c'est la Venise, la Vérone, la Florence de la Renaissance – « ville aux palais noirs » et aux « vieux manoirs » qu'évoquera Gautier<sup>33</sup>.

Pourtant la nature n'est pas toujours absente des descriptions, soit des auteurs d'œuvres originales soit de paratextes des versions françaises. Une traduction des *Abeilles*, poème de Rucellai, évoque « nature et jardin »<sup>34</sup> aussi bien qu'une retraduction de l'*Arcadie* de Sannazar, avec son monde édénique des monts et bosquets de la région de Naples. Dès son épître dédicatoire, le traducteur alsacien Bilderbeck vante la nature méridionale de l'Italie, « prodigue de ses dons ». La préface de son confrère Pingeron exalte elle aussi « les beautés de la nature qui sont plus multipliées dans [ce] pays que partout ailleurs ». C'est cette surabondance que l'importateur littéraire voit à l'origine de la « richesse » de l'imagination des Italiens. Et le Breton Pommereuil

31 Cf. p. ex., de manière exemplaire, dans *A mon frère, revenant d'Italie*, l'énumération d'une série presque interminable de noms de villes : Florence, Gênes, Naples, Catane, Palerme, Capoue, Ravenne, Ferrare, Padoue, Terracine, Venise (à côté d'Ischia, de la Sicile et des Abruzzes).

32 Voir Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*; Gautier, *A mon frère, revenant d'Italie*.

33 *A mon frère revenant d'Italie*.

34 Cf. T. Picquet, *Nature et jardin: Giovanni Rucellai, Le Api*. – Pour la suite : Traduction par A. Pecquet (1737).

fait chorus en prônant le « beau climat » et la « prodigieuse fécondité » de la « Campagne heureuse » (lire la Campagne romaine)<sup>35</sup>. On voit que nous sommes en pleine théorie des climats, évoquée ici même par Karin Gundersen. Ce stéréotype d'une végétation luxuriante – rappelons-nous les oranges de Stendhal – se retrouvera, comme on sait, dans *Corinne ou l'Italie* et dans d'autres œuvres romantiques. Contentons-nous de ces trois exemples pour montrer (soit dit entre parenthèses) l'intérêt d'une analyse de tous les paratextes de traducteurs, résultats de leur effort d'apprêter l'ouvrage importé pour qu'il convienne à son nouveau public français. Mais il va de soi qu'une telle analyse globale serait une tâche dont la dimension dépasserait de loin l'objectif de mon esquisse.

Arrêtons-nous un instant à un spectacle dont Winfried Wehle et Michel Delon nous parlent ici même, spectacle introuvable en France, et qui cependant occupera une place importante dans l'imaginaire romantique : les volcans en activité. *L'Histoire du Mont Vésuve*, de Francesco Serao – le premier à se servir du mot « lave » – fut publié un an après l'éruption de 1737 et traduit en français dès 1741. Vers la fin du siècle parut une version française des *Voyages dans les deux Siciles* de Lazzaro Spallanzani, ouvrage consacré au Vésuve et à l'Etna. Rien d'étonnant donc à ce qu'on tombe, dans *René*, sur la phrase « je sentais couler dans mon cœur comme des ruisseaux de lave ardente », que Stendhal trouvera qu'un volcan « imprime toujours au paysage quelque chose d'étonnant et de tragique », que Flaubert dira « nos passions sont comme des volcans », que Victor Hugo lui aussi aura recours à la métaphore en vogue : « Car dans ce siècle ardent toute âme est un cratère/Et tout peuple un volcan »<sup>36</sup>. Ce n'est pas sans raison non plus que Mme de Staël

35 Bilderbeck, traduction d'Archenholz (1788), p. VI; Pingeron, traduction de Piccolomini Petra (1769), p. 3; Pommereuil, traduction de Breislak (1801), p. 2 s.

36 Toutes les citations précédentes sont tellement connues qu'elles servent d'exemples au Grand Robert, s. v. lave, volcan, gronder, ardent.

placera une scène-clé de *Corinne* près du golfe de Naples, dans « cette contrée de l'univers où les volcans [...] ont laissé le plus de traces ». Car ce paysage au pied du Vésuve correspond exactement à l'agitation psychique du protagoniste. Pour souligner une dernière fois l'importance, à l'époque romantique, de cette métaphore – souvent filée – de la violence impétueuse et dangereuse, je me contenterai d'un passage de *Graziella*. Le protagoniste, après avoir perdu son amante, essaie de dominer ses émotions. Pour changer d'idées il monte dans « la région du feu », vers le volcan « en ébullition », en enfonçant pieds et mains « dans une cendre épaisse et brûlante ». Il descend « comme un insensé jusqu'au fond du cratère », sous une pluie de « pierres calcinées et encore rouges », étouffé et brûlé par « les flammes rampantes ». En se souvenant plus tard de ces moments terribles, il se rendra compte – comme bien d'autres héros romantiques – que le spectacle extérieur offert à ses yeux s'accordait parfaitement à celui qui se déroulait « dans le spectateur »<sup>37</sup>.

Ce n'est pas seulement dans le domaine des récits de voyage que les emprunts aux littératures anglaise et allemande méritent tout notre intérêt. Car dans leur grande majorité les auteurs des ouvrages traduits étaient de religion protestante ou anglicane<sup>38</sup>. Et même dans les cas où leur confession nous est inconnue, ces auteurs vivaient dans une civilisation fortement imprégnée d'anti-papisme. Dans cette optique l'Italie, foncièrement ancrée dans son catholicisme, n'apparaît point comme le « pays riant et lumineux » des récits de voyage d'un Breislak ou d'un Archenholz. Par toute une série de romans et de pièces de théâtre d'origine anglo-saxonne ou germanique, le public français se voyait confronté, tout au contraire, à une « Italie de l'ombre »<sup>39</sup>. La

37 *Graziella*, chap. X-XI.

38 Contentons-nous d'une petite liste d'auteurs protestants de langue allemande : Archenholz, Büsching, Cramer, Heinse, La Recke, Leisewitz, Lessing, Meissner, F. J. L. Meyer, Ramdohr, Riedesel, Schiller, Zschokke.

39 Citations: A. Fink-Langlois, « L'image de l'Italie dans la littérature allemande », in : G.-L. Fink, *op. cit.*, p. 72. – Pour la suite voir les traductions

péninsule y est métamorphosée en théâtre, soit d'intrigues et méfaits de jésuites ou autres moines mystérieux, soit d'activités terrifiantes du tribunal d'Inquisition, dont un représentant réapparaîtra chez Aloysius Bertrand aussi bien qu'un certain « padre Pugnaccio »<sup>40</sup>.

Même lorsque les agents détestés de l'Église romaine ne sont pas visés, la patrie du catholicisme prend l'apparence d'un pays où règne le crime – le rapt, le viol, le meurtre, le brigandage, qu'évoqueront bientôt Hugo et Musset, Stendhal et Gautier<sup>41</sup>. On y persécute l'innocente et l'orphelin, et la plupart des hommes sont la proie de leurs passions : de l'amour, la haine, la jalousie, de la cupidité, la concupiscence, de la soif du pouvoir. C'est l'Italie des jalousies féroces, des empoisonnements et des duels que nous retrouverons chez Victor Hugo, chez Stendhal dans *La Chartreuse de Parme* et les *Chroniques Italiennes*, dans les *Contes d'Espagne et d'Italie* ou d'autres œuvres de Musset. C'est le monde des « dames persécutées », des « femmes infortunées » et « forêts sombres » dont raffolera la jeune Emma Bovary, incarnation de la lectrice à sensibilité romantique déjà citée. Les importations anglo-germaniques reflètent une anthropologie et une vision du monde foncièrement pessimistes ne cadrant guère avec l'idéologie des Lumières, si profondément optimiste, pleine de confiance en la raison et sa toute-puissance<sup>42</sup>. Mais peu de temps après, cette vision désabusée s'accordera parfaitement avec celle des romantiques, d'un monde devenu invivable et insupportable. Rien d'étonnant donc à ce qu'aux suicides d'Othello ou de Roméo et Juliette répondra le suicide d'un André del Sarto. Cette image

de Lewis, *Le Moine* (1797, 1798, 1799) et d'Ann Radcliffe, *L'Italien ou le Confessionnal des Pénitents noirs* (1797) ou de Schiller, *Le Nécromancien* (1788, 1811), de Berington (1746).

40 Dans la Chanson du masque de *Gaspard de la Nuit* (Livre VI : Espagne et Italie).

41 Hugo, *Lucrèce Borgia* ; Gautier, *A mon frère, revenant d'Italie*; Musset, *Lorenzaccio* et *André del Sarto*; Stendhal, *Les Cenci* et *Vittoria Accoramboni*.

42 Cf. Hess, *op. cit.*, p. 165.

sombre du monde et des hommes est censée teinter la vie privée des Italiens aussi bien que leur vie publique. L'Italie littéraire, surtout celle revue et corrigée par les auteurs anglais et allemands, apparaît comme un pays dominé par des tyrans, où conspirateurs et sociétés secrètes fomentent sans cesse conjurations et révoltes. Inutile d'insister : c'est justement cette Italie que nous retrouverons dans *Lorenzaccio* tout comme dans *Vanina Vanini*.

Partant c'est un pays où les hommes ne montrent pas leur vrai visage. Parfois le masque n'est que cet attribut anodin du carnaval de Venise, de la comédie italienne, des pièces de Goldoni, que nous retrouverons dans les poèmes d'un Musset ou d'un Gautier<sup>43</sup>. Mais plus souvent, le masque de carnaval se change en déguisement dangereux du bandit, en double jeu et comportement dissimulé du conspirateur, en hypocrisie et conduite jésuitique – par exemple dans le *Fiesque* de Schiller, chez Fischer et Zschokke, chez Thomas Otway<sup>44</sup>. Évidemment leur importation préfigure, à cet égard, le *Lorenzaccio* de Musset aussi bien que *Vanina Vanini*, *Vittoria Accorambini* ou *Les Cenci*<sup>45</sup>.

Aussi les sociétés secrètes d'Italie ne ressemblent-elles point, dans cette optique quelque peu italo-phobe des traductions anglo-germaniques, aux francs-maçons philanthropiques des Lumières. Citons l'exemple de *Pietro d'Albi et Gianetta, ou les protégés de Sainte-Catherine de Sienne*. Une de ces sinistres sociétés y force le protagoniste à faire un terrible serment, dans un décor lugubre d'ossements et de poignards, de renverser l'ordre de l'État. En plus de cela cette Italie si inquiétante est peuplée, si l'on se rapporte à Walpole (présenté au public français par Nodier), à

43 Rappelons que Goldoni comptait parmi les auteurs contemporains les plus traduits en français. Cf. par ex. Gautier, *Variations sur le carnaval de Venise* (*Sur les lagunes, Carnaval*) ou Musset, *Venise*.

44 Voir les traductions d'Otway 1747 ; Schiller 1788, 1799, 1811 ; Fischer 1798 ; Zschokke 1802.

45 Pour l'apparition des masques chez Musset, voir p. ex. *Lorenzaccio* I,2 et *La nuit vénitienne* sc. 2.

Matthew Lewis ou à Schiller, de fantômes et de spectres, de sorcières et de nécromanciens. Il est vrai que chez Schiller, le surnaturel est tombé aux mains d'escrocs. Et chez les deux romanciers anglais, les puissances bienfaitantes du merveilleux chrétien – Dieu et ses anges – ont disparu pour laisser le champ libre aux forces du Mal.

Dans l'Italie littéraire, surtout celle des ouvrages d'origine anglo-germanique, la mort violente et prématurée est partout, que ce soit sous forme de meurtre, de suicide, de combat singulier ou de duel à issue mortelle. De cette omniprésence de la mort dans la fleur de l'âge à l'apparition des symboles de la fugacité de toute aspiration humaine, il n'y a qu'un pas. Pietro Verri et Scipione Piatoli, Johann Carl Fischer, Friedrich Johann Lorenz Meyer ne sont pas les seuls à évoquer tombeaux et sépultures, caveaux et cimetières, emblèmes de la brièveté de la vie individuelle que nous retrouverons dans la Venise de Gautier<sup>46</sup> et chez d'autres poètes romantiques. Dans les traductions de Winckelmann, Johann Hermann Riedesel ou Wilhelm Adolf Lindau, chez Mayhows et Patrick Brydone nous rencontrons les ruines de Rome ou d'Herculanum, vestiges de toute une civilisation disparue. Elles préludent aux méditations du *Génie du Christianisme*, du protagoniste de *Graziella* pendant sa promenade dans les rues désertes de Pompéi – « tombeau ouvert après deux mille ans » –, aux ruines des « vieux châteaux » et des « temples écroulés aux colonnes festonnées de lierre » de Nerval<sup>47</sup> – bref au goût bien connu des romantiques pour les ruines<sup>48</sup>.

Pour le cliché d'une Italie terre d'un carnage continu, d'assassinats, duels, suicides et noires intrigues, la littérature narrative, le « gothic novel » anglais et le « Schauerroman » alle-

46 *A mon frère, revenant d'Italie*.

47 *Graziella*, chap. IV, XI ; Nerval, *Promenades et souvenirs*, VIII.

48 Pour ce goût des ruines à l'époque romantique, voir R. Mortier, *La poésie des ruines en France*, Genève, Droz, 1974, surtout les chap. XI à XV.

mand<sup>49</sup> ont certes exercé une grande influence. N'oublions pas que Stendhal et Gautier apprécieront beaucoup *Les Mystères d'Udolphe* et *L'Italien* d'Ann Radcliffe<sup>50</sup>. Mais surtout ne sous-estimons pas l'impact des pièces de William Shakespeare. On sait que la *Préface de Cromwell* le couronnera « sommité poétique des temps modernes », que Stendhal l'élèvera à la dignité de « romantique » *honoris causa*, que Nodier lui consacrerait un de ses premiers ouvrages. Il va de soi que pour la naturalisation en France (bien tardive dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle) de ce colosse littéraire, les traductions ont joué un rôle décisif. Mentionnons à cet égard *Roméo et Juliette*, puis *Othello*, tragédies que d'ailleurs retraduiront Vigny et Deschamps (sans nous arrêter aux comédies dont l'action se situe en Italie ni aux tragédies placées en d'autres lieux). Ces deux chefs-d'œuvre « italianisants » ont connu, de 1752 au tournant du siècle, une dizaine de traductions ou imitations différentes<sup>51</sup>, diffusées par une trentaine d'éditions et de réimpressions.

Regardons encore, très brièvement, quelques futurs concepts-clés du romantisme, déjà manifestes dans les traductions examinées. Le peintre Ardinghello, protagoniste d'un roman du même titre écrit par l'Allemand Heinse, n'est pas qu'un précurseur du héros individualiste de l'époque romantique. Il est aussi et surtout l'incarnation du *Génie*, « ce nouveau Prométhée », auquel Hugo consacrerait un long poème. Pétulant et spirituel, plein de sensualité, l'esprit supérieur d'Ardinghello l'élève déjà au-dessus de la commune mesure et le rend capable de grandes actions. Dans le même sens du mot, un traducteur du Tasse vante le

49 Traductions de Walpole, Lewis, Ann Radcliffe d'une part, de Schiller, Fredau, Meissner de l'autre.

50 Voir Killen, *op. cit.*, p. 123 s.

51 Nommons, parmi les traducteurs identifiables: Feutry, Ducis, Douin, Fontaine-Malherbe, Bonneville, Le Tourneur, Catuelan, L.-S. Mercier, Butini, Delille.

« beau génie »<sup>52</sup> du vieux poète chez qui la « religieuse ardeur des Croisades » serait cause que « tout prêtoit à l'imagination ». Un de ses confrères, déjà cité, exalte même la « richesse [d']imagination » de tous les Italiens.

Dans le *Nécromancien* de Schiller, le protagoniste princier sombre dans la mélancolie, tout comme l'Allemande Mme de La Recke pendant son voyage en Italie<sup>53</sup>. Leur traduction, comme les trois retraductions de Pétrarque au dernier tiers du siècle<sup>54</sup>, annoncent déjà le vague de l'âme si typique des héros romantiques (que Victor Hugo caractérisera de « bonheur d'être triste »), de *René* et du *Génie du Christianisme*, de Lamartine, Musset et Gautier, non moins que la « douce mélancolie » de Chénier, le « cor mélancolique et tendre » de Vigny, le « soleil noir de la mélancolie » de Nerval.

Je ne m'attarderai pas sur les nombreuses scènes nocturnes<sup>55</sup> qu'on découvre dans les œuvres traduites, scènes qui mèneront bientôt à la prédilection bien connue pour la nuit, l'obscurité et les clairs de lune chez Musset<sup>56</sup>, Vigny et d'autres romantiques ; ni sur le rêve et la rêverie<sup>57</sup>, ni sur l'amour passion malheureuse qui fait perdre la raison,<sup>58</sup> notion volontiers invoquée par l'his-

52 Clément, préface à la *Jérusalem délivrée* (1800), p. XVI-XVIII. – Citation suivante : J.-Cl. Pingeron, préface à *Conseils d'une mère* (1769), p. 3.

53 Dans sa préface p. 1 s., elle parle des « tristes craintes qui s'étaient emparées de mon âme ».

54 Par l'abbé de Sade, Levesque, Roman. – Cf. aussi, au sujet de la mélancolie romantique, Laurent Cantagrel, *De la maladie à l'écriture*, Tübingen, Niemeyer, 2004.

55 Cf. p. ex. *Les nuits romaines au tombeau des Scipions* de Verri, *Othello* ou *Roméo et Juliette*.

56 Voir p. ex. *Lorenzaccio* I,1, I,6, IV,9; *André del Sarto* II,1-III,1; *La Nuit vénitienne* I.

57 Ainsi au début d'*Erminia*, roman de Lindau, le protagoniste parcourt les ruines de Rome en proie à sa « rêverie ». Cf. aussi à ce sujet A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve : Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Marseille, 1937.

58 Voir p. ex. *Roland le Furieux*.



toire littéraire mais bien trop diffuse pour compter parmi les différences spécifiques du romantisme.

Dressons pour finir un bilan provisoire. Normalement les historiens de la littérature française font peu de cas du flux des traductions. Mais j'ai pensé qu'il méritait, dans le cadre d'une rencontre consacrée au dialogue des cultures, qu'on y prête attention. Je ne voulais pas suivre la bonne vieille méthode positiviste. J'aurais pu essayer de rendre plus probables mes conjectures par un dépouillement soit des catalogues de bibliothèques<sup>59</sup>, soit des citations dans les œuvres complètes d'auteurs romantiques. Ainsi nous savons que la bibliothèque de Victor Hugo à Hauteville-House contenait, en traductions du XVIII<sup>e</sup> siècle, des exemplaires de Bandello, de Goldoni et de Riccoboni, du récit de voyage de Joseph Baretty. Mais je ne caressais pas l'illusion de pouvoir établir des rapports de cause à effet, des « influences » directes de tel auteur sur tel autre, entre ouvrages ou passages précis.

Ce que je tenais à montrer, c'était la modification apportée par les traductions à tout un climat littéraire. Nous avons vu qu'elles ont tressé, tout au long d'un demi-siècle, un vaste réseau très dense de motifs, de thèmes, de connotations aptes à féconder l'imaginaire de la génération romantique. Certes la vision du monde de celle-ci avait aussi des origines extra-littéraires : les bouleversements sociaux et idéologiques causés par la Révolution, puis le Premier Empire et son écroulement. Mais nous savons que ces écrivains, déçus comme leur public par une réalité prosaïque et rebutante, tendaient à se réfugier dans les mondes imaginés et imaginaires, surtout dans le monde d'une littérature capable d'étancher leur soif de poésie et d'émotions fortes. N'en doutons pas : les images de l'Italie véhiculées par les traductions ont contribué, ne serait-ce que par une action médiante, à répandre une atmosphère favorable à l'éclosion du ro-

59 Nous possédons par ex. des inventaires des bibliothèques de Chateaubriand, de Mme de Staël, de Stendhal, de Flaubert.

mantisme et de ses fantasmes. Il est vrai que certains concepts-clé du romantisme prenaient racine surtout dans le sol de la littérature de langue française. C'est le cas, par exemple, de la mélancolie, dont l'importance serait impensable sans l'apport de Rousseau. Certes, il faudrait situer aussi les évocations de l'Italie par rapport à celles d'autres paysages de l'âme, anglais et allemands surtout, s'estompant dans les « brumes du Nord ». Est-ce que même *Le barde de la Forêt-Noire*, traduction de l'italien de Vincenzo Monti, aurait eu des répercussions quant à la Forêt-Noire mythique d'un Nerval, d'un Michelet, de Théophile Gautier ou de Victor Hugo<sup>60</sup> ? Ajoutons l'Arcadie, l'Orient, le Nouveau Monde de Chateaubriand et de Victor Hugo, pour mesurer toute l'étendue de l'imaginaire géographique du romantisme. Mais les importations littéraires analysées font comprendre, me semble-t-il, comment et pourquoi même l'Italie, naguère le pays du soleil et de la clarté par excellence, a pu être transformée de manière à féconder une rhétorique et une poétique des ténèbres.

60 Cf. F. Nies, « Ein Schlüssel zum französischen Deutschlandbild: deutsche Landschaft in französischer Literatur », in: *Médiations/Vermittlungen*, éd. M. Grunewald et J. Schlobach, Berne, 1992, note 44 et *passim*.

# L'Italie et la littérature italienne chez Madame de Staël, Ginguené et Sismondi : l'historiographie littéraire et l'opposition politique

UDO SCHÖNING \*

« Les Italiens sont bien plus remarquables  
par ce qu'ils ont été, et par ce qu'ils pourraient être,  
que par ce qu'ils sont maintenant. »  
Mme de Staël, *Corinne*, I, 5

S'il est vrai que, pour Metternich, l'Italie n'était qu'une notion géographique, il faut dire que le chancelier autrichien s'était gravement trompé. Certes, à son époque, s'il n'existait pas un état italien, il y avait tout de même cette idée de l'*italianità*, liée à l'histoire et à la culture italienne<sup>1</sup>. Idée que Metternich voulait peut-être ignorer parce qu'il devait la craindre. Car, quoi qu'il

\* Université de Göttingen.

1 Friedrich Wolfzettel et Peter Ihring (éd.), *Literarische Tradition und nationale Identität. Literaturgeschichtsschreibung im italienischen Risorgimento*, Tübingen, Niemeyer, 1991 ; P. Ihring, « 'L'Italia Italiana e non Latina'. Die Mailänder Romantik und ihr Blick auf den germanischen Anteil an der italienischen Nationalgeschichte », in : P. Ihring et F. Wolfzettel (éd.), *Deutschland und Italien. 300 Jahre kultureller Beziehungen*, Frankfurt a. M., Verlag für Deutsch-Italienische Studien, Berlin, Pädagogischer Zeitschriftenverlag, 2004, p. 43-63 ; Reinhold R. Grimm et al. (éds.), *Italianità. Ein literarisches, sprachliches und kulturelles Identitätsmuster*, Tübingen, Narr, 2003 ; Frank-Rutger Hausmann, « Skepsis, Zweifel oder Stolz? Italien, Deutschland und die 'italianità' », *Italienisch* 43 (Mai 2000), p. 2-18.

en soit, au début du XIX<sup>e</sup> siècle cette idée gagnait du terrain tout en prenant une dimension politique. Dans ce processus historique la France jouait incontestablement un rôle important et ceci pas seulement sur le plan politique, mais également sur celui de la culture, y compris celui de la littérature.

En effet, il y avait des relations politiques et des échanges interculturels continuels entre ces deux pays depuis le Moyen Âge, échanges dans lesquels l'Italie a cependant adopté la position du donateur à l'époque de la Renaissance. En revanche, dès le XVII<sup>e</sup> siècle il y a eu un renversement des rôles et l'Italie est devenue de plus en plus la culture de réception. Le déclin politique et culturel, qui en était la cause et dont l'invasion napoléonienne marque l'apogée et en même temps le tournant, était constaté dans le pays même comme ailleurs, surtout en France<sup>2</sup>.

Malgré ces liens historiques on peut trouver surprenant qu'au vu de la situation actuelle la littérature italienne trouve un si grand intérêt en France, au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Cet intérêt, qui, en outre, va bientôt inaugurer une nouvelle ère dans l'appréhension générale de la littérature, se fait voir d'abord – et encore de façon pas très approfondie – chez Mme de Staël, qui publie en 1800 *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Le titre annonce clairement le programme de l'auteur. Mais n'oublions pas que l'on parle également de la lit-

2 Pour les échanges interlittéraires entre l'Italie et d'autres pays voir Mario Puppo, *Manuale critico-bibliografico per lo studio della letteratura italiana*, Torino, Società Editrice Internazionale, 41990, p. 178-187. Pour le problème de l'analyse de l'interculturalité littéraire, problème dans le cadre duquel se situe notre étude ici présentée, voir Udo Schöning, « La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio », in : Dolores Romero López (éd.), *Naciones Literarias*, Barcelona, Anthropos/Madrid, Servicio de Publicaciones de la Editorial Complutense, 2006, p. 305-339, et U. Schöning, « A propos de l'analyse de l'interculturalité littéraire », in : Michel Espagne (éd.), *Russie, France, Allemagne, Italie. Transferts quadrangulaires du néoclassicisme aux avant-gardes*, Tusson, Du Lérot, 2005, p. 21-38.

térature italienne dans le livre VII de son roman *Corinne ou l'Italie* de 1807 et que l'auteur s'en occupe de nouveau, et cette fois-ci d'une manière ouvertement engagée, dans un bref article publié en 1816 dans la *Biblioteca italiana*.

Pourtant, deux autres auteurs, à savoir Pierre-Louis Ginguené et Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, ont contribué à une connaissance beaucoup plus élargie de la littérature italienne en France<sup>3</sup>. Tous deux, mais surtout Sismondi, ont renforcé la perspective historique en matière de littérature et en ont profité pour l'organisation de leurs œuvres préparant de cette façon le genre nouveau des histoires de la littérature en France.

Ginguené, qui voulait tout d'abord écrire une histoire des littératures modernes, s'est concentré en effet sur la littérature italienne qu'il aime particulièrement et qu'il connaissait le mieux (I, p. 13 s.)<sup>4</sup>. Par contre, elle lui semblait sous-estimée par ses compatriotes. Entre 1811 et 1813, il a fait paraître sous le titre *Histoire littéraire d'Italie* six volumes d'un cours donné à l'*Athénée* de Paris entre 1802 et 1806, dont les trois derniers volumes n'étaient terminés qu'après la mort de l'auteur et publiés en 1819 par son collaborateur Salfi, qui n'a pas seulement achevé le neuvième volume mais qui, en plus, a continué l'œuvre.

Quant à Sismondi, il a fait imprimer un cours donné auparavant à Genève, et dont la plus grande partie est également consacrée à la littérature italienne ; celle-ci étant la littérature

3 La situation et les deux auteurs sont décrits par Stendhal avec perspicacité : « L'Italie morale est un des pays les plus inconnus ; les voyageurs n'ont vu que les beaux-arts et n'étaient pas faits pour sentir que les chefs-d'œuvre viennent du cœur. Je voudrais parler de la littérature ; mais je n'ai pas le temps. Le savant Ginguené, malgré sa bonne volonté, était encore un produit de l'ancienne éducation et n'est pas à la hauteur de son sujet. Sismondi est tiraillé par deux systèmes opposés : admirera-t-il Racine ou Shakespeare ? » (Stendhal, *Voyages en Italie*. Textes établis, présentés et annotés par V. Del Litto, Paris, Gallimard, 1973, p. 139 ss.).

4 Pierre Louis Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, Paris, Michaud, 1811 et suiv.

étrangère qu'il connaissait certainement le mieux parmi les littératures considérées à cause de ses longs séjours dans le pays et de laquelle il dit qu'elle avait exercé le plus d'influence sur les autres littératures<sup>5</sup>. Son livre, paru à Paris en 1813 en quatre volumes, porte le titre *De la littérature du Midi de l'Europe*<sup>6</sup>.

Regardons-y de plus près : Le Chapitre X du livre *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* est intitulé : « De la Littérature italienne et espagnole ». En réalité, Mme de Staël n'y évoque pratiquement pas la littérature espagnole car le chapitre est presque entièrement voué à la littérature italienne, et, à vrai dire, plus encore aux Italiens et à l'Italie. Et bien que l'auteur n'ait pas été dans le pays jusque-là, son regard est assez critique.

N'ayant pas encore une idée du Moyen Age comme époque littéraire et considérant la littérature toujours comme un terme générique qui comprend les littératures nationales, Mme de Staël constate que *la* littérature a reparu en Italie et ceci sous la protection des princes, ce qui, selon elle, a mis en même temps obstacle aux lumières de la philosophie<sup>7</sup>. Et l'auteur de préciser ce qu'elle entend par philosophie :

5 J. C. L. Simonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, 4 vol., Paris, Treuttel et Würtz, 1813, I, p. 11.

6 Tous ces ouvrages ont d'ailleurs été traduits très vite en italien. Pour plus de détails et des références bibliographiques voir U. Schöning, « Interkulturelle Vernetzung als Praxis und Programm : Zur Staël-Rezeption in Italien », in : Udo Schöning et Frank Seemann (éd.), *Madame de Staël und die Internationalität der europäischen Romantik. Fallstudien zu ihrer Vernetzung*, Göttingen, Wallstein, 2003, p. 203-227 ; U. Schöning, « Simonde de Sismondi *De la littérature du Midi de l'Europe* – eine frühromantische Literaturgeschichte? », conférence faite au colloque « Histoires littéraires autour de 1800 : le cas de la France et de l'Allemagne », Amiens, les 26 et 27 janvier 2007, coordonné par Geneviève Espagne ; la conférence paraîtra en traduction française dans les actes du colloque. Une version allemande paraîtra dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*.

7 Mme de Staël, *De la littérature*. Édition établie par Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 1991, p. 186 ss.

J'appelle philosophie, l'investigation du principe de toutes les institutions politiques et religieuses, l'analyse des caractères et des événements historiques, enfin l'étude du cœur humain, et des droits naturels de l'homme. Une telle philosophie suppose la liberté, ou doit y conduire<sup>8</sup>.

Dans cette définition on reconnaît facilement des idées chères à Mme de Staël. Il s'agit cependant d'un programme qui inclut et présuppose quelque chose qui manque en Italie plus que dans tout autre pays, à savoir la liberté. Par conséquent, bien que les sciences avancent, la poésie des Italiens ne fait pas de progrès, au contraire : « Après le siècle de Léon X, après l'Arioste et le Tasse, leur poésie a rétrogradé »<sup>9</sup>. Car à la dominance des princes s'ajoutait le « despotisme des prêtres »<sup>10</sup>. D'après notre auteur l'Église et les gouvernements, ainsi que le climat exercent une mauvaise influence sur le caractère national :

Les Italiens, si l'on en excepte une certaine classe d'hommes éclairés, sont pour la religion, comme pour l'amour et la liberté ; ils aiment l'exagération de tout, et n'éprouvent le sentiment vrai de rien. Ils sont vindicatifs, et néanmoins serviles. Ils sont esclaves des femmes, et néanmoins étrangers aux sentiments profonds et durables du cœur. Ils sont misérablement superstitieux dans les pratiques du catholicisme ; mais ils ne croient point à l'indissoluble alliance de la morale et de la religion<sup>11</sup>.

Heureusement, il y a également le « charme enchanteur de leur brillante imagination »<sup>12</sup> qui résulte de la tradition des faits chevaleresques que les peuples du nord ont apportés dans le midi et d'une foule d'images et d'événements des contes arabes transmis par l'Espagne. « C'est à ce mélange heureux que nous

8 *Ibid.*, p. 187.

9 *Ibid.*, p. 188.

10 *Ibid.*, p. 189.

11 *Ibid.*, p. 191.

12 *Ibid.*

devons l'Arioste et le Tasse », constate Mme de Staël<sup>13</sup> dont on connaît la conviction libérale que les échanges interculturels sont utiles tout comme les échanges économiques<sup>14</sup>. Néanmoins, la recherche d'esprit et l'affectation nuisent constamment à la littérature italienne. Pétrarque « a commencé ce malheureux genre d'antithèses et de *concetti* ». Boccace « composa les contes les plus indécents »<sup>15</sup>. Après tout, Mme de Staël trouve que la langue harmonieuse se prête plus à stimuler des effets mélodieux qu'à exprimer des idées ou des sentiments sublimes. De ce fait, l'esprit national influant sur la nature de la langue, est en accord avec la littérature. Dante, loué pour l'énergie hors du commun qu'il manifeste « dans quelques morceaux de son poème », présente aussi des « défauts sans nombre » qui sont, « sans doute, le tort de son siècle »<sup>16</sup>.

Enfin, l'auteur revient à sa thèse principale : empêchée par les gouvernements et les prêtres, la philosophie, nécessaire pour le progrès, ne trouve jamais de place en Italie. Par conséquent, les Italiens n'ont pas de romans, « et leurs comédies sont la caricature de la vie, et non son portrait »<sup>17</sup>. C'est-à-dire que la littérature des Italiens n'a jamais pour but l'utilité.

Toutes ses constatations mènent l'auteur à conclure que la « mélancolie, ce sentiment fécond en ouvrages de génie, semble appartenir presque exclusivement aux climats du nord ». Et Mme de Staël termine son aperçu avec des phrases bien romantiques : Distinguant la mélancolie des orientaux de « ce vague terrible qui porte à l'âme une impression plus philosophique et sombre » elle caractérise la mélancolie des peuples du nord : « celle qu'inspirent les souffrances de l'âme, le vide que la sensi-

13 *Ibid.*, p. 192.

14 U. Schöning, « Einleitung », in : U. Schöning et F. Seemann (éd.), *Mme de Staël*, p. 22.

15 Mme de Staël, *De la littérature*, p. 196 ss.

16 *Ibid.*, p. 199.

17 *Ibid.*, p. 200.



bilité fait trouver dans l'existence, et la rêverie, qui promène sans cesse la pensée, de la fatigue de la vie à l'inconnu de la mort »<sup>18</sup>. Il va donc de soi que la littérature italienne et les Italiens, tels que les voit Mme de Staël, ne présentent pas les symptômes de ce que l'on appellera plus tard la maladie romantique.

Après un voyage en Allemagne et un autre en Italie, les idées qu'avait Mme de Staël de la littérature en général et spécialement de l'Italie et de la littérature italienne ne semblent plus être tout à fait les mêmes<sup>19</sup>. Le livre VII de *Corinne ou l'Italie* est intitulé « La littérature italienne », et c'est ici qu'un groupe international, composé d'Anglais, d'Italiens et d'un Français, parle littérature. On y retrouve partiellement les arguments que l'on a déjà lus dans *De la littérature*. Pourtant, il n'y a plus la même âpreté. La protagoniste, bien qu'elle partage nombre des avis critiques énoncés par les Anglais ou par le Français, entreprend la défense de la littérature italienne en nommant des écrivains peu ou mal connus par les étrangers. Du reste, elle critique la proposition d'imiter la littérature française<sup>20</sup> et elle opte pour la « couleur nationale » en littérature<sup>21</sup>. Mais ce qui est plus important, c'est qu'elle cherche à excuser l'état de la littérature italienne, qui, selon elle, ne manque pas de talents, par le fait que « depuis les derniers siècles, des circonstances malheureuses [avaient] privé l'Italie de son indépendance »<sup>22</sup>. Il est évident

18 *Ibid.*, p. 202 ss.

19 Voir U. Schöning, « Mme de Staël in der französischen Romantik », in : Gerhard R. Kaiser et Olaf Müller (éd.), *Germaine de Staël und ihr erstes deutsches Publikum*, Heidelberg, Winter, 2008.

20 Celle-ci lui semble menacée de stérilité et le lecteur remarque encore que Corinne prononce ce que pense Mme de Staël.

21 C'est le prince Castel-Forte qui souligne la conséquence de la diversité qui en résulte : « [...] nous avons tous besoin les uns des autres » (Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*. Édition présentée, établie et annotée par Simone Balayé, Paris, Gallimard, 1985, p. 177).

22 Mme de Staël, *Corinne*, p. 174 ss. ; voir pp. 181 et 191.

qu'elle fait ainsi clairement allusion à la situation politique actuelle du pays, dont les divers états étaient intégrés dans le régime napoléonien<sup>23</sup>.

Presque une décennie plus tard, Mme de Staël publie en italien un article sur la façon et l'utilité des traductions. Comme l'essentiel en a été déjà dit à plusieurs reprises<sup>24</sup>, je ne fais donc que rappeler en passant qu'après un deuxième voyage en Allemagne et en Italie, l'opinion de Mme de Staël sur le pays et sa littérature ne semble pas vraiment changée. Pourtant, il faut se rendre compte que le régime napoléonien a été remplacé par le régime autrichien. Dans son article l'auteur fait la proposition suivante : « Dovrebbero a mio avviso gl'italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche »<sup>25</sup>. Ce conseil, on s'en souvient, a déclenché sans délai le débat romantique en Italie qui a transposé l'idée de l'*italianità* dans le mouvement du Risorgimento.

Bien que notre prochain auteur ait été un proche de la famille Necker pendant une bonne dizaine d'années, Mme de Staël ne l'aimait pas et probablement pas seulement parce que Pierre-Louis Ginguené avait osé critiquer le livre de Jacques Necker, *De la Révolution française*, comme il a d'ailleurs

23 Dans ce contexte il semble remarquable que parmi les idées que Corinne développe « spirituellement », comme on lit, se trouve celle-ci : « L'autorité des gouvernements réprime souvent ailleurs l'élan individuel. En Italie cette autorité serait un bien, si elle luttait contre l'ignorance des états séparés et des hommes isolés entre eux, si elle combattait par l'émulation, l'indolence naturelle au climat, enfin si elle donnait une vie à toute cette nation qui se contente d'un rêve » (*ibid.*, p. 183).

24 Voir U. Schöning, « Interkulturelle Vernetzung als Praxis und Programm : Zur Staël-Rezeption in Italien », dans : U. Schöning et F. Seemann (éd.), *Mme de Staël*, p. 203-227.

25 Anna Luisa Staël-Holstein, « Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni ('Biblioteca italiana', gennaio 1816) », in : Egidio Bellorini (éd.), *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, 2 vol., Bari, Laterza, 1943 (Reprint 1975), I, p. 7 ; Comtesse Jean de Pange, « Quelques remarques sur l'article de Mme de Staël intitulé : 'De l'esprit des traductions' », *Rivista di letteratura moderna e comparata* 20 (1967), p. 215-225.

également fait une critique plus tard du roman *Delphine* de la fille<sup>26</sup>.

Appartenant au groupe des idéologues, Ginguéné avait été poète, journaliste, agent administratif, diplomate, jusqu'au moment où la défaveur de Napoléon mit fin à sa carrière dans le service d'état<sup>27</sup>. Alors Ginguéné se concentra sur la publication de son *Histoire littéraire d'Italie*.

Quoique assez connu à son époque, l'auteur est très vite tombé dans l'oubli dont il a été tiré récemment par un colloque à Rennes, sa ville natale, mais surtout par les livres de Cristina Trinchero et Paolo Grossi<sup>28</sup>. Ces deux auteurs visent à démontrer l'importance historique de l'historien de la littérature italienne dont ils accentuent la modernité, comme l'avait déjà fait Gérard Gengembre rapprochant l'œuvre de Ginguéné à *De la littérature* de Mme de Staël<sup>29</sup>.

En effet, Ginguéné critiquant sévèrement le *Cours de la littérature* de La Harpe avait plaidé pour une autre et une nouvelle manière de considérer la littérature. Puis il posait des questions de ce type : « Quels furent [...] les rapports entre les productions de l'esprit, la politique et les mœurs publiques ? Quel est le véritable point de vue où il faut se placer pour juger sainement les auteurs [...] ? » « Quelle influence exercèrent le gouvernement

26 Voir Paolo Grossi, *Pierre-Louis Ginguéné, historien de la littérature italienne* (L.E.I.A., 8), Bern/Berlin/Bruxelles, Lang, 2006, pp. 39 et 74. Les textes sont reproduits dans *P.-L. Ginguéné journaliste et critique littéraire*. Textes choisis avec une introduction et des notes par Sergio Zoppi, Torino, Giappichelli, 1968, pp. 51 ss. et 189 ss.

27 Paul Hazard, *La Révolution française et les lettres italiennes, 1789-1815. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de Lyon*, Paris, Hachette, 1910, p. 440.

28 Ginguéné (1748-1816). *Idéologue et médiateur*. Textes réunis par Édouard Guitton, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995 ; Cristina Trinchero : *Pierre-Louis Ginguéné (1748-1816) e l'identità nazionale italiana nel contesto culturale europeo*. Prefazione di Sergio Zoppi, Roma, Bulzoni, 2004 ; P. Grossi, *Pierre-Louis Ginguéné* (voir mon compte rendu dans *Romanische Forschungen* 37, 2007, p. 307-326).

29 Gérard Gengembre, « Sur la notion d'histoire littéraire : du *De la littérature* à Ginguéné », in : *Ginguéné. Idéologue et médiateur*, p. 223-227.

et les mœurs sur la littérature [...] ? ». Ou bien des questions qui lui assurent une place dans les débuts des recherches interculturelles comme celles-ci :

Dès les commencements de ce qu'on peut appeler littérature en France, quelle fut, sur cette faible origine, l'influence les [*sic*] lettres grecques, latines et italiennes ? Quelle y fut celle des lettres espagnoles, lesquelles s'étaient elles-mêmes formées sous l'influence des lettres arabes, grecques et latines ? A travers tous ces éléments étrangers, quel était l'élément natif et le caractère national de la littérature française ?

Il n'empêche, l'auteur pense également à la situation actuelle quand il pose la question de savoir : « quelle doit être parmi nous l'influence de la liberté sur la littérature ? »<sup>30</sup>

Exception faite de la dernière, ces questions sont de nouveau abordées et approfondies dans la « Préface » de l'*Histoire littéraire d'Italie*. L'auteur, qui attribue à chaque littérature moderne, autrement appelée nationale, une « propriété particulière » (I, p. 8), se propose d'y parler du « rapport » entre les gouvernements d'une part et les sciences et les lettres de l'autre et, se référant aux philosophes et leur manière d'écrire l'histoire, il postule que l'on y cherche « principalement les vicissitudes de la destinée de l'homme en société » (I, p. 10) pour conclure avec une question plutôt rhétorique : « N'est-ce pas dire assez clairement que c'est en dernier résultat, l'histoire littéraire que l'on cherche dans l'histoire politique, et qu'envisagée sous ce rapport, l'une n'est, pour parler ainsi, que le cadre de l'autre ? » (I, p. 11). Et sa réponse évidemment affirmative est accompagnée d'un exemple :

Les révolutions des lumières, dans le système social moderne, tiennent de trop près aux événements politiques pour qu'il soit possible de les séparer ; et une histoire littéraire où les faits relatifs aux Lettres ne se combindraient pas

30 *La Décade*, n° 33, 30 ventôse, an III [20 mars 1795] (cité d'après S. Zoppi, *P.-L. Ginguené journaliste*, p. 14 ss., voir p. 351).

avec ces évènements, serait aussi peu digne d'être offerte à un public éclairé que le serait une histoire politique où l'on ne dirait rien des progrès des sciences, des Lettres et des arts (I, p. 11)<sup>31</sup>.

Nonobstant, le lecteur qui s'attend à un développement de ces thèses dans ce qui suit sera déçu. Ginguéné nous offre plutôt une narration de caractère encyclopédique des faits littéraires et il s'applique à n'en oublier aucun. Pourtant, il est vrai que ses idées esthétiques, une fois énoncées, invitent tout lecteur à chercher une relation entre la littérature et la société. Par contre, l'auteur lui-même se borne le plus souvent à une esquisse de la situation historique du pays, laquelle précède ses analyses littéraires<sup>32</sup> tandis que les remarques établissant une relation entre les résultats de ses analyses et la situation sociopolitique du pays sont plutôt rares et, surtout, elles ne sont pas faites de sorte que l'on puisse parler d'une mise en pratique cohérente du programme<sup>33</sup>. De la sorte les horreurs du théâtre italien au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle sont expliquées par les mœurs, car si « le goût dans les arts influe à la longue sur les mœurs, il est encore plus vrai qu'il en reçoit une influence prompte et puissante » (VI, p. 127). C'est ce qu'il appelle une considération philosophique de l'histoire littéraire<sup>34</sup>. Par ailleurs il constate que c'était la nature qui

31 Voir P. Grossi, *Pierre-Louis Ginguéné*, pp. 153 ss., 239 ss. et 264.

32 Voir P.-L. Ginguéné, *Histoire*, VII, p. 17 : « Il est aisé de choisir, dans la littérature d'un tel peuple, ce qu'elle a produit de parfait, de classique, et de n'en présenter, en quelque sorte, que les fleurs ; mais ce n'est point faire connaître assez ce peuple même ; c'est le peindre infidèlement. Son *histoire littéraire* doit le considérer sous des rapports plus étendus, et le montrer dans tous les emplois qu'il a faits de ses facultés morales. Renvoyant donc, pour les détails, à l'histoire proprement dite [...] »

33 P. Grossi, *Pierre-Louis Ginguéné*, p. 200 ss.

34 « En considérant philosophiquement ce que nous avons vu du théâtre italien, en concluant de ce théâtre aux mœurs publiques, on est effrayé du caractère féroce que fait supposer, dans les Italiens du seizième siècle, la barbarie de leur spectacle tragique, et de l'absence de toute pudeur qu'attestent leurs comédies. Mais tout à coup, au milieu de ce même siècle, on voit naître parmi eux un troisième genre de poésie dramatique,

a fait en Italie au XIV<sup>e</sup> siècle un effort heureux en y produisant presque à la fois trois grands hommes auxquels elle a donné un génie différent (II, p. 261, III, p. 1) et il accentue les rôles des républiques et des princes rivaux qui ont fait accroître la prospérité des états, « et par conséquent les sciences et les lettres, déjà reconnues pour l'un des moyens de prospérité le plus noble et le plus puissant » (III, p. 236). Pourtant, l'auteur ne peut s'empêcher de constater également qu'en Italie, comme ailleurs, on peut voir « fleurir au milieu des armes ce qu'on nomme les arts de la paix » (IV, p. 112 ss.)<sup>35</sup>. Dans ce mélange de pensées, seule l'idée de liberté semble être constante. En effet, même si elle est négligée ou peut-être supprimée dans sa préface, il en parle par le menu dans le chapitre III : « L'ESPRIT de liberté qui s'était annoncé en Italie dès le onzième siècle, y fit dans le douzième de nouveaux progrès » (I, p. 142). Ou : « Dans cette longue et violente fermentation de liberté, il était impossible que les esprits n'acquissent pas plus d'activité, de curiosité, d'élévation et de force. [...] Avec l'idée de république et de liberté, chaque Italien pensa être devenu Romain » (I, p. 144)<sup>36</sup>.

qui permet d'adoucir ces conséquences fâcheuses, et qui prouve peut-être que chez aucun peuple il ne les faut tirer à la rigueur » (VI, p. 318).

35 Voir II, p. 268 : « Et cependant, au milieu de ces chocs violents qui avaient eu presque partout de si tristes résultats politiques, on avait vu naître pour les arts d'imagination [...] une époque glorieuse, et qui n'est pas assez remarquée. Pour rehausser dans la suite l'éclat de quelques noms et l'influence de quelques princes sur les arts, on leur en a trop attribué la renaissance. C'est jusqu'au treizième siècle qu'il faut remonter pour les voir renaître en Italie. » Voir aussi VIII, p. 377 : « Trop souvent l'histoire civile ne raconte que les discordes, les guerres et les malheurs des peuples. L'histoire littéraire nous offre des tableaux plus doux, plus consolants et non moins instructifs ; elle décrit les fruits de la paix et de la tranquillité, quelquefois ceux de l'oisiveté et de la bizarrerie des hommes ; en suivant les progrès et les égarements de l'esprit humain, elle ne retrace des scènes affligeantes que lorsque le fanatisme se mêle à l'erreur. »

36 Cf., chez Charles Botta : « [N]i parmi les peuples anciens, ni parmi les modernes, aucun, pour ainsi dire, de ceux que l'on appelle libres ne l'a été véritablement, n'a joui de cette liberté désirable, qui laissant à l'hom-

Enfin, notre auteur ajoute une remarque sur des événements du XII<sup>e</sup> siècle : Les villes « formèrent entre elles cette célèbre ligue lombarde, contre laquelle se brisèrent toutes les forces de l'Empire, et tout le courage de l'Empereur » (I, p. 143). S'agirait-il ici d'une allusion à la situation actuelle ? Même si c'était le cas, il faut dire qu'elle reste isolée<sup>37</sup>.

Tout compte fait, l'Italie est pour Ginguéné surtout une donnée culturelle et c'est à ce pays qu'il attribue la gloire d'avoir terminé les siècles de barbarie par la renaissance des lettres<sup>38</sup>. Évidemment cet intérêt est une conséquence de son point de vue classiciste<sup>39</sup> qui se base sur le modèle de la *translatio*. Dans le cadre de ce modèle historique l'Italie est le pays qui a vu renaître la littérature moderne au profit des autres pays européens, parmi eux surtout la France. Toujours est-il que, dans la situation actuelle, Ginguéné semble même vouloir créer une sorte d'espace culturel franco-italien<sup>40</sup>. Dès lors, en 1808, il trouve

me tous ses droits, lui permet l'exercice et le développement de toutes ses facultés, et le garantit, par une bonne organisation politique, des passions perturbatrices, fléau presque inséparable et poison destructeur de la plupart des républiques » (*Storia della guerra dell'indipendenza, etc. Histoire de la guerre de l'indépendance des Etats-Unis d'Amérique*, écrite par Charles Botta, cf. note 30, cité d'après S. Zoppi, *P.-L. Ginguéné journaliste*, p. 351).

37 Cependant Salfi nous rappelle que Ginguéné avait publié également des fables en 1810, « époque où il était dangereux de dire la vérité, même sous le voile de l'allégorie. La prudence commandait à l'auteur d'en réserver, pour un temps plus opportun, quelques unes dont l'application pouvait paraître trop directe » (X, p. 494).

38 Déjà dans *La Décade*, n° 33, 30 ventôse, an III (20 mars 1795) Ginguéné parle de la « renaissance des lettres » en Italie qui « fut l'aurore des beaux siècles de la littérature moderne » (S. Zoppi, *P.-L. Ginguéné journaliste*, p. 15, voir p. 301 ss., pp. 304, 307 et 342).

39 Voir VI, pp. 144 ss. et 316 ss.

40 « [...] je voudrais, maintenant qu'il n'y a plus d'Alpes entre les Italiens et les Français, qu'on n'en élevât pas de nouvelles entre les Italiens qui sont en France et ceux qui sont en Italie [...] et sur-tout que les hommes d'un naturel paisible n'épousassent point de haines étrangères, et ne s'en rendissent pas les organes, sans pouvoir éprouver aucune des tristes joies

même qu'à « mesure que l'Italie devient plus française, il devient pour les Français d'une nécessité plus urgente d'entendre la langue de ce beau pays »<sup>41</sup>.

Il y avait toutefois d'autres auteurs et d'autres avis. Celui-ci, par exemple : « Certainement je ne vous presserai plus à présent de venir en Italie, ce peuple n'est pas digne de vous : pour la littérature, le goût, le sentiment, il est de deux ou trois siècles en arrière du reste de l'Europe »<sup>42</sup>. C'est avec ces paroles que Sismondi s'est adressé à Mme de Staël qu'il a accompagnée tout de même plus tard pendant son voyage dans ce pays<sup>43</sup>.

Ce Genevois, autodidacte dans plusieurs disciplines, membre du groupe de Coppet et – pour ainsi dire – avocat des intérêts de Mme de Staël en Italie, était en train de préparer son cours de littérature étrangère, qu'il voulait donner à Genève, quand ont paru les premiers des volumes de Ginguéné. À cette époque, Sismondi a écrit à la comtesse d'Albany : « Pour une partie, je me trouve sur le même terrain que Ginguéné ; il s'en faut bien que je puisse traiter la littérature italienne avec autant de profondeur que lui ; le sujet de ses trois gros volumes sera renfermé pour moi en quatre leçons ; mais, d'autre part, la comparaison de plusieurs langues différentes, la connaissance surtout des critiques allemands, me permettent de considérer mon sujet sous des rapports plus nouveaux »<sup>44</sup>. En effet, dans la version imprimée de ce cours, les premières phrases cherchent à convaincre le lecteur que l'auteur, « long-temps avant de pouvoir connaître l'existence du bel ouvrage de M. Ginguéné sur la Littérature italienne », avait pris « une direction différen-

qu'elles procurent, ni par conséquent en recueillir aucun fruit » (S. Zoppi, *P.-L. Ginguéné*, p. 299 ; voir p. 301).

41 *Ibid.*, p. 301.

42 G. C. L. Sismondi, *Epistolario. Raccolta, con introduzione e note*, a c. di C. Pellegrini, Firenze, La Nuova Italia, 1933, I (1799-1814), p. 30.

43 Voir *ibid.*, I, p. 56 ss.

44 *Ibid.*, I, p. 349.



te »<sup>45</sup>. Celle-ci se caractérise, comme il dit, surtout par le fait que l'auteur voulait présenter « aux gens de goût ce qu'il leur convient de savoir sur les littératures étrangères », ce qui veut dire plusieurs littératures non françaises. Car Sismondi n'adopte pas seulement un point de vue français, plutôt il se considère sans façon comme adhérent de la culture française<sup>46</sup>.

Mais contrairement à Ginguéné, le Genevois réalise le projet de traiter plusieurs littératures. Toujours moins que prévues, parce qu'il s'est d'abord même proposé de s'occuper des littératures du Nord comme de celles du Midi. Il n'empêche, il a renoncé à ce projet plus tard, aussi pour des raisons linguistiques, car, dit-il, « qui apprendra jamais le danois pour lire Baggessen ou Ohlenschlaeger »<sup>47</sup>.

En outre, il dit ne pas avoir cherché à faire des découvertes littéraires ; au contraire, il s'est laissé guider par la renommée pour choisir les auteurs qui ont exercé de l'influence sur « le goût de leur nation, sur leur siècle, ou sur l'esprit humain ». Voulant éviter les préjugés nationaux qui – comme il dit – pouvaient rendre insensible aux charmes d'une poésie différente de la poésie française, il s'est proposé de « remonter des règles conventionnelles de chaque littérature, aux règles fondamentales, que le sentiment et le goût ont rendues communes à tous les hommes ». Mais il a « surtout voulu montrer partout l'influence réciproque de l'histoire politique et religieuse des peuples sur

45 Sismondi, *Littérature*, I, p. I. Pour ce qui concerne les réactions de Ginguéné voir Paolo Grossi, « Un historien indélicat : Un témoignage inédit de Pierre-Louis Ginguéné sur Simonde de Sismondi », *Revue des études italiennes* 47 (2001), p. 223-241.

46 Voir Sismondi, *Epistolario*, II, p. 13 : « Je fais donc partie, que je veuille ou non, du peuple genevois et de la nation française, comme un Toscan appartient à la nation italienne, comme un Prussien à la nation allemande, comme un Américain à la nation anglaise. Mille intérêts communs, mille souvenirs d'enfance, mille rapports d'opinion, lient ceux qui parlent une même langue, qui possèdent une même littérature, qui défendent un même honneur national. »

47 *Ibid.*, II, p. 323.

leur littérature, et de leur littérature sur leur caractère ; faire sentir le rapport des lois du juste et de l'honnête avec celles du beau ; la liaison enfin de la vertu et de la morale avec la sensibilité et l'imagination »<sup>48</sup>. Bien que tout cela ne paraisse pas vraiment réfléchi et pas toujours clair, il est évident que l'on y trouve nombre de notions chères à Mme de Staël avec qui il partage d'ailleurs aussi l'idée qu'il n'existe pas de société en Italie<sup>49</sup>.

Quoi qu'il en soit, celui qui a lu les déclarations d'introduction de Sismondi ne peut que rester stupéfait quand il lit ce qui suit, et on se rappelle inévitablement le cas similaire de Ginguéné<sup>50</sup>.

D'après Sismondi, la littérature italienne souffre, dès ses débuts, du fléau de l'imitation, d'abord celle de l'antiquité et, en plus, celle des Provençaux, à cela s'ajoute l'influence désastreuse des Arabes<sup>51</sup>. Au fond, il n'y a que le Dante qui compte. Sismondi l'appelle « le père de la poésie moderne » (I, p. 388)<sup>52</sup>. Boccace, qui peint ce qu'il a vu et dont les descriptions vraies sont louées tout comme la pureté du langage, l'élégance, la grâce et la naïveté, est critiqué parce que ses idées et ses images ne

48 Sismondi, *Littérature*, I, p. II ss.

49 *Ibid.*, p. 163 (voir U. Schöning, « Die Funktionalisierung des Ortes in Mme de Staëls *Corinne ou l'Italie* », dans : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 23 [1999] p. 59 ss.) ; Sismondi, *Littérature*, II, p. 378, fait la même observation.

50 Ici, je vais me concentrer sur les pages consacrées à la littérature italienne, qui peuvent, cependant, donner aussi une idée du reste (voir U. Schöning, « Simonde de Sismondis *De la littérature du Midi de l'Europe* »).

51 Sismondi, *Littérature*, II, p. 23, voir pp. 201 et 205 ss.

52 Sismondi, *Littérature* : « Peu de chefs-d'œuvre ont mieux manifesté la force de l'esprit humain que le poème du Dante : complètement nouveau dans sa composition comme dans ses parties, sans modèle dans aucune langue, il était le premier monument des temps modernes, le premier grand ouvrage qu'on eût osé composer dans aucune des littératures nouvellement nées. Il était conforme aux règles essentielles de l'art, à celles qui sont invariables : l'unité de dessein, l'unité de marche, l'empreinte d'un génie puissant qui voit en même temps le tout et ses parties, qui dispose avec facilité des plus grandes masses, et qui est assez fort pour observer la symétrie sans en ressentir jamais de gêne » (I, p. 386).

sont pas aussi pures que son langage<sup>53</sup>. Pétrarque n'est pas apprécié. Il offre tout comme Boccace un exemple de cette préoccupation de l'antiquité qui va nuire au développement de « la force du naturel et de l'originalité », c'est-à-dire d'une littérature propre en Italie<sup>54</sup>.

Tandis qu'au XV<sup>e</sup> siècle les lettres bénéficiaient d'une protection puissante des villes libres et de tous les souverains, la situation avait changé brusquement au siècle suivant avec les persécutions de l'Église et l'invasion de Charles VIII en Italie<sup>55</sup>. La tyrannie et l'Inquisition dominaient le pays. Néanmoins, profitant du siècle précédent il y avait une production littéraire, appréciée par les contemporains, toutefois tombée dans l'oubli après<sup>56</sup>. La ruine politique, économique et culturel du pays continuait ; « le dix-septième siècle fut une période de dégénération universelle », écrit Sismondi qui constate en plus : « L'Ita-

53 *Ibid.*, II, p. 6 ss.

54 *Ibid.*, II, p. 32 ; voir p. 23 ss. : « L'étude passionnée de l'antiquité dont Pétrarque et Boccace avaient donné l'exemple, suspendit cependant d'une manière très-extraordinaire la littérature italienne, et fit rétrograder la langue. L'Italie, après avoir produit ses trois premiers classiques, se reposa un siècle entier. Pendant ce temps, l'érudition fit des progrès surprenants, et les connaissances se répandirent d'une manière beaucoup plus générale, mais ce fut en restant toujours stériles. L'esprit avait conservé toute son activité, la gloire littéraire toute sa splendeur ; mais l'étude constante des anciens avait ôté toute originalité aux écrivains. Au lieu de perfectionner une langue nouvelle, et de l'enrichir de chefs-d'œuvre qui fussent en rapport avec les mœurs et les idées modernes, on n'avait cherché qu'à copier servilement les anciens modèles. L'imitation trop scrupuleuse détruisit, de cette manière, tout esprit d'invention, et les plus célèbres érudits ne produisirent, pour pièces d'éloquence, que des amplifications de collège [*sic*]. Plus un homme était fait, par son rang, ou par ses talents, pour acquérir un nom dans les lettres, plus il aurait rougi de cultiver la langue maternelle ; il s'efforçait presque de l'oublier pour ne pas s'exposer à gâter son latin, et le peuple, demeuré seul dépositaire de cette langue qui avait déjà brillé d'un si grand éclat, la corrompait et la faisait retourner vers la barbarie. »

55 *Ibid.*, II, pp. 182 ss. et 186 ss.

56 *Ibid.*, II, p. 188 ss.

lie était abandonnée au règne du mauvais goût »<sup>57</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle cependant Sismondi reconnaît une renaissance de la littérature italienne qui, comme il souligne, ne semble pas être favorisée par aucune circonstance étrangère à la littérature. Ainsi, malgré une légère amélioration de la situation politique et culturelle, Sismondi de remarquer : « La nation enfin était morte de toutes les manières. » Et, vers la fin du siècle, il voit les Italiens imiter les Français comme ils avaient imité les anciens auparavant<sup>58</sup>.

Tout compte fait, Sismondi ne trouve pas grand-chose dans la littérature italienne à part Dante. La poésie lyrique est monotone et fatigante dès ses débuts siciliens<sup>59</sup> ; elle manque d'imagination et possède trop de style et trop de rhétorique. Le sonnet n'est pas du tout apprécié<sup>60</sup>. Pour ce qui concerne le théâtre, Sismondi juge que les Italiens en ont des idées complètement fausses<sup>61</sup>. Pourtant, c'est encore pire dans d'autres domaines : « Merlin Coccaie », donc Teofilo Folengo, fait preuve de mauvais goût et de Castiglione comme de tant d'autres l'auteur ne veut pas tenir compte parce qu'ils n'en valent pas la peine. En revanche, Giambattista Marino est mentionné, mais justement parce qu'il était le « grand corrupteur du goût des Italiens » ; Sismondi avoue franchement de ne pas avoir pu terminer la lecture de l'*Adone*<sup>62</sup>.

Rares sont ceux qui sont loués. Parmi eux on trouve le Tasse qui, en homme de génie, savait être « classique dans l'ensemble » et « romantique dans la peinture des mœurs et des situa-

57 *Ibid.*, II, pp. 250 et 270.

58 *Ibid.*, II, pp. 346 ss., 352 et 402.

59 « L'harmonie du langage doit seule rendre celle du cœur. Les premiers poètes siciliens et italiens ont presque tous méconnu ces principes. L'exemple des Arabes et celui des Provençaux les a fait passer par la recherche avant la naïveté ; ils ont pris tous leurs ornemens dans l'esprit le plus faux, le plus maniéré » (I, p. 348; cf. I, p. 394 ss.).

60 *Ibid.*, I, p. 401.

61 *Ibid.*, II, p. 207.

62 *Ibid.*, II, p. 260, voir pp. 234 et ss. et 263.

tions »<sup>63</sup>, ou Métastase, qui est considéré comme le plus national des poètes italiens, ou encore Goldoni, parce qu'il a révolutionné le théâtre de sorte qu'il est « en harmonie avec l'esprit national »<sup>64</sup>. Mais, mis à part des exceptions, Sismondi trouve partout « du mauvais goût »<sup>65</sup>.

L'état plutôt lamentable de la littérature italienne correspond à l'état politique, économique et social du pays, qui est caractérisé par la domination étrangère, par l'oppression et l'épuisement<sup>66</sup>. C'est un pays de la décadence, sans conscience de soi-

63 *Ibid.*, II, p. 157, et Sismondi de s'expliquer sur ces termes : « Ces deux littératures, de nature opposée, ont reçu leurs noms des critiques allemands ; ils se sont déclarés avec vivacité pour le genre romantique, et ils ont fait considérer comme la conséquence d'un système, ce qui, avant eux, était regardé comme un écart de l'imagination, et la violation des règles les plus sages. Cependant nous devons adopter leur classification, puisque la poésie de presque toutes les nations modernes étant romantique, il serait injuste et absurde de vouloir la juger par d'autres règles que celles que les écrivains ont suivies » (*ibid.*, II, p. 156). Mme de Staël, qui ne disposait pas de ces deux notions en 1800, parle d'un « mélange heureux » auquel on doit l'Arioste et le Tasse (*ibid.*, II, p. 192). Mais il faut remarquer qu'elle se distingue de Sismondi par le fait qu'elle attribue généralement un rôle positif aux transferts culturels.

64 *Ibid.*, II, p. 363; cf. pp. 302 ss. et 360 ss.

65 *Ibid.*, II, p. 270.

66 Voir *ibid.*, II, pp. 242 et 245 ss. Alors ceci explique-t-il cela ? Non, ce n'est pas vraiment le cas ; il n'y a qu'une correspondance vague qui ne se concrétise jamais d'une façon cohérente car les cas individuels restent des cas individuels. Ainsi, Dante ou Tasse, poètes que Sismondi apprécie, souffrent de leurs situations historiques tandis que Pétrarque et l'Arétin, poètes qu'il exècre, ont un mauvais caractère. Bembo, qui était apprécié à son époque, ne plaît plus du tout. En effet, il semble être caractéristique que les individus mauvais et la poésie mauvaise aient été distingués à leur époque. Ainsi, l'Arétin, qui était selon Sismondi « un homme infâme » (II, p. 230), n'a pas seulement été comblé d'honneur par Charles-Quint et François I<sup>er</sup>, il était par-dessus le marché ami de Léon X et Clément VII. D'ailleurs Sismondi qui déplore sans arrêt la correspondance entre l'état social et politique et l'état culturel et littéraire ne cesse de demander une littérature qui soit en accord avec le temps et le lieu de sa production. En fin de compte les relations entre l'état de la littérature et l'état du pays se réduisent à des questions du goût, de la morale générale et de la vertu

même. Il n'y existe ni progrès ni perfectibilité, parce qu'il n'y a ni liberté ni protection par les dirigeants. D'ailleurs, le pays est marqué par des guerres, par la dominance des intérêts militaires, par la domination étrangère et par l'oppression, et tout cela nuit à la société tout comme à la littérature.

On ne peut guère ignorer que tout cela ne vaut pas seulement pour le passé mais également pour le présent, c'est-à-dire pour le régime de Napoléon, et cela en France comme ailleurs, mais surtout en Italie. Il est donc significatif que les vers de Dante qui exprime « sa haine contre les rois de France » soient cités en traduction<sup>67</sup> ou si on lit qu'« un seul poète se distingue, dans tout le dix-septième siècle, par un sentiment patriotique. Je ne sais quelle vieille étincelle de liberté était demeurée dans le cœur du sénateur Filicaia » (p. 274). Et Sismondi n'hésite pas à citer le sonnet « Italia, Italia » en italien et en traduction française dans laquelle on lit : « Alors je ne verrais plus des torrens de soldats descendre des Alpes, je ne verrais plus les troupeaux français boire l'onde du Pô, teinte de sang »<sup>68</sup>.

Je conclus en résumant : Pour nos trois auteurs l'Italie est une unité culturelle avec une littérature particulière, autrement dit nationale, et qui se distingue des autres littératures nationales, européennes en l'occurrence, avec lesquelles elle forme une unité subordonnée.

Dans la littérature italienne deux phénomènes sautaient généralement aux yeux : La Renaissance et la décadence<sup>69</sup>. Tous

individuelle de sorte qu'il se dessine l'idéal d'une correspondance du bien et du beau, idéal qui, cependant, ne se trouve pas en Italie.

67 *Ibid.*, I, p. 372 (*Purg.*, XX, p. 43 ss.).

68 *Ibid.*, II, p. 272 ss. ; Sismondi, *Epistolario*, I, p. 418, écrit lui-même sur son livre : « Vous m'y trouverez tel que j'ai toujours été, protestant et républicain, et montrant partout dans l'histoire de l'esprit humain la pernicieuse influence du despotisme civil et religieux, ou les bienfaits des deux libertés. »

69 Pour le problème de la décadence voir p. ex. Ezio Raimondi, *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Milano, Vita e pensiero, 1989, p.

les deux se révèlent, sous un aspect ou sous un autre, comme particulièrement intéressantes pour les Français contemporains craignant l'une et espérant l'autre. Ginguéné dont les travaux ne sont arrivés que jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, de sorte qu'il ne devait pas s'occuper de la décadence qu'il constate – tout comme son successeur Salfi et tant d'autres – pour le siècle suivant<sup>70</sup>, voulait tout de même rendre justice à la littérature italienne en France<sup>71</sup>, tandis que Mme de Staël et Sismondi semblent s'intéresser notamment à ce phénomène de la décadence.

Quoi qu'il en soit, toute évolution demande une explication. On sait qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle on avait tendance à associer évolution d'une part, progrès et perfectibilité d'autre part. Cependant, l'Italie montre l'exemple d'une évolution négative, en ce sens que l'apogée se trouvait au début et le constat d'une décadence suivante posait inévitablement des problèmes pour une pensée historique étroitement liée aux notions de progrès et de

133 ss. ; Jean Dagen, *L'Histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 145 ss. ; Wim Sosef, « L'idea di decadenza nella storiografia letteraria italiana fra settecento e novecento », in : *Studi di teoria e storia letteraria. In onore di Pieter de Meijer*, a. c. di Dina Aristodemo, Costantino Maeder e Ronald de Rooy, Firenze, Franco Cesati, 1996, p. 187-198 ; Roland Mortier, « L'Idée de décadence littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle », in : *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, LVII, éd. par Theodore Besterman, Transactions of the Second international congress on the Enlightenment III, Genève, Droz, 1967, p. 1013-1029 ; Jochen Schlobach, « Pessimisme des philosophes ? La théorie cyclique de l'histoire au 18<sup>e</sup> siècle », in : *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, CLV, Transactions of the Fourth international congress on the Enlightenment V, Oxford, The Voltaire Foundation, 1976, p. 1871-1987.

70 P.-L. Ginguéné, *Histoire*, I, p. 4, II, p. 264, XII, pp. 421 et 443 ; voir W. Sosef, « L'idea », p. 190 ss.

71 « C'est encore là une littérature assez riche, et si l'on pense aux vicissitudes que la malheureuse Italie a éprouvées dans ces derniers tems, on ne peut que la féliciter, après les pertes récentes qu'elle a faites, de posséder encore, et dans son sein et au-dehors, tant de talents si distingués », *Revue philosophique, littéraire et politique*, n<sup>o</sup> 19, 1<sup>er</sup> juillet 1807 (cité d'après S. Zoppi, *P.-L. Ginguéné*, p. 296).

perfectibilité. La solution de ce problème est fournie par l'idée de la *translatio* car dans cette perspective il est possible que l'esprit humain<sup>72</sup> avance, bien qu'un ou plusieurs pays restent en arrière. Dans le cadre de ce modèle, la littérature italienne fait partie de la littérature universelle, *de facto* de la littérature européenne, et y occupe la place où a eu lieu la renaissance des lettres à l'époque que nous appelons – tout comme parfois Ginguéné déjà – la Renaissance tout court<sup>73</sup>. Pourtant, ce sont d'autres pays, surtout la France, qui en ont tiré profit comme, pour ainsi dire, héréditaires littéraires de l'Italie.

Restait tout de même à expliquer la décadence italienne. Adoptant une idée qui également a pris des contours au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle nos auteurs ont tous tendance à prendre en considération des rapports entre la littérature et la société. C'est-à-dire, ils ont recours parfois à l'histoire de la civilisation, parfois à l'histoire politique ou bien parfois à l'histoire de mœurs, pour expliquer les faits littéraires, et il faut dire qu'il s'agit de faits négatifs dans la plupart des cas.

Certainement les différentes manières de la considération historique et leurs contradictions ainsi que les observations divergentes produisent des incohérences dans les œuvres de nos auteurs, incohérences qui néanmoins demanderont une précision de l'objet et de sa considération, préparant ainsi l'historiographie littéraire moderne<sup>74</sup>. Mais bien qu'il y ait trop d'exceptions et trop de désordre pour qu'on puisse parler chez eux déjà de méthode ou de règles et malgré la prudence de Ginguéné nos auteurs sont presque unanimes pour constater que la liberté, la prospérité et la protection des gouvernements constituent des conditions favorables à tout progrès et à toute perfectibilité

72 Voir J. Dagen, *L'Histoire*.

73 Voir Jürgen von Stackelberg, « Trois propagateurs de la notion de 'Renaissance' en France : Seroux d'Agincourt, Ginguéné et Sainte-Beuve », *Studi Francesi* 15, 1961, p. 483-489.

74 La concentration sur les belles lettres se remarque déjà chez Sismondi.



en littérature, comme, au contraire, l'oppression et le manque de protection se révèlent plutôt nuisibles.

Or s'il faut attribuer la décadence italienne aux guerres et à l'oppression il est incontestable que c'était à l'époque le régime napoléonien qui perpétuait cette situation et ce qui vaut pour l'Italie vaut également pour les autres états conquis ainsi que *mutatis mutandis* pour la France.

Il est donc évident que la considération de la littérature italienne dépend d'un point de vue bien français et très actuel et comment. Car rappelons-nous d'abord que la France se trouvait dans une crise culturelle postrévolutionnaire<sup>75</sup>. En face de cette crise il y avait la solution des traditionalistes qui cherchaient à rétablir l'ancien régime littéraire, solution qui au fond ne contredisait pas les intérêts de Napoléon pourvu que l'on accepte le changement de dynastie. Mais découvrir la diversité des littératures, et avec celle-ci l'histoire des littératures, exclut cette possibilité. À moins qu'on ne critique pas les autres littératures sur la base d'un goût donné, ce que fait Ginguéné, et plus encore Sismondi qui voit de la décadence partout<sup>76</sup>. Par contre, la diversité des littératures mène Mme de Staël à proposer des échanges littéraires pour assurer la perfectibilité et le progrès humain<sup>77</sup>.

L'importance de l'Italie et de la littérature italienne chez nos trois auteurs se révèle donc de plusieurs façons et concerne le passé tout comme le présent. Ainsi, il me semble d'abord remarquable que le début de l'historiographie littéraire en France soit marqué par deux ouvrages dont l'un est consacré entièrement à la littérature italienne et dont l'autre réserve une grande place à cette littérature<sup>78</sup>. Or il n'y a rien d'étonnant à ce que la

75 Voir Sismondi, *Littérature*, I, p. 7, et *Epistolario*, I, p. 289 ss.

76 Voir U. Schöning, « Simonde de Sismondis », cf. note 50.

77 Voir U. Schöning, « Einleitung », in : U. Schöning et F. Seemann, *Mme de Staël*.

78 Voir F. Wolfzettel, *Einführung in die französische Literaturgeschichtsschreibung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, p. 149 ss.

découverte de l'histoire littéraire se fasse par le biais de la découverte d'une autre littérature, puisque toute notion de l'histoire présuppose une idée de l'*autre*. Évidemment la présentation détaillée et approfondie de la diversité des littératures constitue une impulsion pour l'historiographie littéraire, d'autant plus qu'elle provoque la question de savoir les causes des particularités de chaque littérature. Par conséquent, il se pose le problème toujours épineux de l'autonomie de la littérature et du contexte référentiel de chaque littérature nationale.

De cette manière l'Italie, pays de la décadence politique et culturelle, ne devient pas seulement un exemple surtout des rapports entre la politique et la littérature mais au-delà un exemple effrayant pour les résultats d'un manque de liberté. C'est ainsi que s'est préparée l'esthétique politisée des romantiques, cette esthétique de la liberté que Victor Hugo a résumé dans une formule disant que le romantisme est le libéralisme en littérature<sup>79</sup>.

Indubitablement de telles pensées se trouvaient en nette contradiction avec la politique culturelle de l'Empire qui cherchait à perpétuer l'hégémonie française, sur le plan de la culture tout comme sur le plan politique. Déjà la constatation d'une diversité historique des littératures et le traitement des autres littératures comme égales à celle du classicisme français ne s'accordent guère avec ce programme, mais proclamer plus ou moins ouvertement la liberté pouvait être considéré comme nettement subversif. Notons pour terminer que de cette sorte s'annonce, au moment de leur naissance, un autre problème qui va rester celui des lettres et sciences humaines, à savoir une tension entre connaissance et politique.

79 Victor Hugo, *Œuvres dramatiques complètes. Œuvres critiques complètes*, éd. par Francis Bouvet, Paris, Pauvert, 1963, p. 1203.

# Le Colisée de Granet

DENIS COUTAGNE \*

S'il est un monument de la Rome antique que Granet affectionne particulièrement, c'est bien le Colisée.

Ses *Mémoires*<sup>1</sup> expriment l'émotion immédiate enregistrée dès le premier soir à Rome devant le monument antique :

Là toute la Rome antique se déployait sous nos yeux, les temples, les arcs de triomphe, les belles voûtes du temple de la paix avec ses magnifiques caissons. Je ne me croyais plus de ce monde. J'arrivai sous cette influence à la Metasudante et au pied du Colisée, sans proférer une seule parole. Nous errâmes au milieu de tous ces monuments comme des ombres descendues du ciel<sup>2</sup>.

\* Conservateur en chef du patrimoine.

1 Ecrites en 1847 dans les derniers temps de la vie du peintre.

2 Cette vision nocturne de Rome, vision lunaire s'il en est une, n'est pas propre à Granet. Elle annonce la sensibilité romantique particulièrement forte chez les Allemands. Un exemple avec ce texte de l'Allemand Gregorovius (*Römische Figuren*): « Rome, il faut la parcourir à la lueur de la lune, alors qu'on ressuscite les morts ; ils grandissent hors de leur tombe, et commencent à faire vivre les ruines, à les peupler : [...] A nos pieds, envahi par le sortilège de la lune, se trouve le Colisée, symbole de l'histoire colossale des Césars, où cette Rome convoya le sang du monde entier ; à côté, l'Arc de Triomphe de Constantin, ligne de partage entre le paganisme et le christianisme ; plus loin l'Arc de Triomphe de Titus, ligne de démarcation de l'antiquité juive et de l'ère chrétienne. Où que l'on pose son regard, partout émergent les décombres de l'histoire ; tout se tait sous un charme magique. Dans les ruines du palais des Césars, la chouette hulule. Que de choses ont eu lieu ici au cours du temps... Maintenant, tout est mort et silence » (Attilio Brilli, *Quand voyager était un art. Le roman du Grand Tour*).

Voilà Granet tellement saisi qu'il n'appartient plus à l'ordre terrestre. On peut imaginer alors qu'il donnera du Colisée des images grandioses ou fantastiques, d'autant plus que Constantin, son maître aixois, avait réalisé, lors de son séjour romain de 1777 à 1780, des lavis puissants pour un monument puissant. D'ailleurs les premières approches que fait Granet du Colisée traduisent cette volonté :

Je me décidai à commencer par quelques études d'après nature. Je choisis le Colisée. Ce monument m'avait paru si beau par sa forme remarquable et la végétation qui enveloppe ses ruines et il produisait sous le ciel un effet si enchanteur.

Nulle référence à quelques « tauromachies », à quelques jeux du cirque. Oubliés Vespasien, Néron, les gladiateurs aussi bien que les martyrs. Granet n'est plus sensible qu'à la forme, à l'emprise des fleurs enveloppant les ruines. Le registre envisagé n'est pas celui du « beau » mais du « pittoresque » :

A côté de ces richesses naturelles, vous avez des galeries sombres, avec une lumière si bien aménagée, que tout peintre qui aura un peu le goût pour les couleurs et pour l'effet, ne pourra pas résister au désir d'en faire des études.

Lumière du soleil sur des vieilles pierres usées, voire fatiguées, autant par les pas des pèlerins que par les yeux des peintres, ruines des gradins et des voûtes, autant du fait des érosions naturelles que de l'exploitation de l'homme : le Colisée est une vraie carrière qui évite d'aller chercher le travertin à plusieurs kilomètres de là vers Tivoli. Poussent des dizaines de type de fleurs (« Vous y trouvez la giroflée jaune, l'acanthé avec ses belles tiges et sa feuille si découpée, le chèvrefeuille, la violette ; enfin, une telle quantité de fleurs qu'on pourrait en composer une flore... »). S'enfoncent de sombres galeries souterraines. D'emblée, Granet veut tout mettre : les ruines antiques, les paysages, les intérieurs obscurs. L'homme est gourmand. Nous

pourrions dire qu'il a les yeux plus gros que la « toile ». L'entreprise échoue. Le peintre ne maîtrise pas un ensemble aussi complexe. Leçon d'humilité. Granet voit bien qu'il n'a pas réussi à composer : « Je plaçais sur ma petite toile beaucoup trop d'objets pour produire un bon ouvrage... Je caressais avec délices toutes les parties que je voulais étudier : aussi ma peinture ressemblait plutôt à une mosaïque qu'à un tableau. »

Granet va se tourner vers un peintre avisé du nom de Simon Denis pour analyser son échec. La leçon portera ses fruits, et Granet ne donnera plus du Colisée que des œuvres qu'au premier regard on pourrait dire humbles, discrètes, à l'instar du regard qu'il va porter sur la Rome aussi bien antique que chrétienne. C'est ce regard sur le Colisée que je voudrais analyser dans cet article, et partant de là, dire en quoi le regard de Granet sur la « ruine romaine » est original.

Il faut rappeler que, vers 1800, le Colisée tombe totalement en ruine, en tout cas toute la moitié méridionale, trop longtemps exploitée comme carrière de pierre, à tel point qu'on a envisagé au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle de détruire entièrement la partie quasiment effondrée pour restaurer intégralement la moitié à peu près solide. Les dessins et gravures de Piranèse, parmi d'autres, rappellent cet état précaire de l'amphithéâtre de Vespasien. Un chemin de croix avait été installé dans l'arène couverte de pré, alors qu'une petite chapelle s'abritait dans les arcades près de l'entrée est. Mendians, brigands, pèlerins, prostituées : une faune humaine composite habitait ce lieu que savants, architectes, peintres fréquentaient amoureusement. Granet ne pouvait qu'être sensible à cette architecture délabrée qu'une végétation sauvage couronnait d'herbes, de fleurs de champs, de buissons, comme si l'œuvre de l'homme n'était plus qu'une rocaille naturelle. Avec Granet, l'architecture du Colisée ne fera jamais l'objet d'une surenchère artistique. D'une certaine façon le peintre demande pardon de traiter ce sujet grandiose. Rappelons que la seule fois qu'il donne une majesté cer-



Ill. 1. « Vue du Temple de Vénus et de Rome (cachant le Colisée) ». Photo Bernard Telay-Musée Granet.

taine au monument (l'œuvre est au Louvre), il choisit l'entrée principale, se tient en réserve sous l'arche d'accès : le Colisée n'apparaît alors qu'à l'intérieur de ce cadre, tableau dans le tableau, lui-même ajouré d'ouvertures donnant à voir la campagne, en fait le *Temple de Vénus* (ill. 1). Jamais Granet ne veut enfermer son regard dans un espace clos, toujours une échappée sur un lointain paisible attire et repose le regard.

Nous voudrions alors comprendre la spécificité du regard de Granet sur le Colisée<sup>3</sup>, et partant de là, comprendre peut-être

<sup>3</sup> Granet a eu, tout au long de son séjour romain, une prédilection pour le Colisée. Cette lettre de Granet à Artaud de Montor, le 24 décembre 1817, en témoigne : « Je vais presque tous les dimanches au Colisée, mais n'y vous trouvant pas, je ne jouis qu'à moitié de cette belle scène. Cependant j'aime à m'y porter. Il me semble que vous m'avez chargé d'en être le gardien jusqu'à votre retour pour en prendre, de nouveau, tous les soins possibles. L'on n'a pas dérangé votre grande pierre de marbre, je fais ce que je peux pour conserver ce beau tableau que vous m'avez rendu encore plus beau par la connaissance que vous en avez et par les douces et aimables promenades que nous y avons faites ensemble. » Cependant nous avons l'impression que les tableaux peints en référence au Colisée datent d'avant 1812. En effet, Granet ne peint pratiquement que la partie méridionale du Colisée, la partie la plus ruinée. Or cette partie du Colisée est restaurée par les archéologues et architectes de Napoléon vers 1812-

un peu le sens que Rome pouvait avoir pour lui en ce début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour étayer notre réflexion, nous prendrons quatre tableaux de Granet sur le Colisée autour de quatre thèmes : occultation, détournement, mise en perspective, ruine ruinée...

## Le Colisée : Une occultation

Étrangement, chaque fois que Granet traitera le Colisée d'un regard synthétique susceptible d'en donner une vision d'ensemble, il installe un obstacle entre lui et le monument célébré. Le cas le plus flagrant est signifié par le tableau consacré au *Temple de Vénus et Rome*. Le Colisée n'apparaît pas, on le devine derrière un immense écran dont la fonction est d'occulter l'œuvre maîtresse à voir (ill. 1). Étrangement, une archéologie secondaire (le Temple de Vénus et Rome) cache une archéologie primordiale. La subtilité est alors de demander à l'archéologie de se cacher elle-même. Car une fois établi que le temple cache le Colisée qu'on voudrait voir, Granet traite le mur principal de ce temple, non pas comme une donnée archéologique, mais comme un mur solide que des mousses et lichens colorent au plus grand bonheur du peintre. La ruine n'est pas niée, elle se cache elle-même, et devient un jeu pictural de mise en abîme.

## Le Colisée : Un détournement

Deux tableaux de Granet sont pris ici en considération. Dans le premier, le Colisée ne se reconnaît pas d'emblée (ill. 2). Il faut un minimum d'attention pour identifier le lieu, d'autant plus que les restaurations plus récentes ont définitivement fait dispa-

1813... On remarquera que Granet quitte Rome fin 1811 pour ne revenir que fin 1812.



Ill. 2. Photo Bernard Telay-Musée Granet.

raître cette architecture en l'intégrant dans des arches reconstruites. Par chance, pour notre propos, d'autres artistes ont choisi le même motif. D'abord Constantin avait déjà retenu ce fragment de l'amphithéâtre sans doute au point le plus ruiné du monument puisqu'il se situe tout près de l'arc de Constantin, non loin du Palatin. Un peintre comme Joseph Knip traitera ce même point de vue dans une œuvre conservée à Amsterdam (Rijksprentenkabinet)<sup>4</sup>. Comparant l'œuvre de Knip et de Granet, nous remarquons que le premier établit un dessin précis, quand le deuxième cherche une impression d'ensemble, ne voulant pas rendre l'architecture trop lisible. La ruine chez Granet s'efface, car la vision proposée détourne le regard d'une image réaliste, par trop « photographique ». Encore une fois Granet

4 Cf. catalogue *Paysages d'Italie*, p. 80. Knip (1777-1847) séjourna à Rome entre novembre 1809 et septembre 1812.



Ill. 3. Photo Bernard Telay-  
Musée Granet.



laissera des indices, permettant à l'enquêteur avisé d'être certain du lieu représenté : une touffe d'herbe, la marque d'une pierre, le soupçon d'une arche en brique... autant de traces visuelles confirmant qu'il y a bien détournement de regard, donc de sens. Occultation ainsi du monument pour n'en signifier que la présence, tout en permettant son identification (sans laquelle il n'y a pas de détournement) !

Dans l'une des versions de cette composition (ill. 3), Granet choisit de peindre l'artiste sur le motif, c'est-à-dire le Colisée. Il attire notre attention sur un personnage, qui en plus est un peintre reconnaissable à son carnet de dessin. Et que fait ce peintre ? Il sort du Colisée sans plus le regarder. Sa démarche traduit un dédain orgueilleux pour le monument qu'il quitte, et son regard s'en détourne ostensiblement. Métaphore même du tableau que nous analysons. Ainsi la « ruine » n'est pas tant exprimée dans la présentation technique d'un monument archéologique que dans le détournement voulu par l'artiste, en l'occurrence le personnage du tableau, mais plus encore par Granet peignant le

tableau. Ce qui se ruine alors est tout simplement le tableau que peint Granet. Explication : Le peintre laisse des indices. Il fabrique une archéologie du regard à propos d'un tableau à thématique archéologique. Le peintre sur le motif ne peint pas mais tient un carnet sous le bras. Là encore, il y a détournement. Le Colisée est certainement peint dans les feuillets que nous ne voyons pas. La ruine ici est alors signifiée, du fait de la non-visibilité du monument. On sait seulement que l'artiste-archéologue détient des documents scellés. Granet n'est plus alors simplement un peintre védutiste qui nous relate par la subtilité d'un pinceau l'émotion de l'honnête homme devant le spectacle d'une ville antique, désolée, désœuvrée, oubliée par l'histoire, lieu d'une mémoire nostalgique. Il construit, par la peinture, un sens archéologique à propos de la ruine, du fait que la peinture cache ce qu'elle montre, elle-même en tant que peinture du Colisée, voire en tant que peinture tout court car on ne voit rien des dessins du peintre... Certes, le sens immédiat exprime un sentiment de respect, d'émotion. Il médite à l'instar de son personnage sur les siècles. Ce faisant, il donne à la peinture de se détourner de son sens pictural traditionnel. Le temps des grandes présentations synthétiques d'Hubert Robert est passé, celui des visions plus ou moins imaginaires à la Piranèse ou Pannini est oublié, celui des compositions historiques d'esprit néoclassique (le paysage historique de Simon Denys ou Valenciennes par exemple) est écarté. Le Colisée, dont la présence doit être attestée ne doit plus être visible, seulement lisible à partir de signes oubliées sur la toile comme des lettres, mots d'une langue perdue. Le vestige n'est pas tant dans la représentation que dans ce jeu signifiant-signifié proposé par le peintre, les deux termes de ce couple se *ruinant* l'un l'autre. Le tableau lui-même s'apparente alors à une sorte de ruine archéologique picturale (formes évanescentes, cadrage incertain) dont il faut décrypter le sens, alors même qu'il sort tout neuf de l'atelier du peintre. Sans le savoir, Granet inaugure toutes les manipulations que l'artiste fera subir à l'image peinte, à la toile, au châssis...



Ill. 4. Photo Bernard Telay-Musée Granet. Voir aussi la couverture.

## Le Colisée : Une mise en perspective

Une autre manière, encore plus subtile, de signifier ce transfert de signification, consiste à s'installer dans le Colisée pour regarder « dehors » : le tableau le plus évident de cette démarche s'intitule *L'Eglise Saint-Bonaventure vue du Colisée* (ill. 4). À la lecture

d'un passage de Chateaubriand extrait de sa *Lettre à Monsieur de Fontanes* (1804), on pourrait se demander qui du peintre et de l'écrivain inspire l'autre :

Dans une belle soirée du mois de juillet dernier, j'étais allé m'asseoir au Colisée, sur la marche d'un des autels consacrés aux douleurs de la Passion. Le soleil qui se couchait, versait des fleuves d'or par toutes ces galeries où roulait jadis le torrent des peuples ; de fortes ombres sortaient en même temps de l'enfoncement des loges et des corridors, ou tombaient sur la terre en larges bandes noires. Du haut des massifs de l'architecture, j'apercevais, entre les ruines du côté droit de l'édifice le jardin du Palais des Césars, avec un palmier qui semble être placé tout exprès sur ces débris pour les peintres et les poètes. [...] Mais aussitôt que le soleil disparut à l'horizon, la cloche du dôme de Saint Pierre retentit sous les portiques du Colisée.

La référence de Chateaubriand à Saint-Pierre est non moins intéressante : Granet jamais ne peindra le tableau vécutiste par excellence : le dôme de Saint-Pierre dans le lointain, le château Saint-Ange à droite au premier plan, l'eau du Tibre coulant de l'un à l'autre comme signe du temps alors qu'un pont, le pont des Anges traduit qu'on passe d'un mausolée (celui d'Hadrien) à un autre (celui de Saint-Pierre). La Rome renaissante et baroque, signifiée par le dôme de Michel-Ange, fait l'assomption symbolique d'une Rome païenne glorieusement enterrée dans un tombeau-forteresse.

Granet ne fait pas ce tableau que Hubert Robert, Vernet, van Wittel et tant d'autres répètent. Il choisit, pour traduire ce rapport historique et théologique entre l'empire romain (à vocation universelle) et la chrétienté (dont la figure romaine a, elle aussi, vocation universelle), une arche du Colisée et une église sur le Palatin. La petite église lointaine se veut une référence romane plus que moderne. Seul son palmier est un indice identificateur : il s'agit de l'église Saint-Bonaventure<sup>5</sup>. Le cadre archéologique

5 Ce tableau titré traditionnellement *Ruine et fabriques dans la campagne romaine...* n'était pas reconnu comme représentation de l'église Saint-Bo-

est, pour sa part, désuet et romantique : une arche sous laquelle on entend les cloches de Saint-Pierre. La Rome baroque n'intervient plus qu'en écho sonore. N'oublions pas que Michel-Ange, en peine de trouver les solutions pour concevoir l'architecture de la Basilique en construction, venait au petit matin, seul, méditer au Colisée pour trouver les réponses.

Eckersberg, au temps de Granet, peindra souvent le Colisée, et montrera les pèlerins, le chemin de Croix, l'actualité vivante du lieu. Quand il aborde la seule architecture du lieu, il retient trois arcades comme un triptyque pour donner à voir trois paysages comme à trois heures de la journée : le matin à gauche donne à voir l'Ara Cœli et la Tour de Paul III, le panneau central (midi) montre le Quirinal et la Tour des Milices, le volet de droite associé au soir fait figurer San-Pietro-in-Montorio. Granet choisissant dans un dessin deux arcades n'engage nulle « vision » romaine : il inscrit un paysage sur la colline de l'Esquilin, sans intérêt archéologique ou historique.

Voilà le Colisée condamné à s'effacer en tant qu'architecture pour n'exister qu'en tant que cadre. Sa présence ne s'explique que dans la mise en rapport entre les vieilles pierres qui constituent encore une arche reconnaissable et la construction ordonnée sur la colline. Le regard doit être aspiré par cette dernière construction ensoleillée, laissant dans l'ombre, à l'instar du petit personnage assis au premier plan, ses souvenirs d'antiquité. Le discours védutiste, quand il est question du château Saint-Ange et de Saint-Pierre devient ici murmure : qui reconnaît immédiatement une arche du Colisée et l'église Saint-Bonaventure dans ce tableau autrefois nommé au musée d'Aix : *Ruine et fabriques*

naventure vue d'une arche du Colisée. Le palmier m'a mis sur la voie, car l'iconographie de saint-Bonaventure au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle mettait en valeur ce palmier. Partant de là la référence au Colisée devenait certaine, d'autant plus qu'une maquette en liège du Colisée réalisée en 1807 (conservée à l'École des Beaux-Arts à Paris) permet d'identifier l'arche exacte où se tenait le peintre : toutes les cassures des pierres s'y retrouvent de manière absolument identiques.

*dans la campagne romaine* ? Reconnaître qu'on passe d'une symphonie en majeur à une sonate en mineur, c'est avouer l'humilité du sujet certes, c'est surtout signifier qu'un accord différent est joué. La ruine tient à peine, sans plus prétendre incarner une gloire passée. Encore une fois, si l'arche inquiète, c'est seulement parce qu'elle risque de tomber sur le pâtre négligemment assis, aucunement parce qu'elle évoquerait les gladiateurs, ou les combats antiques dont l'amphithéâtre a été le témoin. L'archéologie, en tant que lieu-souvenir d'une Histoire antique, est elle-même ruinée. Elle ne garde que la mémoire d'avoir été mémoire... C'est un peu comme un rêve qu'on retient encore, mais dont on oublie de quoi il est le rêve. Dans le même temps, la modernité doit, elle-aussi perdre toute prétention à dicter sa loi. Le couvent lointain est trop discret pour signifier la grandeur d'une Eglise toute puissante. N'oublions pas d'ailleurs que ce couvent renvoie aux franciscains, ordre volontairement « mineur ».

Voilà Granet, dans cette mise en perspective, s'écartant tout à la fois d'un néoclassicisme dont l'affirmation davidienne interdit tout dialogue et d'une affirmation trop sûre d'une Restauration dont le *Génie du christianisme* de Chateaubriand annonce le retour. Granet se situe précisément à ce point de l'histoire où la première affirmation se tait et où la seconde ne se dit pas trop encore. Moment délicat, qu'un pinceau dit ici avec un doigté inégalé. La peinture se veut alors fragile, incertaine elle-même du discours qu'elle doit tenir, entre des formes qui s'effondrent et d'autres qui apparaissent :

Les ombres ne sont jamais lourdes et noires ; il n'y a pas de masses si obscures de rochers et de feuillages, dans lesquelles il ne s'insinue toujours un peu de lumière. Une teinte singulièrement harmonieuse, marie la terre, le ciel, et les eaux : toutes les surfaces, au moyen d'une gradation insensible de couleurs, s'unissent par leurs extrémités, sans qu'on puisse déterminer le point où une nuance finit et où l'autre commence. Vous avez sans doute admiré dans les paysages de Claude Lorrain, cette lumière qui semble idéale et plus belle que nature ? eh bien, c'est la lumière de Rome<sup>6</sup> !

6 Chateaubriand, *Lettre à Monsieur de Fontanes*.

Ill. 5. Photo  
Bernard  
Telay-Mu-  
séé Granet.



### Ruine ruinée

Pour terminer cette « méditation », je retiendrai un dernier tableau de Granet : *Ruine ruinée* (ill. 5). Ici le Colisée n'est plus du tout identifiable. Granet s'en tient, non loin du lieu reconnu du précédent tableau, à des fragments d'architecture ruinée. A droite, un rocher est tenu en tenaille entre d'autres rochers prêts à s'effondrer. A gauche, des piliers paraissent encore résister au temps. Le regard est confronté au centre à quelques pierres dont

la géométrie rappelle un ordonnancement ancien. Les herbes et broussailles envahissent ces pierres abandonnées. Car la ruine ici est totalement laissée à elle-même, sans encadrer aucune vision. Elle ne s'encadre qu'elle-même : rochers de lumière contre rochers d'ombre. Encore une fois Chateaubriand pour nous accompagner :

Je suis retourné hier, 9 janvier, au Colisée pour le voir dans une autre saison, et sous un autre aspect : j'ai été étonné, en arrivant, de ne point entendre l'aboïement des chiens [...]. J'ai frappé à la porte de l'hermitage [...]; on ne m'a point répondu ; l'hermite est mort. [...] C'est ainsi, mon cher ami, que nous sommes avertis à chaque pas de notre néant [...]; [l'homme] va méditer sur les ruines des empires, il oublie qu'il est lui-même une ruine encore plus chancelante, et qu'il sera tombé avant ces débris.

Granet revenant à Rome une dernière fois en 1829-30 découvre une ville changée : faisant des promenades nombreuses du côté du Forum et du Colisée (on lui recommande ces sorties car l'homme a engraisé), il regrette les images anciennes. Ceux qu'il appelle « les ingénieurs » ont dépouillé les ruines de leurs buissons et feuillages, histoire de les préserver et de restituer l'architecture antique dans sa sobriété. L'âme romantique de l'artiste ne partage pas cette sécheresse technique : « Je blâmai les hommes qui avaient eu la hardiesse de mettre leurs mains profanes sur ces beaux marbres que le temps a respectés et que la nature, avec sa grâce à elle, avait orné de fleurs et de guirlandes. » Le peintre traduit ici une double nostalgie, la première correspond à la sensibilité de l'artiste dont l'œuvre est de prolonger celle même de la nature sur ces vestiges (l'âme franciscaine de Granet surenchérit sur cette intuition romantique), la deuxième correspond à l'expérience ici du temps passé, non pas compté en siècles, mais en petites années : cinq ans se sont écoulés depuis son dernier séjour, et Rome a vécu sans lui, modifiant son image. Ici le décalage est vécu douloureusement. Il le sera encore quelques semaines plus tard lorsque, revoyant les lieux aimés de Tivoli, il aura la même déconvenue :



Cette belle cascade si parée autrefois de cette abondance d'eau, de plantes, de mousses, avec ses brillantes couleurs d'émeraude, je la retrouvais, dépouillée des riches ornements que la suite des siècles avait entassés sur son rocher<sup>7</sup>.

Décidément, le temps a changé Rome autant que Tivoli. L'homme attribue cette désolation aux archéologues ou architectes : on peut tout de même se demander si ce changement perçu n'appartient pas au regard même du peintre. Il importe alors ici de mesurer la portée de ces réflexions de Granet. En fait, il veut que la ruine retourne à « l'état de nature », qu'elle redevienne « nature ».

C'est là que je la trouvai cachée [l'ancienne Rome] sous de belles ruines, ombragées par de riches guirlandes de lierre et entourée de mille fleurs. Elle se cache si bien dans ces sombres voûtes, où elle vous attire par la fraîcheur qu'on y respire qu'il est impossible de résister au charme qu'elle offre, à l'âme un peu vive qui anime les beaux effets de la nature<sup>8</sup>.

Je commençai ce propos en signifiant mon intention d'élargir l'horizon. Les intuitions peuvent ici être rapides et audacieuses, sans trop se préoccuper d'analyse historique précise. En quoi ce sens de la ruine, à propos du Colisée, peut-il permettre de comprendre l'œuvre même de Granet ?

Rome, telle que Granet la découvre en 1802, est une ville lasse, sur le bord de la route. 120 000 habitants ! Une ville recroquevillée autour de la place Navone, du Palais Farnèse jusqu'à la Trinité des Monts. Une ville abandonnée... La sensibilité de Granet va s'accorder absolument à cette situation : il a quitté Paris, bientôt centre de l'Empire et s'installe dans l'ancienne capitale d'un empire légendaire. Rome vient de connaître trois siècles pour le moins exceptionnel dont les noms Michel-Ange, Le Bernin, Borromini... sont les phares. De nouveau, la Ville se

7 Granet, *Mémoires*.

8 *Ibid.*, Chapitre IX.

met en marge de l'histoire, attendant un renouveau qui reviendra avec l'unité italienne. Ainsi Granet s'accorde à une ville vivante de gloire passée, attentive à retrouver une primauté. Napoléon n'aura de cesse que de rêver de s'y faire couronner empereur de l'Occident ! Il semble que Granet ait besoin de ce décalage, entre la réalité historique présente et le passé quand celui-ci ne s'impose pas, pour créer : il cherche la lumière dans cet interstice de « l'histoire ». Car Granet transcrit en « lumière picturale » ces intuitions. Aussi Granet – à l'opposé d'Ingres – ne peindra-t-il jamais des toiles néoclassiques dans une tradition fidèle à David (ce que Ingres fera). Il saisit les situations inconfortables, incertaines : Le peintre qu'il peint est emprisonné, malade, solitaire, harassé, déjà « maudit » : on ne peint qu'en se tenant en retrait dans la solitude ou la souffrance sinon la misère car le regard doit se détourner de ce qui est normalement donné à voir. De fait Granet ne peint jamais la place Navone et le Marché aux fleurs, ni le cardinal Fesch ou la reine de Naples, aucune bataille, ni les Basiliques majeures, mais quelles « portes » de la Ville, Sainte-Bibiane, des fabriques à l'écart<sup>9</sup>...

Toute l'œuvre de Granet est comme ce Colisée : une réalité s'y cache que l'on doit décrypter par des signes multiples. Rome n'est pas peinte pour elle-même mais pour les traces qu'elle imprime dans le temps, dans les esprits, dans les institutions. Il n'est pas sûr que Granet, dans sa peinture religieuse, fasse œuvre « chrétienne ». Le contenu de la rédemption ne l'intéresse pas explicitement, mais l'office, que les capucins ne célèbrent plus en 1813, l'intéresse, un enterrement dans une crypte oubliée l'intéresse, Eudore dans les catacombes l'intéresse. Bref, Granet ne prend en compte de la réalité présente qu'une expression

9 Quand à Versailles, il participera à la galerie des Croisades, il tombera dans une peinture académique inintéressante. Nous préférons mille fois les aquarelles de Versailles qu'il peint les jours faisant suite à la mort de son ami Forbin. Et d'autres...

« archéologique ». David prend l'antiquité et la transpose dans la réalité politique contemporaine : Napoléon est un nouvel Auguste. Granet regarde la réalité romaine contemporaine et veut y retrouver les signes d'un monde disparu, ce monde disparu étant le seul à donner sens, *parce que disparu*. Peut-être y a-t-il là l'expérience fondatrice d'un homme qui a vu, enfant, un monde s'effondrer. Certes il s'accommode de la situation nouvelle, mais inéluctablement la fracture demeure et c'est dans cette fracture, à la fois politique, religieuse, symbolique, qu'il inscrit sa démarche. Peindre Rome (ou plus tard peindre Versailles) ce n'est pas participer à la reconstruction, au développement d'une Ville ou d'un palais, c'est tout à la fois détourner son regard et retenir un instant du temps, sachant que la marche des siècles est inéluctable. Granet n'est pas un visionnaire, un constructeur. C'est un témoin crépusculaire, attentif à saisir l'émotion d'un moment comme suspendu. Ce faisant, il libère le regard, la sensibilité permettant que d'autres, sans le répéter, puisse le dépasser. En ce sens Granet, n'est pas un simple peintre-archéologue. Il permet, fût-ce à son insu, au regard de s'ouvrir vers d'autres horizons.

Granet ici annonce la sensibilité des peintres du XIX<sup>e</sup> siècle, indifférent dorénavant à la dimension historique des lieux peints. Cézanne ira à Bibémus peindre de vieilles carrières abandonnées restituées par le temps à la nature. Cézanne, vraiment indifférent à la réalité « carrière abandonnée » du site retenu ? La carrière sera, sur un tableau, dominée par Sainte-Victoire, comme le Colisée de Granet était éclairé par l'église Saint-Bonaventure, ou comme le Mausolée d'Hadrien était assumé par le Mausolée de Saint-Pierre chez van Wittel.



# Delacroix, les peintres de l'âge romantique et la fascination de l'Italie

ELSE MARIE BUKDAHL \*

Dès la Renaissance, les artistes français étaient fascinés par l'art et la culture provenant d'Italie, et y trouvaient des connaissances, un savoir-faire et différentes formes d'inspiration tantôt sur le plan de la forme, tantôt sur le plan du contenu. Lorsque la Renaissance et le classicisme virent le jour en France, respectivement aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, les grands maîtres de la Renaissance italienne et les modèles empruntés à l'Antiquité dont ils s'inspirèrent s'imposèrent avec force. De même, au XVIII<sup>e</sup> siècle qui voit l'avènement du néoclassicisme, l'art de la Renaissance et de l'Antiquité retrouvent une influence indéniable, et sont encore et encore des modèles pour les artistes de cette époque. Le baroque italien a marqué de son empreinte nombre d'artistes français, tant au XVII<sup>e</sup> qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle ; mais il est l'objet de critiques venant des plus chauds partisans des idéaux artistiques de l'Antiquité et de la Renaissance.

Les peintres romantiques français ont une relation beaucoup plus ambivalente avec l'art italien que leurs prédécesseurs. Ils sont tous, d'une manière ou d'une autre, fascinés par les artistes italiens, et dans de nombreux cas s'en inspirent directement.

\* De l'Académie royale des Sciences et des Lettres de Danemark ; professeur émérite et recteur honoraire de l'Académie des Beaux-Arts, Copenhague.

Mais, comme l'élément fondateur de leur conception de l'art est une remise en question du néoclassicisme et des méthodes d'enseignement de l'Académie des Beaux-Arts qui portaient précisément l'empreinte de la Renaissance et de l'Antiquité, l'Italie ne pouvait demeurer le pays où les artistes puisaient en premier l'inspiration menant à leurs différentes activités artistiques. Cependant, l'art italien et celui de l'Antiquité tels que les artistes romantiques les découvraient principalement à Rome n'étaient pas l'objet premier de leur critique. Les œuvres elles-mêmes conservaient plus ou moins leur pouvoir de fascination. La critique visait principalement la manière dont on s'en servait tant au sein de l'Académie des Beaux-Arts et de l'Académie de France à Rome, qu'à l'extérieur de ces deux institutions. L'Académie occupait la Villa Médicis à Rome. La polémique se cristallisait autour de ce qu'on a dénommé les principes davidiens qui faisaient loi dans les deux Académies ; il s'agit par exemple de la primauté du dessin sur la couleur, du retour à l'antique et de la beauté des statues grecques, chères à Winckelmann. Les professeurs des Académies étaient persuadés que la meilleure méthode pour acquérir ces qualités consistait à faire copier par exemple les statues antiques et les peintures dues aux artistes de la Renaissance, tels que Raphaël, œuvres où la ligne et la forme étaient les éléments dominants.

Les artistes romantiques se réclamaient de la liberté artistique sans limites, tout en souhaitant faire la part belle à l'imagination et à la puissance visionnaire, et désiraient, à cet effet, faire la chasse à toutes les formes d'imitation obligée des modèles dans tous les domaines de l'art. C'est pourquoi plusieurs d'entre eux formulaient une critique peu amène des méthodes d'enseignement de l'Académie. Un tel système de règles et de préceptes qui dirigeaient l'enseignement des Académies, tant à Paris qu'à Rome, était considéré par les artistes d'inspiration romantique comme un carcan. Le fondateur du romantisme dans les Beaux-Arts en France, Théodore Géricault, a formulé cette critique sans pitié, mais non sans humour : L'Académie de

France à Rome est « une cuisine bourgeoise [...] qui engraisse leur corps et anéantit leur âme »<sup>1</sup>.

Théophile Thoré, aussi nommé William Bürger qui a souvent fait des comptes rendus des œuvres des peintres de la période romantique a dans le *Salon de 1865* polémique principalement avec l'Académie de France à Rome :

Mais la France, si elle a l'instinct révolutionnaire, n'a pas beaucoup l'instinct rénovateur, et ses institutions la préservent d'ailleurs contre l'avenir. À Rome, où elle sauvegarde la papauté, spirituelle et temporelle, elle entretient aussi un clergé artistique, véritable sacerdoce de l'orthodoxie<sup>2</sup>.

La révolte menée par les artistes romantiques contre la primauté dévolue par le néoclassicisme à la forme et la ligne, eut aussi pour conséquence que les maîtres de la couleur – en particulier les peintres vénitiens – devinrent une source d'inspiration essentielle avant tout pour Delacroix, qui se révéla être le portedrapeau du romantisme en France. Michel-Ange était porté aux nues par les artistes romantiques français et qualifié de « génie héroïque », car il remplaçait le style classique idéalisant par un vocabulaire des formes plein de force et de monumentalité. Parallèlement, les maîtres du baroque italien, en premier chef le Caravage, que les néoclassiques et les artistes gravitant autour des Académies avaient relégué à l'arrière-plan, intéressèrent les artistes romantiques français, en particulier Géricault et Delacroix.

1 Cité par Thomas Crowe dans l'article « Géricault : The Heroic Single Figure », in : *Géricault*, dirigé par Régis Michel, Paris, 1996, t. I, p. 51.

2 *Salons de William Bürger 1861 à 1868*, Paris, 1870, t. I, p. 170.

## L'importance de l'art italien dans l'art romantique de Géricault

Le critique d'art Thoré a souligné la spécificité du premier chef-d'œuvre de Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, en tant qu'exemple marquant du renouvellement de l'art en France, et de la sortie bienvenue de l'état de dépendance par rapport à l'Italie dans lequel se trouvait depuis des décennies la vie artistique en France. Or, c'est parce que Thoré considère dans son œuvre de critique l'art italien comme l'ennemi de l'art moderne en France que la description qu'il donne du séjour de Géricault en Italie réserve une grande place aux mythes qui n'ont que rarement de rapport avec la réalité. Il prétend, à tort, que Géricault se sentait mal à l'aise dans cet environnement de ruines en Italie, et qu'il n'y trouvait aucune source d'inspiration. Or, en réalité, Géricault



Fig. 1. Théodore Géricault. *La Nuit (La Nuit d'après Michel-Ange)*. Plume. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.



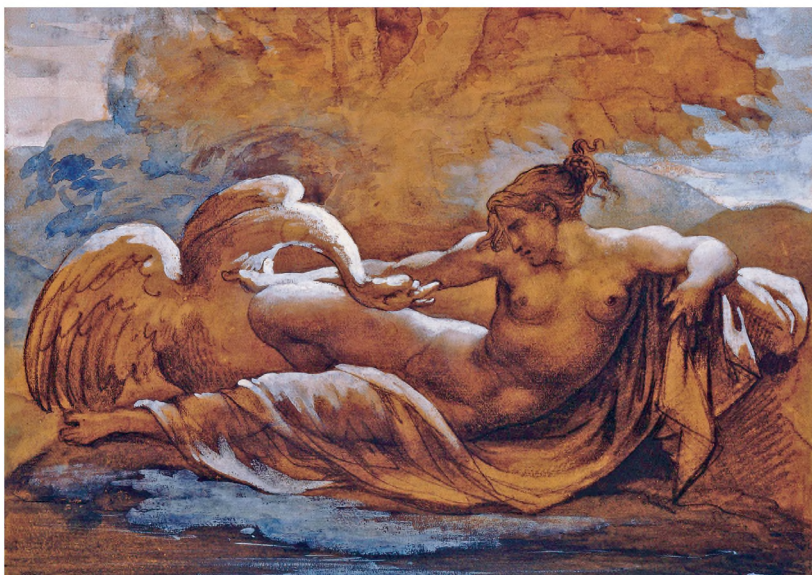


Fig. 2. Théodore Géricault. *Léda et le cygne*. Aquarelle. Musée du Louvre, Paris.

partit en 1816 en Italie pour y étudier l'art de l'Antiquité et de la Renaissance. Il est vrai que la qualité de l'art en Italie l'impressionnait si profondément qu'il avait de la peine à se lancer dans la création artistique, et était souvent victime de dépressions. Mais il surmonta ces difficultés lorsqu'il eut trouvé des artistes italiens à même de lui apporter la délivrance appelée par ses propres rêves artistiques. Les dessins et peintures qu'il réalisa au cours de son séjour en Italie (1816-1817) montrent que ses études ont porté leurs fruits puisqu'elles ont résulté en une nouvelle phase dans son évolution artistique<sup>3</sup>. C'est principalement le style plein de puissance de Michel-Ange qui fit éclater le cadre aspirant à l'harmonie propre au classicisme, qui fournit à Géricault l'inspiration

3 Voir Wheelock Whitney, *Géricault in Italy*, Yale University Press, 1997, p. 29-41. Voir aussi le catalogue de l'exposition *Géricault* organisée par Sylvain Laveissière et Régis Michel, Galeries du Grand Palais, Paris, 10 octobre 1991-6 janvier 1992, p. 66, figures 117 et 118-122.



Fig. 3. Théodore Géricault. *Fragments anatomiques*. 1818-1819. Huile sur toile. Musée Fabre, Montpellier.

nécessaire à la définition d'un nouveau langage des formes. Cependant, dans les œuvres où se fait sentir cette inspiration de Michel-Ange, Géricault a gommé les traits idéalisants du modèle, et créé le langage d'un naturalisme plus sensuel qui lui est particulier. Cette transformation est particulièrement sensible si l'on compare la copie de *La Notte* de Michel-Ange réalisée par Géricault (fig. 1) avec *Léda et le Cygne* (fig. 2)<sup>4</sup>.

Tout comme Delacroix le fera plus tard, Géricault a égale-

4 Sur l'interprétation du thème de Léda, voir « The Fantasy of Origins » de Stefan Germer, in: *Géricault*, 1996, t. I, p. 441-443. Géricault a également copié *Léda et le Cygne d'après Léonardo*. Voir l'exposition *Géricault, op. cit.* 1992, p. 70, fig. 124.

ment copié Moïse dans l'œuvre de Raphaël, *Le buisson ardent*, dans les loges du Vatican. Tous deux ont été fascinés par la force d'expression qui marque cette figure. À plusieurs reprises, Delacroix a confié son admiration pour les copies des œuvres de Raphaël réalisées par Géricault<sup>5</sup>.

Dès son séjour en Italie, Géricault s'est appliqué à représenter diverses scènes d'exécution et autres événements empreints de cruauté. Il souhaitait explorer les bas-fonds de la misère humaine et les manifestations croissantes de la culture populaire; il y puise des thèmes et des formules expressifs, mariant l'horreur des sujets au réalisme inflexible du style. Ainsi parvient-il à rompre avec la tradition esthétique en même temps qu'il s'élève contre le conservatisme politique<sup>6</sup>.

Dans *Fragments anatomiques* (fig. 3), nous sommes témoins d'une expression picturale pleine d'intensité alliant l'étude des scènes de mort observées en Italie, le style héroïque puissant de Michel-Ange et le réalisme monumental du Caravage<sup>7</sup>. La main droite dans cette œuvre est inspirée par la main du David de Michel-Ange (fig. 4), alors que le pied présente une ressemblance frappante avec le pied couvert de poussière des pèlerins de la *Madone* du Caravage (fig. 5). Les membres évoquent la figure humaine, bien que ce soient des objets inertes. À cela vient s'ajouter le fait que Géricault a su créer un modelé souple et puissant, une facture vivante et des effets de lumière d'une dramatique suggestive. C'est surtout l'étude des œuvres du Caravage qui inspire Géricault à se servir d'un clair-obscur violent d'une telle manière qu'il rehausse l'interprétation picturale des événements empreints de cruauté, et pousse de façon très active le spectateur à se placer dans le champ visuel. Cette inspiration

5 Sara Lichtenstein, « Delacroix's Copies after Raphael – I », *Burlington Magazine*, septembre 1977, vol. CX III, nr. 822, p. 529.

6 Nina Athanassoglou-Kallmyer, « Géricault et l'esthétique de la mort », in : *Géricault*, Paris, 1996, t. I, p. 135.

7 Sur cette toile, voir Bruno Chenique et Sylvie Ramond, *Géricault. La folie d'un monde*, Paris, 2006, fig. 110.



Fig. 4. Michel-Ange. *David*. 1501-1504. Marbre, Galleria dell'Accademia, Florence.

est particulièrement sensible si l'on compare *Tête coupée* de Géricault (fig. 6) avec *David* du Caravage (fig. 7). Géricault a étudié cette œuvre à la galerie Borghèse à Rome.



Fig. 5. Caravage. *Madone avec les pèlerins*. 1603. Huile sur toile. Sant'Agostino, Rome.



Fig. 6. Théodore Géricault. *Tête coupée*. Huile sur papier marouffé. Art Institute, Chicago. Through prior gift of William Wood Prince; L. L. And A. S. Coburn Endowment; Chares H. And Mary F. S. Worcester Collection, 1992, 628, The Art Institute of Chicago.

La *Tête coupée* et les autres *Fragments anatomiques* « sont peints sur les ruines de la tradition, où persistent des références » provenant principalement de ses études de la puissance des formes et du coloris vif de Michel-Ange, du Caravage et de Titien<sup>8</sup>. Géricault a surtout admiré *Le Jugement dernier de Michel Ange* (fig.

8 Inken D. Knoch, « Une peinture sans sujet? Étude sur les *Fragments anatomiques* », in : *Géricault*, Paris, 1996, t. I, p. 149.



Fig. 7. Caravage. *David avec la tête de Goliath*. 1606-1607. Huile sur toile. Galleria Borghese, Rome.

8) et il a par exemple copié *La mise au tombeau* de Titien (fig. 9) et *La mise au tombeau* de Caravage. Mais il l'a fait avec une touche qui est beaucoup plus libre que celle des deux peintres italiens. Il est « un copiste original ».



Fig. 8. Michel-Ange. *Le Jugement dernier*. 1535-1541. Fresque. La Chapelle Sixtine, Vatican, Rome.



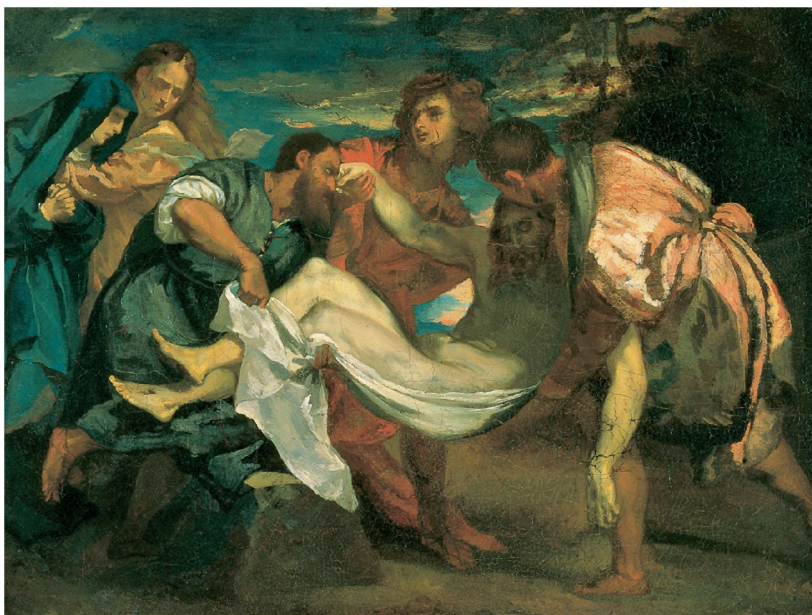


Fig. 9. Théodore Géricault. *La mise en tombeau (d'après Titien)*. Huile sur toile. Musée de Lausanne.

Il ne pratique nullement la copie académique de reproduction, qui ne vise qu'à l'apprentissage du métier. Mais une copie libre de formation, qui est un exercice personnel de lecture : une copie [...] originale [...]. Il s'agit moins de reproduire que de s'approprier. Par la facture d'abord : « il y met la sienne », écrit Clément, perspicace. Le copiste use librement des ressources multiples du *fa presto* et du *non finito*, ces catégories ordinaires de l'esquisse<sup>9</sup>.

L'originalité du peintre moderne naît de ces ruines de la tradition. C'est à cette originalité que Delacroix rend hommage avec enthousiasme :

9 Cité dans le catalogue à l'exposition *Géricault*, organisée par Sylvia La-veissière et Régis Michel, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 octobre 1991-6 janvier 1992, p. 18, fig. 33 et 37. *La mise au tombeau* de Géricault d'après Titien est au Musée de Lausanne. *La mise au tombeau* de Géricault d'après Caravage est dans une collection particulière.



Fig. 10. Théodore Géricault. *Le Radeau de la Méduse*. 1819. Huile sur toile. Musée du Louvre.

Ce fragment de Géricault est vraiment sublime: il prouve plus que jamais qu'il n'est pas de serpent ni de monstre odieux, etc. C'est le meilleur argument en faveur du Beau, comme il faut l'entendre<sup>10</sup>.

Certes, Géricault ne vécut pas son séjour à Rome comme une période particulièrement heureuse, mais la rencontre avec le langage pictural chez Michel-Ange et le Caravage, langage plein d'intensité et de vie, lui procurèrent l'inspiration nécessaire à la création de son propre réalisme héroïque. Ce langage de forme, qui devint le style romantique de Géricault, s'affirma au rythme des esquisses du séjour en Italie, mais trouva son expression la plus complète et la plus convaincante, artistiquement parlant, dans l'œuvre monumentale *Le Radeau de la Méduse* (1819) (fig. 10). Cette œuvre comporte nombre de réminiscences attes-

10 Cité par Nina Athanassoglou-Kallmyer, *op. cit.*, p. 135.

tant la rencontre avec les maîtres italiens, Michel-Ange au premier chef. Ainsi, l'homme désespéré qui est assis sur le radeau et tient son fils mort dans ses bras, présente une ressemblance frappante avec le désespéré apeuré qui vient d'être condamné dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange (fig. 11) et que trois démons tirent vers le bas. C'est la même force vitale et la même violence.

L'influence de Titien se fait sentir également dans les toiles de Géricault de son empreinte. Il en est ainsi du *Chasseur de la Garde*



Fig. 11. Michel-Ange. *Le Jugement dernier* (détail). La Chapelle Sixtine. Gravure par Giorgio Ghisi.



Fig. 12. Théodore Géricault. *Le Chasseur de la Garde*. Salon de 1812. Huile sur toile. Musée du Louvre, Paris.



Fig. 13. Théodore Géricault. *Le Martyre de la saint Pierre dominicain* (d'après Titien). Huile sur toile. Kunstmuseum, Bâle.

(fig. 12), présenté au Salon de 1812. Il ne s'agit pas du Titien élaborant une entité harmonieuse débordant d'une délicate lumière nacrée, mais bien du Titien de la dernière époque, qui a recours aux diagonales dramatiques qui sous-tendent l'univers pictural, et qui utilise un violent clair-obscur. Il ne fait pas de doute que l'organisation de l'espace et la touche vibrante qui

sont un élément de premier plan dans *le Martyre de saint Pierre dominicain* (1526-1530) de Titien, se retrouvent dans *Le Chasseur de la Garde*. Or Géricault a précisément copié cette œuvre de Titien entre 1810 et 1812, mais lui a donné un cachet particulier avec une audace plus affirmée de la facture, de même qu'il a accentué les effets de lumière (fig. 13). L'œuvre de Titien a été présentée dès 1797 au Louvre où Géricault l'a étudiée. Dans *Le Chasseur de la Garde* (1812), « l'espace en diagonale est occupé par un motif de fuite, que Géricault avait pu rencontrer en exécutant sa copie du *Martyre de saint Pierre* »<sup>11</sup>. Ces deux tableaux présentent un certain parallélisme pour ce qui est de la manière dont les personnages regardent directement le spectateur.

Le combat mené par Géricault pour élaborer un style personnel inspiré par sa recherche sur le milieu urbain en Italie et par les artistes italiens, surtout Michel-Ange, le Caravage et Titien, eurent une grande importance pour l'énergie déployée par le jeune Delacroix pour créer une forme d'expression romantique qui lui soit propre.

L'œuvre de Géricault citée ci-dessus, *Fragments anatomiques*, est précisément une des toiles copiées par Delacroix. Sa copie révèle qu'il a compris que ces *Fragments* « traités en grandeur réelle expriment par leur enchevêtrement l'idée de mort, et contrastent avec l'étude de pieds qui marchent et palpitent de vie »<sup>12</sup>. Dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Delacroix a lui-même décrit cette œuvre dans les termes suivants: « Sujet [...] l'originalité du peintre n'a pas toujours besoin d'un sujet. La peinture des bras et des jambes de Géricault. »<sup>13</sup>

11 Oskar Bätschmann, « Géricault – artiste d'exposition », in : *Géricault*, 1996, t. II, p. 688.

12 Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux, *Delacroix "Une fête pour l'œil"*, Paris, 1998, p. 23, et illustrations.

13 Cité par Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux, *op. cit.*, p. 22.

## Delacroix – les artistes faisant fi des frontières, et les maîtres de la couleur

Delacroix est celui des artistes du romantisme en France qui est le plus fasciné par l'Italie, et il a lui-même écrit des pages à la fois nuancées et fort vivantes sur nombre d'artistes italiens célèbres. Mais il n'a jamais été en Italie. Sa connaissance des grands maîtres italiens trouvait sa source principale au Louvre. Après les campagnes de Napoléon en Italie, la collection du Louvre ayant trait à l'Italie se trouva fortement étoffée. Raphaël, Titien, Tintoret, Michel-Ange sont, avec Rubens, autant de trésors que le peintre analysera, étudiera, et copiera sa vie durant. « La vue de ces tableaux décida de sa vocation; en sortant du musée, il était peintre, » rapporte le critique Théophile Silvestre<sup>14</sup>.

Comme ses nombreux collègues dans l'univers de l'art, Delacroix rêve naturellement d'aller en Italie. Mais le jeune Delacroix ne peut réaliser ce rêve qui resurgit en 1824 où il désire effectuer le « grand Tour » en Italie. Visiter la Venise de Titien, du Tintoret, de Véronèse, la Rome de Raphaël ou de Michel-Ange dont il ne se lasse pas de copier les œuvres. Mais une fois encore, le rêve ne se transforme pas en réalité.

Quand on lui décernait la palme du romantisme, il se proclamait « pur classique » – ceci n'est naturellement qu'une boutade. Mais elle renferme une part de vérité. Car Delacroix est à n'en pas douter celui des peintres romantiques qui avait la perception la plus profonde de la tradition italienne classique, et qui avait compris qu'elle pouvait être une source d'inspiration pour les peintres romantiques rebelles, à condition qu'elle s'affranchisse de son rôle d'unique autorité artistique, tant au sein des Académies que dans le reste du monde de l'art. Pour sa part, il est admis à l'Académie des Beaux-Arts en 1816 et poursuit un apprentissage qui privilégie le dessin et la copie d'après les maîtres italiens et français. Il ressentit cet enseignement comme

14 Cité *ibid.*, p. 19.

utile. Mais c'est l'apprentissage de l'aquarelle qui lui parut propice à son épanouissement. Sa vie durant, Delacroix a copié les grands maîtres italiens, et lorsque plus tard il eut des élèves, il leur conseilla de faire de même<sup>15</sup>.

Dans une série d'articles publiés dans diverses revues, Delacroix présente des analyses détaillées des artistes italiens de premier plan. Il s'agit principalement de ceux dont il s'était le plus inspiré. À cela s'ajoute le fait qu'il a laissé des milliers de pages de correspondance et de notes diverses qui renferment des éléments de grande valeur ayant trait à sa perception de l'art et de la civilisation en Italie.

En 1819, Delacroix reçoit une somme d'argent pour peindre un tableau destiné à l'église de village d'Orcément (Yvelines). Cette œuvre, intitulée *La Vierge des Moissons*, est indubitablement marquée par l'influence de Raphaël qu'admirait le jeune Delacroix. Le modelé idéalisant du corps et la facture très appliquée sont directement inspirés de ceux de Raphaël. C'est ce que montrent les copies des œuvres de Raphaël au Louvre – en particulier *la Belle Jardinière* et *La Sainte Famille* – que Delacroix a réalisées au moment de la création de cette œuvre<sup>16</sup>.

Toute sa vie, Delacroix conserve l'admiration qu'il avait ressentie pour Raphaël dans sa jeunesse. Il exprime dans un article paru dans la *Revue de Paris* en 1830 la haute idée qu'il a de son art. Au moment où il écrit cet article, il peint un portrait fictif de Raphaël, et évoque la fresque du maître italien *Le Triomphe de Galatée* dans son tableau *La Liberté guidant le peuple*. Pour Delacroix, il ne fait pas de doute que l'art de Raphaël conservera sa place au zénith, quelle que soit l'influence qu'il exercera sur les activités artistiques des générations à venir. Aucun de ses contemporains n'a formulé un hommage aussi dénué de réserves que Delacroix. En voici l'essence, telle que la formule Delacroix:

15 Sara Lichtenstein, *op. cit.*, septembre 1971, p. 529.

16 *Ibid.*, pp. 525 et 529.



Le nom de Raphaël rappelle à l'esprit tout ce qu'il y a de plus élevé dans la peinture, et cette impression, qui commence par être un préjugé, est confirmée par l'examen chez tous ceux qui ont le sentiment des arts. La sublimité de son talent, jointe aux circonstances particulières dans lesquelles il a vécu, et à cette réunion presque unique des avantages que donnent la nature et la fortune, l'ont mis sur un trône où personne ne l'a remplacé, et que l'admiration des siècles n'a fait qu'élever davantage<sup>17</sup>.

Delacroix n'hésite pas à qualifier Raphaël de « dieu lui-même de son art », et il ajoute que dans son art le spectateur trouve « une élégance dont le modèle n'est nulle part; une verve pudique, si l'on ose le dire, une manifestation terrestre d'une âme qui converse avec les dieux »<sup>18</sup>.

Dans l'art de Raphaël, Delacroix admire l'ampleur savante des formes combinée avec le sens de la vie. Mais il est surtout subjugué par l'aptitude de Raphaël à créer – avec aisance et facilité – une entité harmonique:

Dans ses dispositions les plus simples, comme dans ses vastes compositions pleines de majesté, son esprit répand partout, avec la vie et le mouvement, l'ordre le plus parfait, une harmonie enchanteresse<sup>19</sup>.

La description que donne Delacroix de l'art de Raphaël, et la haute estime dans laquelle il le tient, montrent de façon exemplaire la faculté qu'il avait de porter un jugement sur un artiste bien qu'il s'éloignât progressivement des idéaux artistiques de celui-ci.

Il est en fait le seul de ses contemporains à porter un jugement à ce point dénué de préjugés, aussi bien sur l'art de la Renaissance que sur celui de l'Antiquité. Il comprend également que la Renaissance en Italie était un âge d'or qui jetait des

17 Article « Raphaël » repris dans l'anthologie *Eugène Delacroix. Écrits sur l'art. Édition établie par François-Marie Deyrolle et Christophe Denissel*, Paris, 1988, p. 79.

18 *Ibid.*, pp. 79 et 88.

19 *Ibid.*, p. 88.

lumières porteuses d'inspiration sur la vie culturelle des pays avoisinants, y compris la France. Il a lui-même exprimé ainsi ce point de vue :

La perfection paraît à la fois dans tous les genres. Venise a le Giorgione, le Titien et leurs élèves qui inventent la couleur; Michel-Ange, Léonard de Vinci, le Corrège, tous génies divers, paraissent à la fois, et la virilité de leur talent semble ne pas avoir eu d'enfance. La France même se réchauffe aux rayons de cette lumière universelle, l'Italie ne peut rien mettre au-dessus des prodiges que la sculpture et l'architecture enfantent sur notre sol, dans cette brillante époque si justement appelée Renaissance<sup>20</sup>.

Quant à lui, Delacroix vivait à une époque où une nouvelle conception de l'art vit le jour, et où la dépendance par rapport à la tradition cédait la place à la liberté de créer. Les artistes se voyaient reconnaître l'entière liberté de choisir précisément le langage des formes qu'ils estimaient être le mieux à même de présenter les expériences et les idées qu'ils désiraient exprimer. L'imagination du peintre, sa faculté de soumettre forme et couleur à l'expression de ses propres visions marqueront les peintres romantiques en France. Les mots clés de la conception de l'art chez Delacroix furent donc – comme il les a lui-même définis – « liberté et franchise »<sup>21</sup>. Or, même si Géricault et Delacroix ont salué la liberté de l'artiste, ils n'ont pas manqué de se laisser inspirer par les grands maîtres de la Renaissance, et de copier leurs œuvres. Nous avons déjà vu un exemple où Géricault a copié des grands peintres italiens, surtout Titien, Michel-Ange et Raphaël. À l'occasion de l'analyse qu'il fait de l'art de Raphaël, Delacroix précise à ses lecteurs qu'il existe deux formes d'« imitation ». La forme féconde de l'imitation ou de la copie est, aux yeux de Delacroix, celle où le but est d'apprendre à connaître tous les aspects des œuvres des grands

20 *Ibid.*, p. 84.

21 *Journal*, I, p. 330. Cité par Kurt Badt, in : *Eugène Delacroix*, Cologne, 1965, p. 79.

maîtres pour y trouver l'inspiration nécessaire à la création de nouvelles formes d'expression artistique. C'est à cette forme de copie que Raphaël a recours. Delacroix en a donné la description suivante :

On peut dire que son originalité ne paraît jamais plus vive que dans les idées qu'il emprunte. Tout ce qu'il trouve, il le relève et le fait vivre d'une vie nouvelle. C'est bien lui qui semble alors reprendre ce qui lui appartient et féconder des germes qui n'attendaient que sa main pour donner leurs vrais fruits<sup>22</sup>.

Le résultat des copies réalisées par Géricault et Delacroix d'après les maîtres italiens relève de la même catégorie.

Cette forme de copie se trouve ainsi au service de la création. L'autre forme de copie – avec laquelle Delacroix prend ses distances – est la copie pratiquée « dans les écoles et sous la direction d'un même maître ». Elle opère de façon réductrice sur les visions propres à l'artiste, et l'oblige à suivre des règles préexistantes<sup>23</sup>.

À cette forme de copie au service de la création appartiennent justement au moins vingt-quatre feuillets présentant des copies réalisées d'après les œuvres de Raphaël exposées au Louvre ainsi que les gravures montrant ces œuvres et conservées au Cabinet des Estampes. Seuls les dessins nous sont parvenus. Les copies originales peintes ont disparu. Ces œuvres montrent bien l'admiration que portait Delacroix pour tous les aspects de l'art de Raphaël, ce que Sara Lichtenstein exprime de la façon suivante :

Delacroix praised Raphael's handling of all the elements of design, not only form, rhythm and line. He even appreciated his colour, or gradation of light, and the subdued texture of his deliberated brushwork or hatchings<sup>24</sup>.

22 *Delacroix, Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 82.

23 *Ibid.*

24 Sara Lichtenstein, « More about Delacroix's Copies after Raphael », *Burlington Magazine*, July 1977, vol. CXIX, n° 892, p. 504.



Fig. 14. Eugène Delacroix. *La Vierge du Sacré-Cœur*. Ajaccio.

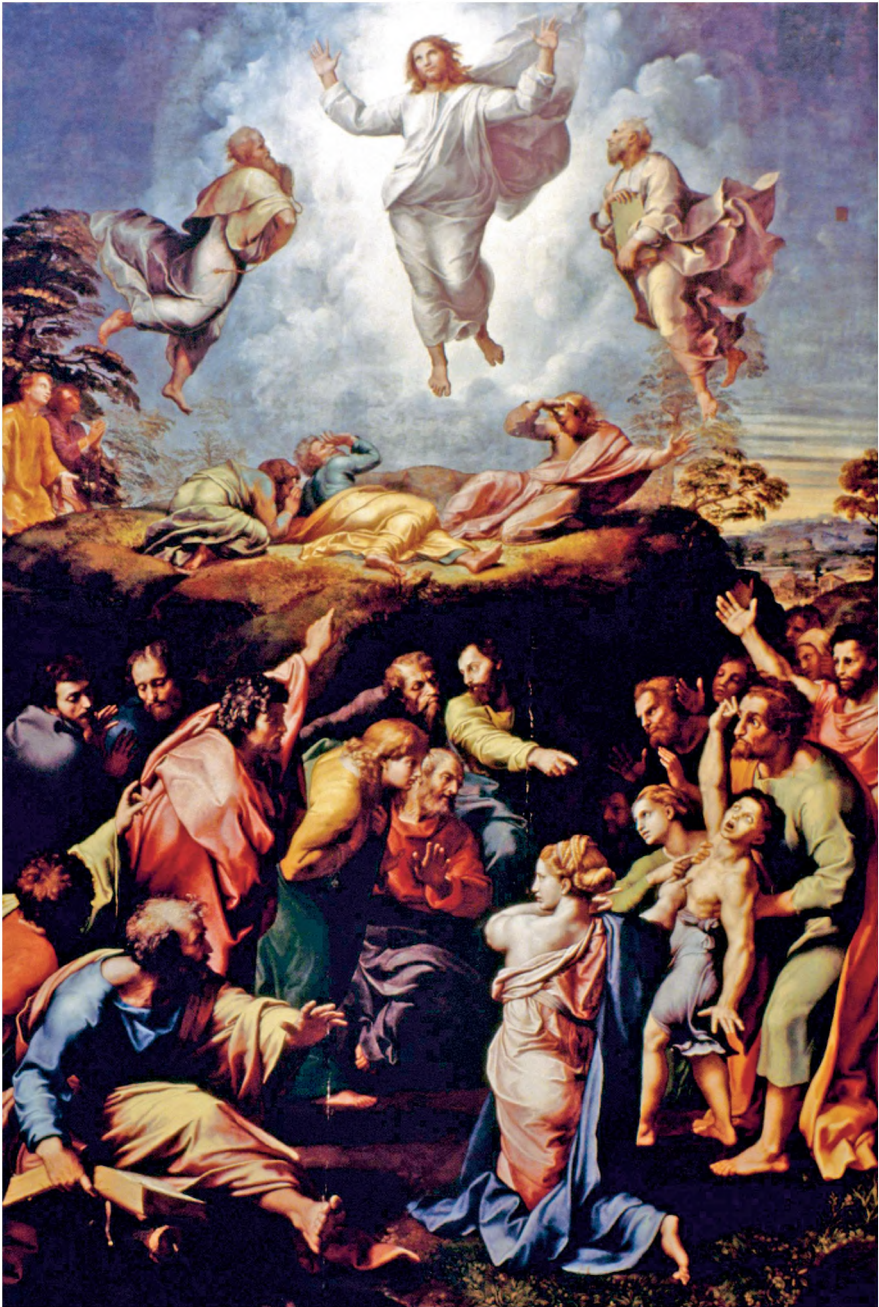


Fig. 15. Raphaël. *Transfiguration*. Huile sur toile. Pinacothèque, Vatican, Rome.



Fig. 16. Eugène Delacroix. *La Barque de Dante*. 1822. Huile sur toile. Musée du Louvre.

Mais en particulier les copies que Delacroix a réalisées des dernières œuvres de Raphaël montrent qu'il fait plus que de mettre en évidence ce qu'il nomme « la hardiesse » de l'art de Raphaël ; il en donne une version encore plus élaborée, presque dans la manière de Michel-Ange. Cela se fait particulièrement sentir par exemple dans sa copie du *Jugement de Paris*.

La seconde commande obtenue par Delacroix lui fut cédée par Géricault qu'elle n'intéressait pas. Il s'agit d'une *Vierge du sacré-cœur* pour un retable destiné à la cathédrale de Nantes (fig. 14). C'est là son premier chef-d'œuvre. Mais le clergé de Nantes n'apprécia pas le tableau qui de ce fait fut expédié à Ajaccio. Dans ce retable, on retrouve sans aucun doute l'influence à la fois de Raphaël, de Michel-Ange et des peintres bolonais du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La composition en triangle avec la Vierge Marie sur un nuage intercédant pour les hommes sur Terre se retrouve dans la



Fig. 17. Michel-Ange. *Le Jugement dernier* (détail). La Chapelle Sixtine. Gravure par Giorgio Ghisi.

*Transfiguration* de Raphaël au Vatican, œuvre que Delacroix connaissait par une reproduction graphique (fig. 15). Les hommes musculeux et apeurés qui apparaissent aux coins inférieurs du tableau révèlent l'étude de l'œuvre de Michel-Ange, *Le Jugement dernier*, qu'il ne peut avoir connu que par une reproduction graphique.

Dans *La Barque de Dante* (fig. 16), fort remarquée au Salon de 1822, l'influence de l'art et de la littérature de la Renaissance en Italie se fond avec les nouveautés de style propres à Delacroix. Celui-ci rapporte qu'il a peint le tableau dans un état d'inspiration, pendant que son ami Piétri lisait le chant de Dante visualisé dans *La Barque de Dante*. Il a décrit cette situation dans son *Journal* à la date du 24 décembre 1853 :

La meilleure tête de mon tableau du Dante a été faite avec une rapidité et un entrain extrêmes, pendant que Piétri me lisait un chant du Dante, que je connaissais déjà, mais auquel il prêtait, par l'accent, une énergie qui m'électrises. Cette tête est celle de l'homme qui est en face, au fond, et qui cherche à grimper sur la barque, ayant passé son bras par-dessus bord<sup>25</sup>.

Sur la toile, on voit Dante et Virgile traverser le Styx pour entrer au royaume des morts. Les damnés, qui se tordent de douleur, essaient en vain de grimper sur la barque. Dans cette œuvre, les références à Michel-Ange sont indéniables (fig. 17). Delacroix jette les figures, les groupes, les plie avec la hardiesse de Michel-Ange. Le modelé des corps d'où émane une éclatante intensité laisse entrevoir des études de la force vitale qui caractérise la description picturale que Michel-Ange donne dans *Le Jugement dernier* des damnés précipités vers le néant. Delacroix a étudié *Le Jugement dernier* grâce à une gravure faite par Giorgio Ghisi.

Pendant, la facture de *La Barque de Dante* a un cachet tout particulier. Dante porte une cape d'un vert puissant, et un couvre-chef cinnobre. Virgile a une cape pourpre, et il se pare d'une couronne de laurier vert foncé. Les damnés sont modelés en rose pâle et en nuances de vert. C'est là le premier exemple à grande échelle de la forme picturale expressive propre à Delacroix. Cette toile est une composition impressionnante par sa violence tragique que souligne une palette vibrante. Appliquée par touches larges et hardies, la couleur modèle étoffes, nuées, eaux et corps et leur donne leur pleine signification plastique. Il est parvenu à cette puissance des effets de la couleur par la juxtaposition de couleurs pures. Il a intensifié cet effet par le recours aux couleurs complémentaires rouge et vert, et par un clair-obscur dramatique. Il a ainsi su créer un grand pouvoir d'expression. Mais l'étude des qualités de coloriste de Titien, et celle des effets dramatiques de clair-obscur du Caravage ont inspiré à Delacroix la création d'un langage pictural d'une in-

25 Cité par Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux, *op. cit.*, p. 134.





Fig. 18. Eugène Delacroix. *La Mise en tombeau* (d'après Titien). Huile sur toile. Musée de Lyon.

tensité expressive, et présentant progressivement un cachet original. Delacroix a appris en premier lieu de Titien que c'est la couleur et non pas le dessin qui joue le rôle déterminant. Il modèle grâce à la couleur, de la même manière qu'il réalise ses esquisses au crayon dans ses dessins. Le coloris des peintres italiens de la Renaissance, principalement celui de Titien, a fait chez Delacroix l'objet d'études à la fois poussées et marquées par l'enthousiasme. Ce sont surtout les œuvres tardives de Titien qui l'intéressent, car elles se caractérisent par une plus grande audace de la facture. Pour mettre en évidence les nouveautés dans la touche et la facture de Titien, Delacroix a copié la *Mise au Tombeau* (fig. 18) qu'il a pu étudier au Louvre. Géricault a copié la même toile pour la même raison. Delacroix a donné du faire de Titien la caractéristique suivante : « Chez Titien commence cette largeur de faire qui tranche

avec la sécheresse de ses devanciers et qui est la perfection de la peinture »<sup>26</sup>.

Dans plusieurs des toiles de Delacroix lui-même – parmi lesquelles justement *La Barque de Dante* – on peut voir comment il a transformé cette technique qu'il ne va cesser de développer pour créer une impression de la puissance de la réalité. Il parvient à cet effet en fractionnant la touche, ce qui fait palpiter de vie la surface de la toile. De façon plus générale, le tableau subit une intensification de la matérialité et de la sensualité qui distinguent Titien des autres peintres.

Dans l'article sur Michel-Ange publié dans la *Revue de Paris* en 1830, Delacroix exprime son enthousiasme pour « ce sauvage génie ». Il existe un évident parallélisme entre la conception que se fait Géricault de l'art de Michel-Ange, et celle de Delacroix. Car Delacroix aussi souligne à de nombreuses reprises que Michel-Ange a fait éclater l'harmonie du vocabulaire classique des formes, et a conçu une nouvelle manière forte et souvent dramatique de s'exprimer. Michel-Ange a su dépasser l'univers harmonique de la Renaissance pour donner place à des sentiments forts, des situations suscitant le malaise, des événements pleins de cruauté. Delacroix a exprimé ce point de vue ainsi :

Les ouvrages de Michel-Ange donnent incontestablement la sensation la plus épurée et la plus élevée qu'il soit possible d'éprouver par un art. Il semble qu'il n'ait jamais pensé qu'à se plaire; du spectateur et de son goût particulier, il ne s'en inquiète point. Il agrandit, il invente, non pas pour éblouir ou charmer, mais pour dominer l'imagination, pour forcer à avoir du plaisir en présentant à l'esprit des images menaçantes et effrayantes<sup>27</sup>.

Delacroix remarque que Michel-Ange a été critiqué pour avoir utilisé des événements de la mythologie païenne dans la représentation de sujets chrétiens. C'est ainsi le cas du *Jugement dernier*. Mais Delacroix rejette cette critique en faisant remar-

26 Cité par Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux, *op. cit.*, p. 19.

27 « Michel-Ange », in : *Delacroix. Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 102.

quer que déjà Dante avait pratiqué « ce mélange païen de Minois, de Caron, etc. dans la représentation d'un sujet chrétien » et avait accentué l'effet dans la représentation de l'enfer :

Le Dante avait donné l'exemple de cette hardiesse, et Michel-Ange, son admirateur passionné, avait cru pouvoir l'imiter en cela sans scrupule. Caron et sa barque, ceux qu'il en repousse de son terrible aviron, sont tout entiers dans la *Divine Comédie*. Rien n'est plus poétique que cette traduction dans un autre art. La colère affreuse du nocher de l'enfer, *il nocchier della livida palude*, et les affreux démons, ses suppôts, pleins d'horreur et de malice, sont un spectacle qui fait frissonner. La rage de ces démons s'exerce de toutes les manières sur les déplorables victimes que leur jette entre les mains la colère céleste, et Dieu lui-même. [...] La peinture des sentiments tendres n'avait jamais été dans le génie de Michel-Ange<sup>28</sup>.

C'est précisément de cette scène que s'est inspiré Delacroix pour montrer le désespoir des damnés dans *La Barque de Dante*.

Delacroix considère Michel-Ange dans l'ensemble de sa production comme l'artiste de la Renaissance italienne ayant le plus de points communs avec les romantiques français : son art est le fruit d'une imagination féconde, il est empreint de grandeur, de vérité et d'une force souvent violente. Delacroix a pour sa part formulé ainsi ce point de vue :

Je me figure le grand Michel-Ange durant ces instants où, l'imagination obsédée par les créations du Dante ou par la lecture des livres saints, sa main dessinait, à la clarté de sa lampe, quelques-unes de ces figures gigantesques dont l'impression ne s'efface jamais quand on les a une fois senties<sup>29</sup>.

C'est pourquoi Delacroix décerne à Michel-Ange le titre de « père de l'art moderne ». Et pour Delacroix, il ne fait pas de doute, quelles que soient les transformations subies par les beaux-arts, que « le grand style du Florentin » sera toujours « comme

28 *Ibid.*, p. 117-118.

29 *Ibid.*, p. 120.

un pôle vers lequel il faudra se tourner de nouveau pour retrouver la route de toute grandeur et de toute beauté »<sup>30</sup>.

Michel-Ange a déjà exercé une telle influence forte et décisive sur les artistes de son époque et ceux des générations suivantes :

Michel-Ange, comme Homère chez les anciens, est la source féconde où ils ont tous puisé. Raphaël et toute l'école romaine, celle de Florence et de Parme, avec André del Sarto et le Corrège, celle de Venise, avec le Titien, le Tintoret et le Véronèse, jusqu'à celle de Bologne et des Carrache, ne sont que des expressions variées de l'influence de Michel-Ange sur des génies différents. Rubens lui doit une partie de son exubérance et de son audace<sup>31</sup>.

Dans les œuvres ultérieures de Delacroix, comme les grandes peintures qui doivent orner la Bibliothèque du Palais-Bourbon (fig. 19), l'influence de l'art italien, en particulier des fresques de Michel-Ange dans la Chapelle Sixtine est fort sensible. Mais l'influence de l'art de Raphaël et de Rubens l'est également<sup>32</sup>. Le salon du Roi, aujourd'hui dénommé salon Delacroix, comprend vingt décors peints. L'œuvre reçut un accueil enthousiaste dans la presse qui mit également en évidence l'interprétation visuelle que Delacroix donnait de l'art de la Renaissance. C'est par exemple le cas dans *Le National* du 15 novembre 1838 qui présente l'œuvre avec le commentaire suivant :

Pour quiconque a vu et étudié les peintures des grands maîtres de l'Italie, il est incontestable que jamais l'art moderne n'a offert de travaux qui puissent rappeler mieux le style et l'exécution de la belle peinture italienne<sup>33</sup>.

30 « Sur le Jugement dernier », in : *Delacroix. Écrits sur l'art*, éd. cit., pp. 285 et 287.

31 *Ibid.*, p. 286.

32 Sara Lichtenstein, *op. cit.*, september 1971, p 526.

33 Cité par Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux i *op. cit.*, pp. 94-95.



Fig. 19. Eugène Delacroix. *Attila suivi de ses hordes foule aux pieds l'Italie et les Arts*. 1847. Peinture murale à l'huile et à la cire. Décorant le plafond de la Bibliothèque du Palais Bourbon, l'Assemblée Nationale, Paris.

Dans un projet d'ornementation du Palais-Bourbon – projet qui ne devint pas réalité – on voit bien que, comme le fait remarquer Sara Lichtenstein, « Delacroix visualized Raphael holding his pencils and Rubens his palette, and referred to them similarly elsewhere »<sup>34</sup>. L'ornementation de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice dénote également l'inspiration provenant de l'étude de l'art de Raphaël et de Michel-Ange.

Géricault, qui prépara la venue du romantisme, et Delacroix, qui en fut le porte-drapeau, luttèrent – chacun à sa manière – pour libérer l'art de toutes les entraves, et en premier lieu l'en-

34 Sara Lichtenstein, *op. cit.*, september 1971, p. 529.

semble des règles qui régissaient la création artistique dans les Académies des Beaux-Arts, à Paris et à Rome. Mais, comme nous l'avons vu, leur style pictural qui se caractérise par une touche libre et spirituelle, par un modelé des corps qui palpité de vie et par des compositions dramatiques, se trouva inspiré, chacun à sa manière, par l'étude des grands maîtres italiens. Il s'agit en premier lieu de ceux qui comme Michel-Ange et Titien dans la dernière partie de sa production firent éclater l'univers harmonique de la Renaissance pour privilégier des compositions impressionnantes par leur violence tragique. Pour les mêmes raisons, les maîtres du baroque furent l'objet d'études approfondies, comme surtout le Caravage dont le clair-obscur, tout empreint de mysticisme, fascinait Géricault et Delacroix. Les deux artistes romantiques étaient de façon plus générale portés à étudier les artistes italiens dont les œuvres dénotaient une puissance visionnaire.

En France, « le cercle romantique » rebelle allait aussi chercher son inspiration dans l'art italien. Mais il choisissait surtout d'autres modèles que le classicisme de « l'école de David », son adversaire. Cependant, tous deux, Géricault et Delacroix portaient aux œuvres de Raphaël une grande admiration. C'était principalement le cas des œuvres faisant preuve de « hardiesse » et de pouvoir d'expression dans le dessin et le coloris.

*Traduit par Jacques Piloz*

Je remercie les personnes et les institutions qui m'ont autorisée à publier les photographies illustrant cet article :

Service photographique / Beaux-arts de Paris, l'École nationale supérieure (ill. 1), Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux (2, 10, 12, 16), Alinari Archives, Firenze (4, 5, 7, 8, 15), The Art Institute of Chicago (6), Musée cantonal des Beaux-Art, Lausanne (9), Statens Museum for Kunst, Copenhague (11, 17), Kunstmuseum Basel, photo par Martin P. Bühler (13), Service de l'Inventaire général du patrimoine de la Région Corse (14), Musée des Beaux-Arts de Lyon (18), le photographe Laurent Lecat (19).

# Rossini : de l'opéra italien à la réception en France

SVEND BACH \*

## La révision en cours de l'image de Rossini

Si l'on examine les idées sur Rossini chez ceux qui s'intéressent aujourd'hui à la musique classique et à l'opéra en particulier, on trouve des tendances disparates et même contradictoires. Cette situation s'explique en partie par le fait qu'on assiste, depuis quelques décennies, à une révision générale de l'interprétation de l'œuvre du compositeur<sup>1</sup>, fondée sur la redécouverte d'œuvres tombées en oubli, et sur une impressionnante activité de recherches qui touchent aux différents aspects du phénomène Rossini, depuis sa conception de la technique vocale, jusqu'à l'esthétique qui sous-tend sa façon de composer. Le centre principal de ce renouveau est la ville de Pesaro, lieu de naissance du compositeur. C'est là que se trouvent le Conservatoire qui porte aujourd'hui son nom, et la « Fondazione Rossini », engagée depuis une trentaine d'années dans l'édition critique de ses compositions<sup>2</sup> ; et c'est là qu'a lieu également le festival avec des représentations, chaque année depuis 1980, de trois ou quatre de ses opéras exécutés sur la base de l'édition critique.

\* Université d'Aarhus.

1 Voir Osborne (1986), p. 126-130, et Brauner (2004).

2 Une autre édition critique, dont le rédacteur en chef est Philip Gossett, ex-rédacteur en chef de l'édition de la « Fondazione Rossini », a commencé à paraître en 2007. L'existence de deux éditions est le résultat de la rupture regrettable entre Gossett et la Fondazione, mais sans doute aussi un signe de l'intérêt extraordinaire dont le compositeur est l'objet actuellement.

Cependant, une partie du public (musiciens, critiques, hommes de théâtre et musicologues compris) reste aujourd'hui encore attachée à des conceptions qui ne tiennent pas grand compte de cette activité qui est en train de changer fondamentalement l'image du compositeur. Dans leur optique, l'art de Rossini est caractérisé par un comique brillant mais superficiel, produit par un artiste qui se souciait des délices de la bonne table tout autant que de ses compositions musicales. Le fait qu'il ait abandonné la composition d'opéras à l'âge de 37 ans confirmerait qu'il lui manquait la vocation à l'art dans le vrai sens de ce mot. À cette conception correspondait jusqu'à un passé récent la présence dans le répertoire d'un seul titre, celui du *Barbier*, considéré par beaucoup comme un miracle produit en moins de deux semaines par un compositeur plutôt paresseux qui, quand il lui fallait travailler, désirait en finir le plus vite possible. Outre le *Barbier* on connaissait seulement quelques ouvertures. Bon nombre de musicologues reconnaissaient, dans le meilleur des cas, l'importance historique de la production d'opéras n'appartenant pas au genre comique, vue comme un phénomène de transition entre l'*opera seria* du XVIII<sup>e</sup> siècle et la grande époque de l'opéra romantique en Italie, celle de Bellini, Donizetti et Verdi – mais la vraie disposition de Rossini et la valeur durable de son œuvre restaient celles d'être le dernier représentant de l'*opera buffa*, genre en voie de disparition – ce que Rossini lui-même, qui s'acharnait à cultiver le genre sérieux, n'aurait malheureusement pas compris.

Or, si cette image traditionnelle correspondait à la réalité, il faudrait admettre que la musique de Rossini fût sans contact avec les tendances les plus profondes de l'esthétique de son époque qui mettait la musique au sommet de la hiérarchie des arts comme celui qui pouvait donner accès aux mystères de l'univers et de l'existence. L'énorme succès de l'auteur serait alors un phénomène éphémère et une question de mode.

La musique de Rossini rencontra effectivement une forte résistance parmi un certain nombre d'artistes et d'intellectuels de l'époque qui la considéraient comme inférieure et passéiste,



produite par un épigone du siècle précédent. On peut cependant mentionner des adhésions non moins importantes. En effet, Rossini a beaucoup influencé ses contemporains et ses successeurs en Italie et en France (à l'exception de Berlioz), qui se sont formés et inspirés dans des milieux particulièrement empreints de sa présence et de celle de ses œuvres. De même, il était admiré des poètes et écrivains tels que Leopardi en Italie, Heine en Allemagne, Musset, Balzac, Stendhal et bien d'autres en France. Ce qui semble peut-être le plus surprenant c'est qu'il trouvait des admirateurs en deux représentants, et des plus importants, de la philosophie allemande, Hegel et Schopenhauer.

La réévaluation de Rossini, avec la première exécution moderne de plusieurs chefs-d'œuvre qui nous permet de connaître enfin cette production sous tous ses aspects, nous offre des éléments précieux pour comprendre sans prévention le phénomène de sa réception. Il est évident, par exemple, que les contemporains pouvaient baser leurs jugements sur la connaissance d'une ample gamme de compositions différant par genre et par leur place dans l'évolution du style rossinien ; par exemple, ils ne faisaient pas de distinction nette entre le comique et le sérieux à laquelle nous sommes habitués aujourd'hui.

Le but de cet article est d'esquisser une définition de l'art de Rossini libérée des nombreuses couches d'anecdotes, de malentendus et de simplifications qui ont déformé la réception de son œuvre, une définition qui tienne compte de toute sa richesse et de ses contradictions apparentes ou réelles, afin de mieux faire comprendre les paradoxes de sa réception, qui étaient sensibles déjà de son vivant et qui persistent encore aujourd'hui.

## De l'opera buffa à l'opera seria

Dès son début dans un petit théâtre de Venise au mois de novembre 1810 avec *La cambiale di matrimonio*, une *farsa* (c'est-à-dire 'opéra en un acte'), la carrière de Rossini et l'évolution de son

art procèdent avec une rapidité vertigineuse jusqu'à son dernier opéra, *Guillaume Tell*, composé pour l'Opéra de Paris en 1828-1829. Quand on examine ces deux opéras ou plus généralement les premiers comme *Tancredi*, cette grande révélation du génie de Rossini dans le genre sérieux, et les derniers, on dirait qu'il est impossible qu'il s'agisse d'œuvres d'un même artiste. Outre le caractère individuel très prononcé de chacune des œuvres majeures de l'auteur, elles donnent dans leur ensemble l'impression d'une métamorphose totale et apparemment inexplicable. Or, l'individualité de ses différents opéras et la métamorphose de son art au cours de 18 ans seulement, s'expliquent le mieux par un fait très simple : Rossini ne voulait pas se répéter.

On peut diviser en trois phases sa production dramatique. En effet, Rossini a créé à peu près tous les opéras appartenant au genre comique avant l'âge de 25 ans : il semble avoir épuisé les possibilités du genre avec des œuvres telles que *L'italiana in Algeri* (1813), *Il turco in Italia* (1814), *Il barbiere di Siviglia* (1816) et *La Cenerentola* (janvier 1817), dans lesquelles le comique est réalisé de plusieurs manières différentes. Par rapport à la tradition, ces œuvres se caractérisent par une expressivité mélodique et une énergie rythmique entraînante, inconnue jusqu'alors. Nous pensons que Rossini se rendait compte qu'après ces triomphes l'*opera buffa* n'était plus susceptible de développements ultérieurs. En tout cas, c'est un fait incontestable qu'à partir de 1817 le genre sérieux est nettement prédominant.

Simultanément à l'abandon de l'*opera buffa* apparaît une innovation à l'égard de l'introduction musicale du drame. Un vieux préjugé veut que les ouvertures de Rossini, sorties du même moule, démontreraient l'insouciance du compositeur à l'égard du contenu dramatique des opéras en question. En effet, elles semblent interchangeables, faites pour passer d'un opéra à l'autre. L'ouverture du *Barbier*, par exemple, avant d'être attachée à cet opéra, avait servi pour introduire deux opéras d'argument sérieux.

On peut constater que la composition d'ouvertures selon la

formule typique se limite pratiquement à un laps de temps de cinq ans, c'est-à-dire de *L'inganno felice* et de *La scala di seta* (1812) jusqu'à *La Cenerentola* (1817). L'ouverture de *La gazza ladra* (mai 1817) constitue un cas de transition. Elle a la même structure que celles qui précèdent, mais la marche militaire qui l'introduit est nettement liée à l'argument de l'opéra dont l'action se déroule sur le fond d'une guerre. À partir de la seconde moitié de 1817, Rossini adopte des solutions nouvelles, différentes d'un cas à l'autre. Il peut s'agir soit de brefs préludes, soit d'opéras tout à fait dépourvus d'introduction orchestrale, soit plus tard d'une structure unique, comme dans le cas bien connu de *Guillaume Tell*. Ces solutions, qui se trouvent pour la première fois – avec une certaine fréquence au moins – chez Rossini, constitueront un procédé normal chez ses successeurs. Le cas des ouvertures correspond à l'évolution générale de Rossini : dans un premier temps, le compositeur renouvelle les structures de la tradition moyennant son empreinte personnelle ; ensuite, il lui importe d'expérimenter des solutions inédites. L'abandon de l'*opera buffa* et du type d'ouverture qu'on a considéré comme rossinien par excellence coïncident d'ailleurs à peu près avec l'adoption d'une nouvelle méthode de composer, étudiée par Philip Gossett<sup>3</sup>.

Cependant, l'évolution de Rossini n'est pas complètement linéaire. Dans les deux cas mentionnés on trouve certaines exceptions. En ce qui concerne le genre, l'avant-dernier opéra de Rossini, *Le comte Ory* (1828), comporte un sujet comique, mais ce n'est pas un retour à l'*opera buffa*. On retrouve par exemple une ambiance pseudo-médiévale analogue dans un autre opéra, *Matilde di Shabran*, dans lequel le comique prévaut, mais qui est justement défini comme *semiseria*. En ce qui concerne l'ouverture, on assiste également à des retours au type apparemment

3 Gossett (2004). Il s'agit par exemple du fait que le travail de Rossini commence à passer à travers l'élaboration d'esquisses, dont on possède quelques-unes datant d'après 1820.

dépassé. Mais ces retours tenaient à la nécessité d'adapter les formes aux horizons d'attente de publics moins favorables aux nouveautés que celui de Naples, centre d'une intense activité d'expérimentation pendant sept ans (1815-1822). Un exemple frappant est l'ouverture de *Semiramide* (1823), opéra destiné à Venise, le dernier que Rossini compose avant de s'installer en France. Mais cet opéra est plutôt, dans son ensemble, un monument dressé à la tradition de l'*opera seria*, un retour de Rossini à sa jeunesse vénitienne et une sorte de synthèse de toute la production italienne du compositeur, avec la reprise de formes relativement traditionnelles, devenues ici très étendues et complexes, et donc aptes à accueillir les nouveaux stylèmes plutôt hardis que le compositeur avait développés à Naples.

Abstraction faite de ces retours accidentels, l'évolution générale de Rossini témoigne d'un dépassement progressif de la division traditionnelle de l'opéra en numéros séparés par des récitatifs. Ce processus était en cours avant lui, mais il l'accélère par la création de formes amples de plus en plus prédominantes dans l'économie générale d'un opéra, tandis que l'importance de l'air soliste, élément de base de l'opéra à numéros de la tradition, se réduit sensiblement. Dans la tradition, ainsi que dans les premières œuvres de Rossini, un personnage principal se manifeste normalement, lors de sa première apparition sur la scène, soit par un air (la 'cavatina'), comme par exemple dans le cas de Tancredi dans l'opéra éponyme, d'Isabella dans *L'italiana in Algeri*, de Figaro dans *Il Barbiere di Siviglia*, soit par un passage d'une certaine ampleur à l'intérieur d'une scène à laquelle participent d'autres personnages et le chœur. Dans la production de la 'maturité' de Rossini, on assiste souvent, à côté de ces procédés, à de véritables nouveautés. Quand les personnages éponymes des opéras *Armida* et *Semiramide* entrent pour la première fois en scène, leur apparition est suivie d'un quatuor. Zelmira, dans l'opéra qui porte son nom, apparaît pour la première fois dans la deuxième scène, mais, après un récitatif où elle dialogue avec sa confidente, elle sort de nouveau de la scène. Les rôles secondai-

res comme celui des confidents et serviteurs sont vite supprimés ou privés d'autonomie musicale – dans la tradition et encore dans les premiers opéras de Rossini ils avaient normalement un petit air (nommé 'aria del sorbetto'). Tout ceci donne plus d'unité à chaque œuvre et crée un lien étroit entre les situations dramatiques et les formes musicales.

N'oublions pas le recours généralisé au récitatif accompagné par l'orchestre au lieu du 'recitativo secco', ce qui assure la continuité du discours musico-dramatique en supprimant ou en émoussant les séparations qui restent encore entre les différents numéros. Ce n'est pas Rossini qui a introduit dans l'opéra italien cette nouveauté, bien connue d'ailleurs dans la tragédie lyrique française ; mais il a beaucoup contribué à la généraliser. Le récitatif accompagné n'est d'ailleurs qu'un aspect de l'enrichissement général de l'orchestre. Le chœur aussi gagne en importance. Il y a même des cas où le chœur, pour la première fois dans l'histoire générale de l'opéra, joue un rôle égal ou même supérieur par importance à celui des protagonistes. On est bien fondé pour affirmer que, dans *Mosè in Egitto* et dans les opéras de la troisième phase, notamment *Guillaume Tell*, la collectivité s'avère plus importante que les caractères individuels.

Ces innovations rapprochent-elles Rossini du romantisme ? Sans doute, les phénomènes présentés jusqu'ici préparent les formes qui prévaudront chez ses successeurs. Mais l'origine de son esthétique est le beau idéal, c'est-à-dire l'expression musicale abstraite qui ne tend nullement au réalisme et dont le moyen principal est le 'bel canto'. Cet usage particulier de la voix, qui privilégie l'agilité et la virtuosité au dépens de la force, était en partie l'héritage de l'époque des castrats, à son déclin à l'époque de Rossini, mais qui continue chez lui avec l'usage de contraltos féminins, à côté de celui de ténors, pour les rôles héroïques masculins.

À partir du beau idéal, Rossini semble arriver à une poétique visant l'asémantique de la musique. On rencontre souvent

l'idée qu'il existe, dans sa musique, une tendance à laisser la musique aller plus loin que le texte ; c'est l'idée directrice des études de Fedele D'Amico, et, pour ce chercheur, la clef qui permet d'affirmer la profonde unité de l'art de Rossini. À propos du comique rossinien il dit qu'à un certain moment la musique porte les personnages, bien individualisés au départ, à un niveau supérieur où leurs mots et leur personnalités se confondent en une sorte d'extase, et que cette musique est donc l'antithèse du XVIII<sup>e</sup> siècle mesuré et réaliste<sup>4</sup>. Puis, dans une comparaison entre le *Barbier* et *Guillaume Tell*, Fedele D'Amico définit explicitement l'unité du comique et du sérieux en disant que ces opéras si différents entre eux « brûlent » respectivement la comédie et le drame auxquels ils ont donné la vie, pour arriver à une même sphère d'ivresse panique au-delà de toute détermination éthique<sup>5</sup>. Alessandro Baricco, lui, propose<sup>6</sup> de voir, comme tendance fondamentale de la musique rossinienne, sa capacité de soustraire le langage musical à la « logique pré-formative du langage humain » : la musique cesse de suivre un modèle rationnel, et se confine dans sa propre logique interne. Ces deux interprétations mettent en évidence que Rossini, bien que partant de esthétique classique et rationaliste du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'en éloigne, notamment en ne se limitant pas à mettre sa musique au service du texte comme un simple renforcement de celui-ci. Il aboutit ainsi à des résultats analogues aux idéaux de l'esthétique musicale de son époque : la musique est l'expression directe de la réalité la plus profonde. C'est une position qui révolutionne la tradition séculaire selon laquelle, depuis la naissance de l'opéra, la musique est subordonnée au texte. Le beau idéal n'exclut donc plus le romantisme, et vice-versa. En effet Schopenhauer trouve dans Rossini un exemple de la réalisation idéale de sa nouvelle esthétique :

4 D'Amico (1992), p. 107.

5 D'Amico (1992), p. 199.

6 Baricco (1989), p. 38.

Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist. Von diesem Fehler hat keiner sich so rein gehalten wie *Rossini*: daher spricht seine Musik so deutlich und rein ihre *eigene* Sprache, daß sie der Worte gar nicht bedarf und daher auch, mit bloßen Instrumenten ausgeführt, ihre volle Wirkung tut<sup>7</sup>.

## De l'opéra seria au grand opéra français

Après les sept ans d'activité à Naples, où il se concentre sur la création d'une série d'*opere serie*, Rossini – c'est notre hypothèse – est conscient d'avoir épuisé toutes les possibilités de ce genre, comme il avait déjà épuisé celles de l'*opéra buffa*. En effet il abandonne Naples pour Paris après avoir composé une dernière *opéra seria*, *Semiramide*, généralement considérée comme une œuvre 'rétrospective', une sorte de congé donné à l'opéra italien. Le premier opéra créé en France, *Il viaggio a Reims*, quant à lui, ajoute une distance ironique par rapport aux formes d'expression que l'auteur avait développées lui-même dans les années précédentes.

Selon nous, à sa décision de s'établir en France contribuait donc de nouveau le besoin de ne pas se répéter, et de chercher de nouvelles possibilités d'expérimentation. D'ailleurs, cette théorie nous fait mieux comprendre le silence après la réussite de ce nouveau défi avec *Guillaume Tell*.

S'approcher du monde de l'opéra français – que Rossini allait influencer profondément à son tour – comportait l'acceptation d'un rapport entre drame et musique plus réaliste, mais aussi la conception d'un rapport entre musique et texte qui exigeait de lui une nouvelle vérité d'expression comportant par exemple une réduction considérable de l'usage des fioritures. Apparemment tout cela signifiait l'abandon d'éléments fondamentaux de son style.

7 Schopenhauer (1819-1858/1982), p. 365.

Cependant, chez Rossini, les exemples qui contrastent avec l'idée d'une fondamentale asémanticit  existant déjà dans sa production italienne<sup>8</sup>, et cet aspect est accentué lorsqu'il présente en France des versions révisées d'opéras composés en Italie. Les morceaux et les détails qui se fondent uniquement sur la poétique du beau idéal tendent à disparaître, tandis que l'expression des sentiments se fait plus immédiate, en ce sens que la musique se joint aux paroles d'un texte pour mettre en évidence une phrase ou un mot, ou pour dépeindre une situation concrète et non pas seulement typique. En progressant dans cette voie, Rossini arrive à exprimer l'émotion profonde contenue dans les paroles que Guillaume Tell adresse à son fils au moment de l'épreuve de la pomme, « Sois immobile ». C'est un *arioso* qui se libère de toute forme pr  table, le chant dialoguant constamment avec un violoncelle soliste, sans rhétorique et sans ornements superflus. Les deux voix, humaine et instrumentale, se complètent jusqu'à arriver ensemble au point culminant. Verdi s'en est inspiré pour illustrer une situation semblable dans le troisième acte d'*Un ballo in maschera*, où une mère, avant de mourir, s'adresse à son enfant (qui n'apparaît pas dans l'opéra). Mais Verdi ne réussit pas à égaler son modèle. Chez lui, le rythme et la ligne mélodique sont plutôt conventionnels, l'intervention du violoncelle soliste a une fonction purement ornementale, et d'ailleurs intermittente, et n'a pas la force expressive de l'instrument de Rossini.

De toute façon, ces résultats ne sont pas sans précédents. L'évolution des formes, comme on l'a relevé ci-dessus, tendait déjà dans la production italienne à les lier plus intimement aux situations dramatiques. Ajoutons qu'il ne s'agit pas seulement de phénomènes isolés, mais d'opéras tout entiers dont les sujets stimulent les expérimentations du compositeur et sa recherche

8 On peut ajouter que pour Fedele D'Amico le dépassement du texte est un point d'arrivée. Au départ on trouve par exemple dans le *Barbier* ce qu'il appelle un rapport parole-musique d'une continuité miraculeuse qu'on trouve en bien peu d'opéras de n'importe quelle époque. Voir D'Amico (1992), p. 106.



d'expressions qui puissent épouser des ambiances et des personnages très différents entre eux. Cette recherche lui fait aborder, par ailleurs, des sujets décidément romantiques : *La donna del lago*, un des premiers opéras inspirés par Walter Scott, est un exemple des sujets anglais et écossais qui commencent à être à la mode. *Otello* est fondé sur la tragédie de Shakespeare, même s'il s'agit d'une adaptation très libre conformément aux conventions de l'époque.

Ces deux opéras sont des exemples d'un autre renouveau, par l'importance réservée à la profondeur de l'espace. Dans *Otello* il s'agit surtout du chant mélancolique d'un gondolier que dans le dernier acte Desdemona sent passer par hasard sous ses fenêtres, et qui – en éveillant en elle des pressentiments sinistres – la porte par une association d'idées à chanter la romance du saule. Dans *La donna del lago* il est question de l'espace vaste d'une nature vierge.

Ceci devient encore plus évident dans *Guillaume Tell*, où les événements sont produits par une nature vivante, très différente d'un simple fond de décor. Jamais compositeur italien ne s'est tant approché du sentiment de la nature selon la conception qu'en avaient les poètes et les musiciens du romantisme allemand. Tout au long de cet opéra on constate la présence d'une couleur locale qui réalise au moins en partie les idées que Victor Hugo avait formulées à cet égard, deux ans avant, dans la *Préface de Cromwell*<sup>9</sup>. On peut démontrer que Rossini avait étudié la musique populaire de Suisse, non pas pour en citer des morceaux comme des éléments ajoutés extérieurement, mais pour que son propre style en soit empreint. Le début du final du deuxième acte dépeint l'atmosphère dans laquelle se déroule la rencontre des

9 Les procédés de Rossini dans *Guillaume Tell* correspondent en effet très exactement à ce que Hugo demande au drame: « Non qu'il convienne [...] d'ajouter après coup quelques touches criardes ça et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface du drame que doit être la *couleur locale*, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre [...] » (voir le chapitre *Ce qu'on doit demander au drame*).

conjurés suisses, dans la sombre forêt nocturne au bord du lac au milieu des trois cantons. Guillaume se trouve sur la scène avec deux autres patriotes. Les hommes des trois cantons arrivent par groupes, un canton à la fois. On les sent au loin qui répondent à ceux qui se trouvent sur le devant de la scène, avant de les rejoindre. Tous sont plongés dans le profond recueillement de ce lieu solitaire : les mots du texte, auxquels la musique de Rossini s'adapte parfaitement, invite à entendre ce qui est à la limite du perceptible (dans la citation qui suit les expressions qui se réfèrent explicitement à la sphère auditive sont mises en évidence) :

Guillaume	Des profondeurs du bois immense, <b>Un bruit confus</b> semble sortir. <b>Écoutons!</b>	
Arnold		<b>Écoutons!</b>
Guillaume		<b>Silence!</b>
Walter	<b>J'entends</b> de pas nombreux la forêt <b>retentir</b> .	
Arnold	<b>Le bruit</b> approche...	

L'orchestre a forcément un rôle de premier plan, non moins important que les voix. Au début on entend deux roulements de timbale en pianissimo. Puis deux cors jouent un fragment de mélodie qui fera retour plusieurs fois, constituant le fil conducteur de tout le morceau qui suit. Troisième élément: une espèce de frissonnement des cordes, également répété à intervalles. L'entrée du chœur est accompagnée d'un mouvement rapide des violoncelles, qui semble évoquer les pas des hommes sortant de la nature même, en y mêlant leur voix.

## Rossini entre la tradition et le renouveau romantique

Nous avons insisté dans ce qui précède sur l'expérimentation et les éléments de rupture dans la production de Rossini, sans négliger les éléments d'une continuité qui lie une phase de sa

production à l'autre et sans ignorer que son point de départ, qui reste toujours vital, est l'héritage classique reçu de ses prédécesseurs. Certains voient même dans celui-ci le centre unificateur de son art. Pourtant, un tel point de vue présuppose qu'on ne tienne pas suffisamment compte de toute la gamme d'expressions chez notre compositeur. En défendant l'idée d'un Rossini tout d'une pièce, on se trouve contraint à caractériser ce qui n'y correspond pas comme non représentatif du 'vrai' Rossini, et partant à négliger sa complexité peu commune. Pour bien comprendre celle-ci, on évitera de le réduire à un ou plusieurs aspects particuliers afin de le ranger dans une catégorie préétablie.

La position de Della Seta (1993) est instructive à cet égard. Bien que cet auteur suive les tendances récentes des études rossiniennes en déclarant que les *opere serie* créées à Naples pendant les années 1815-1822 constituent le centre de sa production, il penche néanmoins encore nettement vers l'idée d'un Rossini fidèle à l'héritage classique durant toute sa carrière, en soutenant notamment que dans ses premiers opéras, jusqu'en 1812, il y a déjà tout son style, qu'il enrichit dans les œuvres successives, mais sans en modifier la substance<sup>10</sup>. Même *Guillaume Tell*, qui 'semble' indiquer un progrès vers une conception moderne du drame, serait en réalité, plus que l'indice d'une transformation de la poétique de Rossini, une preuve de sa professionnalité supérieure<sup>11</sup>. Rossini incarnerait donc la figure du compositeur artisan, prémoderne, encore que ce soit un cas unique de cet artisan, et donc un cas problématique qui invite à une discussion de la conception générale de l'auteur.

Somme toute, outre les trois phases, nous avons vu deux aspects apparemment opposés de l'art de Rossini : son culte du beau idéal qui relève de la tradition, classique ou néoclassique,

10 Della Seta (1993), p. 76-77.

11 *Ibid.*, p. 113.

et une expérimentation qui le porte à dépasser cette tradition vers des expressions plus individualisées. Les deux aspects ne s'opposent cependant pas d'une façon absolue. Le beau idéal tend chez lui à se transformer en une musique asémantique qui n'a certainement rien de rétrograde. D'autre part, même lorsque Rossini s'approche le plus de l'expression individuelle, il évite tout excès : il écrit non pas *contre* la voix afin d'exprimer d'une façon réaliste des passions extrêmes, mais toujours *pour* la voix. S'il arrive à exprimer ce qui est 'caractéristique', il n'admet jamais le laid comme partie intégrante de celui-ci ; il n'accepterait pas le corollaire du principe cher à Hugo disant que « le vulgaire et le trivial même doit avoir un accent ». La vérité de l'expression ne comporte pas le renoncement au beau idéal.

L'acquisition par Rossini d'importants éléments du réalisme romantique est tout simplement, selon nous, un autre aspect de sa tendance à l'expérimentation. Même la composition d'un opéra comme *Guillaume Tell* ne signifie pas qu'il adhère à ce que l'on entend normalement par romantisme. Les compositions de sa vieillesse (datant des années 1857-1868) le confirment. Il a composé par exemple un « chœur de chasseurs » – qu'y a-t-il de plus romantique ? – mais le titre complet, *Chœur de chasseurs démocrates*, est d'une ironie cinglante. Cette phase ultime confirme elle aussi sa tendance à l'expérimentation. Ajoutons, pour finir cette première partie de notre article, qu'on peut noter une autre distance considérable dans sa production, à savoir celle qui sépare ses derniers opéras de la musique tardive des *Péchés de vieillesse* qui anticipent par leur surprenante originalité sur la musique du XX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>.

12 Voir Guarnieri Corazzol (1994).

## La réception de Rossini en France à l'époque du romantisme

La première représentation à Paris d'un opéra de Rossini, *L'italiana in Algeri*, a lieu en 1817, sans succès, mais à partir de 1819 le compositeur connaît une véritable vogue. Deux, trois ou même quatre nouveaux opéras sont représentés par an. Selon Janet Johnson<sup>13</sup> les opéras de Rossini constituent en 1822 déjà les trois quarts du répertoire du *Théâtre Italien*. Dans la presse de l'époque se déroule bientôt une vive discussion entre rossinistes et antirossinistes, à laquelle participe entre autres, sous pseudonyme, Stendhal. Pour définir ce qu'il y a de nouveau dans Rossini, on l'oppose constamment à Mozart. En s'en tenant à la documentation fournie par Fabbri (2002), on voit que les termes sur lesquels se fonde cette confrontation appartiennent à une tradition séculaire. La musique italienne est de nouveau mise en contraste avec la tradition française (ou allemande) : d'un côté on trouverait la science, l'harmonie et le caractère instrumental (chez Mozart comme autrefois chez Rameau), de l'autre la spontanéité, la mélodie et le chant. Certains, louant sa capacité de « produire l'expression la plus rapprochée du langage ordinaire », en concluent que Rossini est le plus dramatique et le plus « vrai ». D'autre part on sent que sa musique possède une certaine autonomie par rapport au texte : il est « de tous les compositeurs celui qui peut le plus se passer de poète [...] »<sup>14</sup>. Donc, d'une part l'adhésion au langage et par conséquent au texte, et de l'autre son dépassement qui semble aboutir à l'idée d'une musique asémantique<sup>15</sup> : côte à côte, deux points de vue contrastants qui représentent pourtant, comme on l'a vu, deux aspects bien réels de l'art de Rossini.

13 Johnson (2006), p. XVII.

14 *Le miroir* 1821, no 173 (5 août), cité dans Fabbri (2002), p. 208-209.

15 Cf. la position de D'Amico illustrée plus haut.

Hector Berlioz, au contraire, représentant isolé en France d'un romantisme musical qui s'oppose d'une façon intransigeante à la tradition, se rappellera dans ses *Mémoires*, rédigés pour la plupart en 1848, ses sentiments à l'égard de cette vogue rossinienne :

Quant à Rossini et au fanatisme qu'il excitait depuis peu dans le monde fashionable de Paris, c'était pour moi le sujet d'une colère d'autant plus violente, que cette nouvelle école se présentait naturellement comme l'antithèse de celle de Gluck et de Spontini [...]. Je me suis alors demandé plus d'une fois comment je pourrais m'y prendre pour miner le Théâtre-Italien et le faire sauter un soir de représentation, avec toute sa population rossinienne<sup>16</sup>.

Berlioz s'exprime pourtant avec respect sur *Guillaume Tell*, dont il donne en 1834 un jugement positif dans *La Gazette musicale*.

Il se crée en effet parmi les musiciens de l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle, plus que parmi les poètes et les autres intellectuels, une nouvelle attitude carrément hostile envers l'Italie contemporaine. C'est peut-être un développement de l'idée très répandue de la culture italienne comme une culture en décadence. Rossini a été une des premières victimes de cette attitude, surtout par rapport à l'Allemagne, où des compositeurs tels que Weber et Schumann le considéraient indigne de soutenir la comparaison avec Beethoven et la tradition allemande. Cette situation s'explique probablement par le fait que l'Italie musicale, malgré la perte de l'ancienne gloire, possédait encore un prestige reconnu à l'échelle internationale, mais lié au classicisme auquel les romantiques s'opposaient. Considéré comme le symbole de l'italianité, Rossini finit par devenir la cible des nouvelles écoles nationales.

En France on était habitué depuis longtemps à offrir aux plus renommés des Italiens des engagements favorables. En venant travailler à Paris, Rossini ne fit donc que suivre l'exemple de

16 Hector Berlioz (1870/1991), p. 92-93.

nombre de ses compatriotes. Comme eux, il se présenta en France en tant que représentant de l'Italie et du style musical italien, pour se trouver au centre d'une querelle qui engageait les partisans de la musique italienne contre les défenseurs d'une tradition nationale. Dans les ans de la réforme 'rationaliste' de Gluck, on avait appelé Piccinni comme représentant du style italien pour que les deux puissent se confronter. Mais au fond, Gluck s'était formé en Italie, et tous les deux s'efforcèrent d'adapter leur style à la tradition française, marquée surtout par l'idéal de diction du théâtre classique littéraire, sensible aussi, en France, dans le théâtre d'opéra. Rossini suivit leur exemple et transforma à son tour profondément son style, comme on l'a vu plus haut.

La première œuvre que Rossini compose après son arrivée à Paris est le 'dramma giocoso' *Il viaggio a Reims*, par lequel il contribue aux célébrations organisées à l'occasion du couronnement de Charles X. Le texte, dont l'auteur Luigi Balocchi (1766-1832) était actif en France depuis le début du siècle<sup>17</sup>, présente une action d'une pauvreté frappante: un groupe de dignitaires, provenant de divers pays et se dirigeant vers Reims, se trouvent rassemblés au « Lys d'or » à Plombières, chez madame Cortese. Quand le courrier porte la nouvelle qu'il est impossible de louer à temps des chevaux, « catastrophe » centrale du drame, on organise un banquet avant de se rendre à Paris participer aux fêtes qui s'y préparent. Stendhal commente la quasi-absence d'intrigue dans son compte rendu de la première, qui eut lieu le 19 juin 1825, trois semaines après le sacre:

[...] ces personnages n'agissent point. Ils entrent, ils chantent un air ou un *duo* et puis s'en vont. Sans doute ce libretto est fait avec esprit, mais la musique de Rossini aurait produit un bien autre effet, si elle avait eu à rendre des situations tour à tour pathétiques ou plaisantes amenées par une intrigue vive<sup>18</sup>.

17 Voir Boschetto (2006), où l'on trouve des informations et des interprétations des œuvres de cet homme de lettres.

18 *Journal de Paris*, 21 juin 1825, cité d'après Stendhal (1923), p. 349.

On notera pourtant que, grâce à l'absence d'une véritable action, il se crée une sorte de continuité entre ce qui se passe sur la scène et la situation réelle du public dans la salle. En effet, le public de la première représentation de l'opéra assiste à la fois à une action fictive se déroulant à l'établissement de Plombières et à un hommage rendu au roi par les acteurs-chanteurs du Théâtre Italien de Paris. À cela correspond la mise en scène de Luca Ronconi, à l'occasion de la reprise moderne de l'opéra au festival de Pesaro en 1984, qui réserve au roi une entrée au théâtre au cours du final !

Dans la tradition des œuvres de circonstance comme l'éloge fait à un monarque, l'opéra peut comporter des figures allégoriques<sup>19</sup>. Le cas échéant, il s'agit, en même temps, de personnages réalistes et ridicules d'un prétendu opéra comique parodiant certains éléments de l'opéra sérieux, ou encore le genre même de l'opéra italien. Il s'ensuit que les membres de la compagnie du théâtre, ne pouvant pas s'identifier vraiment avec ces personnages, sont aussi de simples acteurs, c'est-à-dire eux-mêmes : une compagnie d'élite, composée des virtuoses les plus prestigieux de l'époque, qui rend honneur au souverain.

Il y a, au milieu de cette action faite de personnages caricaturaux, une figure placée au-dessus des autres : la poétesse romaine Corinna. Sortant du roman de Mme de Staël elle interagit avec les autres personnages, tout en restant dans une situation à part<sup>20</sup> : elle improvise deux fois, mais ses improvisations sont

19 Certains personnages et leurs rapports correspondraient à ceux des pays de la Sainte Alliance (par exemple le czar Alexandre ou Metternich), d'autres seraient des caricatures de personnages de la société française contemporaine ou provenant de la littérature comme Corinna. Lord Sidney rappellerait soit le ministre Castlereagh, soit le mélancolique Oswald, Lord Nelvil, du roman de Mme de Staël. Voir Johnson (2006) p. XVIII-XXI.

20 Osborne (1984) est de l'avis que l'opéra tout entier est une « satire » du roman de Mme de Staël : « [...] an elaborate appropriation of and satire on Mme de Staël's *Corinne*. » Mais la figure de Corinna se trouve bien entendu à un niveau supérieur : « [...] if the F-major Improvisation is a



évidemment composées par Rossini avec un soin minutieux<sup>21</sup> ; dans la scène finale c'est pour rendre hommage au roi. Ces moments représentent des oasis de calme et de recueillement, où le caractère d'improvisation libre, d'émotion spontanée s'exprime par le développement mélodique et par l'usage de longues arabesques de fioritures apparemment inventées grâce à l'inspiration du moment. Corinna constitue un symbole de l'Italie et de la spontanéité de l'art poétique et surtout musical italien. Son chant est un exemple du beau idéal rossinien qui dépasse toute distinction entre sérieux et comique. C'est de la beauté tout court, asémantique et sublime : on oublie de penser aux mots.

Alfred de Musset donne une définition très précise de ce genre de musique, et du rapport qu'on y trouve entre texte et musique, quand il s'adresse à l'Harmonie dans son poème *Le saule*. Il y est question de la célèbre romance du saule de l'*Otello* rossinien, mais les paroles de Musset pourraient très bien définir le chant de Corinna aussi ; dans les deux cas il est question d'un personnage qui, dans la fiction de l'œuvre, se met à chanter. Musset caractérise le chant de Desdemona de la façon suivante<sup>22</sup> :

Fille de la douleur, harmonie, harmonie !  
 Langue que pour l'amour inventa le génie !  
 Qui nous vint d'Italie et qui lui vint des cieux !  
 Douce langue du cœur, la seule où la pensée,  
 Cette vierge craintive et d'une ombre offensée,  
 Passe en gardant son voile et sans craindre les yeux !

tribute to the visionary power of de Staël's novel, elsewhere in *Il viaggio a Reims*, Rossini and Balocchi openly parody the Romantic excesses of *Corinne* with its sentimental valuations of antiquity, and its pseudo-heroic language » (p. 245).

- 21 Il est vrai que Cecilia Gasdia, dans le seul enregistrement qui existe, interprète le rôle avec beaucoup de liberté par rapport à ce qui se trouve dans la partition ; mais cela correspond parfaitement à l'esprit du bel canto.
- 22 Ces vers, qui se trouvent dans la première section du poème, sont réutilisés dans *Lucie*.

L'Italie est dépositaire de la langue céleste de la musique ; et c'est une langue du cœur qui transmet la pensée sans avoir recours aux concepts du langage ordinaire.

Certains pensent que c'était un roi d'opérette qui se laissait moquer en acceptant un tel opéra pour son couronnement<sup>23</sup>, ou même que Rossini et son librettiste Balocchi faisaient partie d'une minorité, comprenant surtout Béranger, qui exprimait une opposition aux nombreuses et grandiloquentes manifestations royalistes des poètes du temps<sup>24</sup>. Or, il ne faut pas oublier le contexte de l'œuvre. *Il viaggio* faisait partie des festivités officielles organisées à Paris à la suite du sacre, à l'initiative du Préfet de la Seine, festivités auxquelles « la classe malheureuse ne sera point oubliée »<sup>25</sup>. Le sacre avait eu lieu avec toute la magnificence possible à Reims le 29 mai, et en cette occasion la responsabilité du côté musical de la cérémonie revenait à un autre Italien, Luigi Cherubini, le directeur du Conservatoire, en collaboration avec son collègue Jean-François Le Sueur. Cherubini créa sa *Messe en la majeur*, chef-d'œuvre d'une grandeur majestueuse diamétralement opposée à la vivacité et, par moments, l'intimité de l'opéra de Rossini, culmination joyeuse des festivités<sup>26</sup>. Les deux compositeurs ont

23 Baricco (1992) se demande: « [...] ma che re mai poteva essere un re che, per la propria incoronazione, si fa scrivere una cosa del genere? Sul trono di quale regno da operetta poteva salire un sovrano che, per la propria gloria, sceglieva la rappresentazione di un simile circo sonoro, di un simile scherzo musicale, di un simile assurdo teatrale? »

24 Reichel (2002): « Anlässlich der Krönung in Reims entstanden 1825 weit mehr als hundert Gedichte und fast alle [...] sind formal konventionell und inhaltlich konformistisch, royalistisch eben; nur wenige, darunter die des linken Chansonniers Béranger, kritisch-parodistisch. Rossini reiht sich mit seinem *Viaggio a Reims* also deutlich in diese kritische Minderheit ein und nimmt parodistisch Stellung gegen den stilistischen und inhaltlichen Bombast der gleichsam hofoffiziellen Krönungsliteratur mit ihren feierlichen Oden, Stanzen und Hymnen. »

25 Johnson (2006), p. XVIII.

26 Par hasard on a eu la possibilité de découvrir presque simultanément ces deux œuvres grâce à l'enregistrement de la *Messe* dirigée par Riccardo

respecté leur commission – tout en saisissant l’occasion pour créer des chefs-d’œuvre d’une facture exceptionnellement originale.

## Rossini et la littérature romantique en France

Chez les écrivains français de l’époque, on trouve une grande fascination pour la musique de Rossini. Leur intérêt pour le compositeur se forme sous l’impression de la représentation de ses opéras à Paris ; il fait partie aussi de l’intérêt plus général pour l’Italie. On a l’impression que ce qui les frappe, c’est plutôt le beau idéal, la musique comme une forme d’expression qui va au-delà des significations circonscrites des mots, et au-delà de la distinction entre comique et sérieux. La définition de Musset à cet égard, on l’a déjà vu, est très instructive. Dans un autre poème de l’auteur, *À la Malibran*, qui évoque l’art sublime de la célèbre cantatrice disparue, la double présence du comique et du sérieux – le *Barbier* et *Otello* – est soulignée :

N’était-ce pas hier, fille joyeuse et folle,  
 [...] que tu nous lançais avec la Rosina  
 La roulade amoureuse et l’ocillade espagnole ?  
 Ces pleurs sur tes bras nus, quand tu chantais le Saule,  
 N’était-ce pas hier, pâle Desdemona ?<sup>27</sup>

Balzac partage cette opinion ; il reprend d’ailleurs presque littéralement les deux premiers vers du *Saule* dans *La femme de trente ans*, et Rossini est présent dans plusieurs de ses œuvres. C’est ainsi que *Mosè in Egitto* est analysé dans toutes ses parties

Muti, réalisé à Londres en juillet 1984, et à la représentation à Pesaro le 18 août 1984 du *Viaggio*, dont la partition qu’on croyait perdue avait été retrouvée quelques années avant.

27 Strophe IX. Le poème, publié en 1836 à la suite de la mort de la Malibran, contient une autre mention de la chanson du saule dans la strophe XXII, et en outre des mentions du rôle de la Ninetta de *La gazza ladra*.

par la protagoniste de la nouvelle *Massimilla Domi*, lors d'une représentation de l'opéra à *La Fenice* de Venise. L'analyse, prenant place dans une situation concrète, témoigne de l'état d'âme de Massimilla s'adressant à un médecin français en présence du prince Emilio dont elle est amoureuse. La voix qui énonce la plupart des idées musicales est donc une voix individuelle, voire partielle, mais aussi celle d'un connaisseur qu'il faut prendre au sérieux, ce qui ressort du fait que le narrateur lui-même intervient avec des réflexions analogues<sup>28</sup>.

La musique sert ici de nouveau à illustrer le contraste entre l'esprit d'une France rationaliste et une Italie décadente, mais désireuse de se faire valoir tant politiquement que sur le plan artistique : l'opéra exprime une aspiration à la liberté à laquelle Massimilla adhère en tant qu'Italienne ; et la musique est une « langue mille fois plus riche que celle des mots », qui, grâce au génie de Rossini, n'a rien à envier aux Allemands : « Vieux maîtres allemands, Haendel, Sébastien Bach, et toi-même Beethoven, à genoux, voici la reine des arts, voici l'Italie triomphante ! » s'exclame Massimilla, « pendant le lever du rideau »<sup>29</sup>.

Le protagoniste, qui a beaucoup appris du mélomane Capraja, présenté comme un « théoricien fantasque »<sup>30</sup>, formule des pensées qui rappellent Hoffmann aussi bien que l'esthétique de Schopenhauer :

[cette harmonie] nous jette pour un moment dans l'infini, nous en avons le sentiment, nous l'entrevoions dans ces mélodies sans bornes comme celles qui se chantent autour du trône de Dieu. Le génie de Rossini nous conduit à une hauteur prodigieuse. De là, nous apercevons une terre promise où nos yeux caressés par des lueurs célestes se plongent sans y rencontrer d'horizon<sup>31</sup>.

28 Balzac (1839/1995), p. 219-220.

29 *Ibid.*, p. 219.

30 *Ibid.*, p. 207.

31 *Ibid.*, p. 242-243.

La musique est l'art qui exprime l'infini, ce qui ne constitue pas une limite, mais la qualité dont dépend sa supériorité. Comme le dit Capraja :

Croyez-moi, en faisant sa sainte Cécile, Raphaël a donné la priorité à la musique sur la poésie. Il a raison : la musique s'adresse au cœur, tandis que les écrits ne s'adressent qu'à l'intelligence ; elle communique immédiatement ses idées à la manière des parfums<sup>32</sup>.

Milner (1964), dans son analyse de la nouvelle, examine amplement la thématique musicale. Il donne un jugement plutôt défavorable de *Mosè un Egitto*, ce qui peut être dû à l'impossibilité dans laquelle il se trouvait de connaître cet opéra autrement qu'à travers l'étude de la partition<sup>33</sup>.

Benjamin Walton pour sa part touche en passant cet argument<sup>34</sup> et affirme après avoir constaté que la nouvelle est écrite dans un style hoffmannesque que « Rossini's music risks seeming ridiculous in Balzac's hands, described in ecstatic terms originally conceived for the cerebral instrumental alternative to the sensory delights of Italian opera », et il ajoute : « Balzac's tale stands as an intriguing attempt to celebrate a Romantic Rossini who by the 1830s no longer existed in the public mind. » Mais Balzac n'était pas le seul, et les événements de sa nouvelle se passent en 1820. Et pourquoi devrait-il parodier une œuvre géniale qu'il connaissait bien et dont il était enthousiaste ?

En effet, Balzac était non seulement enthousiaste, mais également perspicace. Le caractère « allemand » de la musique est confirmé, par exemple, dans un compte rendu, paru en 1823

32 *Ibid.*, p. 209.

33 Outre l'enregistrement de l'exécution dirigée par Claudio Scimone, réalisé en 1981, on dispose aujourd'hui d'un nouvel enregistrement réalisé par Naxos pendant la représentation de l'opéra au festival rossinien de Wildbad (Allemagne), en 2006.

34 Walton (2004), p. 33.

dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*<sup>35</sup>, de l'édition de la partition chez Breitkopf und Härtel. Isotta (1974), dans son analyse de la célèbre scène des ténèbres, trouve une construction qui s'approche de la forme sonate créée et cultivée surtout par les Allemands<sup>36</sup>. Quand Massimilla corrige le médecin français qui a demandé : « Un opéra italien a donc besoin d'un cicerone ? » en répondant « Ce n'est pas un opéra, monsieur, mais un oratorio », la formule peut surprendre, vu qu'il s'agit d'une œuvre destinée au théâtre. Mais dans la presse de l'époque et dans la correspondance de Rossini, on trouve la dénomination 'oratorio', et de nos jours Paolo Isotta a démontré que tout en appartenant au genre de l'*opera seria* l'œuvre s'en distingue stylistiquement par un caractère d'oratorio dû à la prédominance du chœur et de grands ensembles dans le premier et le troisième des trois actes<sup>37</sup>.

Il nous importe ici de constater le bien-fondé de cette analyse qui s'accorde avec les tendances profondes de l'esthétique musicale de l'époque. Dans une interprétation littéraire le point de vue exprimé par Massimilla dans une circonstance particulière fait partie d'une thématique qui oppose l'idéal au réel, et qui présuppose donc la validité des deux termes de l'opposition<sup>38</sup>.

À cet égard, un détail est particulièrement intéressant à remarquer. Le soir qui précède la représentation de *Mosè*, les deux protagonistes assistent à celle du *Barbier* :

Vers la fin de l'opéra, Emilio fut donc seul avec la Cataneo ; tous deux ils se prirent la main, et entendirent ainsi le duo qui termine *Il Barbieri*. « Il n'y a que la musique pour exprimer l'amour, » dit la duchesse émue par ce chant de deux rossignols heureux<sup>39</sup>.

35 Cité par Isotta (1974), p. 316 d'après Radiciotti (1927-1929), vol. I, p. 329.

36 *Op. cit.*, p. 280.

37 *Op. cit.*, p. 304. Voir aussi Brzoska (1986).

38 Pour l'interprétation littéraire, voir Brunel (1994) et Brzoska (1986).

39 Balzac (1839/1995) p. 205.

Mais ce 'duo' est en réalité le trio « Ah qual colpo inaspettato », dans lequel Rosina et Almaviva s'isolent dans l'expression de leur félicité, sans s'apercevoir de Figaro qui cherche à attirer leur attention aux dangers qui les menacent. C'est une situation 'balzacienne' où l'idéal et la réalité, le sérieux et le comique, existent l'un à côté de l'autre. Les deux personnages de la nouvelle s'identifient avec les deux amants sur la scène ; les uns aussi bien que les autres sont sourds à la présence de Figaro qui, à leur insu, fait du morceau un trio<sup>40</sup>. Encore une fois on constate qu'il est possible d'arriver à l'extase non seulement à partir du drame mais aussi bien à partir de la comédie.

De Théophile Gautier, qui s'occupa à plusieurs reprises de Rossini, il faut citer, dans le recueil *Émaux et Camées*, le poème *Contralto*. Le thème est l'hermaphrodite, symbole d'une réalité supérieure, illustré à travers cinq rôles féminins chez Rossini (à côté de la Zerlina de Mozart) : Cendrillon, Desdemona, Arsace (de *Semiramide*), Tancredi, Malcolm (de *La donna del lago*). Dans les trois derniers cas il est question de rôles masculins joués par des femmes en travesti. On notera encore une fois la prédominance de l'*opera seria*, genre qui présente la plus grande distance de la réalité contingente, et domaine privilégié du beau idéal et du culte de la forme<sup>41</sup>.

La *Vie de Rossini* de Stendhal, ce grand intermédiaire entre le musicien et la France, paraît vers la fin de 1823. Stendhal se bat en ce moment, avec la publication du pamphlet *Racine et Shakespeare*, pour un renouveau 'romantique', et le fait qu'il se déclare dans la *Vie de Rossini* « rossiniste de 1815 »<sup>42</sup> a de quoi surpren-

40 Zedda (1997) arrive presque à adopter le point de vue des personnages de Balzac en disant: « [...] nel terzetto finale (*in realtà un vero e proprio duetto d'amore col contrappunto ironico di Figaro*) i due giovani, finalmente accostati, dimenticano effusioni e parole d'amore e, straniati da ciò che li attornia, si rifugiano nell'estasi di un canto liberato da ogni senso logico vocalizzando su fonemi » (p. 25-26).

41 Voir aussi les commentaires de Reichel (2002), p. 279.

42 Chapitre VII.

dre. En effet, ne trouve-t-il pas son idéal dans la phase ‘classique’ de la production rossinienne, et n’exprime-t-il pas de fortes réserves à l’égard de son évolution vers ce qui est ‘allemand’, donc vers ce qu’on entend généralement par romantique ? Il convient de rappeler ici le fait que déjà la musique italienne décidément classique de l’époque prérossinienne, celle de Cimarosa et Paisiello, avait enthousiasmé Stendhal et d’autres avec lui, qui y avaient trouvé un chant qui « sans le secours du texte, signifie, sur le plan du cœur et non plus de la raison »<sup>43</sup>. Mais la révélation du génie de Rossini vient renforcer infiniment cette tendance.<sup>44</sup>

Dans les années qui suivent, à partir du mois de septembre 1824 jusqu’au 8 juin 1827, Stendhal rend compte de l’activité du *Théâtre Italien* dans le *Journal de Paris*. Il s’agit d’un total de 42 articles et chroniques, publiés après la mort de l’écrivain sous le titre *Notes d’un dilettante* ; la grande majorité en est consacrée à des œuvres de Rossini, qui fut d’ailleurs nommé directeur du théâtre en décembre 1824. Il n’est presque pas question, dans ces textes, de l’activité parallèle du compositeur à l’Opéra, qui vit dans la période en question les premières du *Siège de Corinthe* et de *Moïse et Pharaon*<sup>45</sup>, révisions françaises de *Maometto II* et de *Mosè in Egitto*. Il paraît que Stendhal reste indifférent aux œuvres françaises de Rossini : on rapporte par exemple qu’il sortit profondément déçu du théâtre après avoir assisté à la première représentation de *Guillaume Tell*<sup>46</sup>.

43 Mongrédien (1986), p. 125. Remarquons que ceci explique l’enthousiasme avec lequel est accueilli par tous les présents un air de Crescentini, chanté dans la *piazzetta* de Venise par le ténor Genovese vers la fin de *Massimilla Doni*.

44 « La découverte de Rossini ouvre une page nouvelle de l’histoire du goût et de la sensibilité en France et son triomphe à Paris est beaucoup plus qu’un simple enthousiasme de mode, » *ibid.*, p. 126.

45 Stendhal annonce pourtant, le 18 janvier 1827, que cette œuvre est en préparation ; la première eut lieu le 26 mars.

46 Matteini (1981), p. 255.



Dans les *Notes d'un dilettante*, on retrouve les principaux éléments de la *Vie de Rossini*. Le fil conducteur est toujours le contraste entre la France et l'Italie : Stendhal voudrait introduire l'esprit italien en France. Le chant italien est son idéal et ce qui l'intéresse le plus ; partant, il n'aime pas que l'orchestre, en jouant trop fort, nuise au plaisir d'écouter. Le public devrait être plus sensible et plus spontané, comme en Italie. Quant à la musique de Rossini, Stendhal saisit bien le caractère particulier de chaque opéra. Par exemple, il insiste, dans *La donna del lago*, sur le style « ossianique » et épique plutôt que dramatique, mais il ne semble pas considérer cette œuvre comme particulièrement romantique. Qui plus est, selon Stendhal Rossini s'est peu à peu éloigné de son véritable génie. En commentant *L'inganno felice* (qu'il appelle *L'inganno fortunato*) il dit que « cet opéra a tout le charme de la jeunesse », tandis que plus tard Rossini « ne daignera plus prêter l'oreille à ce que lui dicte son génie ». Mais d'autre part, dans cette œuvre juvénile, on trouverait<sup>47</sup> des « sortes de premières éditions des morceaux qui plus tard ont fait la fortune des chefs-d'œuvre de Rossini »<sup>48</sup>, même s'il « n'ose pas écrire tout ce que son âme lui inspire » (phrase qui est en contradiction avec à ce qu'il vient de dire). Il reconnaît le génie même de la musique « allemande »<sup>49</sup> de *Semiramide*, mais affirme qu'*Otello* est supérieur à elle<sup>50</sup>, tout en soulignant dans un autre article « que les amateurs de musique qui n'ont pas entendu au second acte de *Sémiramis* l'expression des sentiments d'Arsace au moment où il reçoit du grand-prêtre l'épée du roi son père [...] ne connaissent pas tout ce que peut la musique »<sup>51</sup>. Il est d'avis que le comique est généralement à préférer au sérieux, qui se-

47 C'est l'idée sur laquelle Della Seta (1993) base son interprétation discutée plus haut.

48 Toutes ces citations proviennent du même article, publié dans le *Journal de Paris* du 25 novembre 1824.

49 *Vie de Rossini*, dans la *Liste chronologique* insérée après le chapitre XLII.

50 *Journal de Paris*, 16 février 1826.

51 *Ibid.*, 8 juin 1827.

rait « ennuyeux »<sup>52</sup>, mais la Pasta le fait changer d'opinion : « Cette grande actrice a initié le public dans tous les mystères de la musique *seria* »<sup>53</sup>. Ses jugements sont basés sur les impressions et les enthousiasmes de l'instant. Le plaisir spirituel a en effet une base physiologique<sup>54</sup> ; il est donc bien naturel d'exiger de l'art musical qu'il se renouvelle constamment. Aussi Stendhal réclame-t-il régulièrement des nouveautés – comme on en offre en abondance dans les théâtres de l'Italie. Il se déclare expressément « partial »<sup>55</sup>, conscient du relativisme historique de ses points de vue, qui ne prétendent à aucune validité objective.

Quant au *Viaggio*, Stendhal donne un compte rendu très positif immédiatement après la première<sup>56</sup>, en exprimant son admiration pour tous les morceaux dont l'opéra se compose. Ses réserves cependant sont révélatrices. Il trouve certains morceaux trop longs – c'est encore une fois le point de vue de l'adepte d'un « Rossini 1815 », qui n'aime pas l'évolution du compositeur vers des structures toujours plus complexes, évidente dans cette composition aussi<sup>57</sup>. Ottavio Matteini fait remarquer<sup>58</sup> que le mois suivant Stendhal exprima des opinions décidément négatives à propos du *Viaggio* dans son *Courrier Anglais*, et en conclut qu'en réalité l'écrivain avait été déçu dès le début, mais qu'il n'avait pu le confesser dans le *Journal de Paris* sans démentir ses longues batailles pour obtenir la représentation d'un opéra de Rossini tout nouveau créé pour le *Théâtre Italien*. Il est évident que Matteini ne se doutait pas qu'au moment de la publication de son livre la partition avait été rétablie et que l'opéra allait se révéler comme une des preuves les plus frappantes du génie de Rossini. Il disait au contraire qu'il devait s'agir de « peu de cho-

52 *Ibid.*, 13 septembre 1824.

53 *Ibid.*, 12 octobre 1824.

54 Cf. la *Vie de Rossini*, ch. XXVI.

55 *Vie de Rossini*, ch. VII.

56 La première eut lieu le 19 juin; le compte rendu parut le 21.

57 Johnson (2006), p. XXII.

58 Matteini (1981), p. 243.

se, d'un fatras d'idées hybrides, sans invention, confectionné non sans puiser à des partitions précédentes ». On sait maintenant que tout cela, qui correspondait à l'opinion reçue jusqu'alors, est complètement faux. De toute façon on peut lui donner raison quand il ajoute, à la fin du chapitre, qu'il s'agit aussi d'une des contradictions si fréquentes chez Stendhal – et une contradiction vraiment incompréhensible dans ce cas.

Somme toute, on peut dire que si Rossini était un révolutionnaire qui se prenait pour un conservateur, Stendhal était plutôt un conservateur, du moins en ce qui concernait ses goûts musicaux, qui se battait en révolutionnaire pour une liberté anticonformiste. Mais ils se rapprochent l'un de l'autre, occupant tous les deux des positions complexes et individuelles vis-à-vis de l'héritage du siècle des Lumières dans lequel ils étaient profondément enracinés. En cherchant également, tous les deux, des expressions originales en marge du romantisme, ils avaient des filiations avec celui-ci, mais n'y adhéraient pas entièrement.

## Conclusion

Nous avons souligné à plusieurs reprises que c'est seulement en insistant sur l'irréductible multiplicité de facettes de l'œuvre rossinienne qu'on arrive à comprendre la diversité des réactions, chez les contemporains aussi bien que dans la postérité. De toute façon, nous trouvons que certains écrivains français de premier ordre ont fait preuve d'une sensibilité remarquable qui peut encore nous inspirer.

Ce qui frappe surtout un lecteur moderne, c'est d'une part le peu d'intérêt dans la littérature romantique pour la production française de Rossini qui représente pourtant une évolution de l'auteur vers ce qu'on entend communément par romantisme, et de l'autre l'importance de l'*opera seria* dans un contexte où on n'accorde d'ailleurs pas une très grande importance à la distinction entre sérieux et comique. On donnait la préférence à la

première et à la deuxième phase de sa carrière, ce qui peut sembler paradoxal, mais s'explique en partie par la dualité du romantisme oscillant entre la sublimité religieuse et l'état d'immersion et de compromission avec le monde<sup>59</sup>. C'est le premier de ces deux aspects que les écrivains français cherchent et trouvent continuellement dans Rossini.

Leurs préférences pour les phases italiennes du compositeur tenaient sans doute aussi à un besoin de se confronter avec l'Italie. La version italienne du beau idéal avait de quoi les satisfaire ; ils y trouvaient la fascination d'un art qui pour eux tenait de l'exotique. Les idées sur Rossini qu'ils formulaient dans des poèmes, des narrations et d'autres sortes de textes correspondaient d'ailleurs à celles de l'esthétique philosophique du romantisme, tout en étant exposées d'une façon problématique, notamment dans le cas de Balzac qui les présente à travers une confrontation des voix de personnages 'en situation', et dans celui de Stendhal qui ne fait pas un mystère de sa partialité et du relativisme historique et individuel de ses jugements.

Après l'époque romantique, l'*opera seria* semblait irrémédiablement la partie la plus morte de toute la production de Rossini à cause des artifices de ses trames aussi bien que de son style de chant qu'on trouvait absurdement ornementé. On admirait les résultats grandioses de *Guillaume Tell*, mais à la longue c'était le comique italien seul qui finit par représenter le compositeur.

Avec la renaissance rossinienne on assiste de nouveau à la valorisation de l'*opera seria* de Rossini, quelquefois aux dépens des opéras de la troisième phase<sup>60</sup>. On a été surpris en découvrant par exemple que le procès de révision des opéras italiens *Maometto II* (devenue *Le siège de Corinthe*) et *Mosè in Egitto* (devenue *Moïse et Pharaon*) n'avait amené aucun progrès indiscutable ; certains préfèrent, de nos jours, les versions italiennes et expriment

59 Paraphrase libre de passages chez Fubini (1987), pp. 143 et 145.

60 Isotta (1974) est de l'avis qu'à Paris Rossini fut la victime d'une « intimidation culturelle » (p. 318).

des réserves même à l'égard de *Guillaume Tell*, de sorte que l'on risque d'arriver à une nouvelle unilatéralité. Il semble que l'on se trouve presque contraint à choisir, ce qui prouve au fond la difficulté de dominer la multiplicité de l'œuvre de Rossini qui se caractérise certainement par de grands contrastes : le comique et le drame, le réel (le texte) et son dépassement, le classique et le romantique. On comprend bien que Giorgio Vigolo l'a appelé le musicien le plus difficile à ranger dans les catégories de l'esthétique<sup>61</sup>.

Aujourd'hui nous ne pouvons renoncer à la distinction entre les opéras comiques, qui représentent la réalisation inégalée des possibilités d'un genre arrivé à sa phase finale, et les opéras sérieux qu'il est difficile de ne pas considérer dans la perspective de l'évolution ultérieure de l'opéra au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais, en s'inspirant de la réception du phénomène Rossini chez ses contemporains en France, on peut, nous en sommes persuadés, mieux comprendre la richesse de son œuvre – de toute son œuvre – et conclure que son comique effréné et au même temps raffiné ne doit pas être réduit à la banalité, et que ses opéras sérieux, tant de l'époque italienne que de l'époque française, ne sont pas seulement intéressants dans la mesure où ils préfigurent certaines évolutions futures : ils ont aussi leur propre caractère, qui varie d'une œuvre à l'autre, suivant la forte propension de leur auteur pour l'expérimentation et le renouvellement.

61 Cité dans Isotta (1974), p. 318.

## Bibliographie

- Baillbé, Joseph-Marc (1994) : « Rossini et la sensibilité française », in : *Recezione (La)*, p. 27-36.
- Balzac, Honoré de (1839/1995) : *Sarrasine. Gambara. Massimilla Doni*. Paris.
- Baricco, Alessandro (1988) : *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioachino Rossini*. Genova, Il Melangolo.
- (1992) : « Appunti in margine al *Viaggio a Reims* ». Pesaro, *Programmi del Rossini Opera Festival*.
- Berlioz, Hector (1870/1991) : *Mémoires*. Paris.
- Bonaccorsi (éd.) (1968) : *Gioachino Rossini*. Firenze.
- Boschetto, Daniele (2006) : « Un viaggio con Luigi Balocchi: i testi di un poeta per musica », in : *Bollettino del Centro rossiniano di studi*, p. 81-104. Pesaro, Fondazione « G. Rossini ».
- Brauner, Charles S. (2004) : « The Rossini Renaissance », in : Senici p. 37-47.
- Brunel, Pierre (1994) : « Mosè dans *Massimilla Doni* », *L'Année balzacienne* 15, p. 39-53.
- Brzoska, Matthias (1986) : « Mosè und Massimilla. Rossinis *Mosè in Egitto* und Balzacs politische Deutung », in : *Oper als Text* (éd. Albert Gier). Heidelberg.
- Colas, Damien (1992) : *Rossini, l'opéra de lumière*. Paris.
- D'Amico, Fedele (1992) : *Il teatro di Rossini*. Bologna.
- Della Seta, Fabrizio (1993) : *Italia e Francia nell'Ottocento (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. 9)*. Torino.
- Fabbri, Paolo (2002) : « Rossini in Paris vor Rossinis Ankunft: Einige Bemerkungen zur Debatte über Rossinis Musik von 1821-1823 », in : Kern/Müller (éd.) : *Rossini in Paris*, p. 201-251.
- Fubini, Enrico (1987) : *L'estetica musicale dal Settecento a oggi. Nuova edizione ampliata*. Torino.
- Gossett, Philip (2004) : « Compositional Methods », in : Senici pp. 68-84.

- Guarnieri Corazzol, Adriana : « La recezione dell'ultimo Rossini e le avanguardie novecentesche », in : *Recezione (La)*, p. 195-214.
- Isotta, Paolo (1974) : « I diamanti della corona. Grammatica del Rossini napoletano », in : *Gioacchino Rossini : Mosè in Egitto, Moïse et Pharaon, Mosè*, a cura di Paolo Isotta, p. 145-350. Torino.
- Johnson, Janet (2006) : « Prefazione », in: *Gioacchino Rossini: Il viaggio a Reims*, Milano.
- Kern, Bernd-Rüdiger et Reto Müller (éd.) (2002) : *Rossini in Paris. Tagungsband*. Leipzig.
- Ley, Klaus (1995) : *Die Oper im Roman. Erzählkunst und Musik bei Stendhal, Balzac und Flaubert*. Heidelberg.
- Magnani, Luigi (1957/1968) : « Stendhal e la musica della felicità », in : *Le frontiere della musica*, pp. 72-94, Milano-Napoli, Ricciardi. Nouvelle édition revue dans A. Bonaccorsi (réd.), *Gioacchino Rossini*, p. 103-111. Firenze.
- Matteini, Ottavio (1981) : *Stendhal e la musica*. EDA.
- Milner, Max (1964) : « Introduction », in : Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*, édition présentée par Max Milner. Paris. Corti.
- Mongrédien, Jean (1986) : *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*. Paris.
- Osborne, Richard (1986) : *Rossini*, London.
- Radiciotti, Giuseppe (1927-1929) : *Giacchino Rossini: Vita documentata, opere, ed influenza su l'arte*. Tivoli.
- Recezione di Rossini ieri e oggi (La)* (1994). Roma, Accademia nazionale dei Lincei.
- Reichel, Edward (2002) : « Rossini in der zeitgenössischen Pariser Literatur », in : Kern/Müller (éd.) : *Rossini in Paris*, p. 275-287.
- Schopenhauer, Arthur (1819-1858/1982) : *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in : *Sämtliche Werke*, Band I. Darmstadt.
- Senici, Emanuele (2004) (éd.) : *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge.

- Stendhal (1823/1992) : *Vie de Rossini*, éd. Pierre Brunel. Paris.
- Stendhal (1923) : *Notes d'un dilettante*, in : *Vie de Rossini suivie des Notes d'un dilettante*, tome II (éd. H. Prunières). Paris.
- Walton, Benjamin (2004) : « Rossini and France », in : Senici p. 25-36.
- Zedda, Alberto (1997) : « Ripensare il Barbiere ». *Il barbiere di Siviglia*, Pesaro, *Programmi del Rossini Opera Festival*.



## General guidelines

The Academy invites original papers that contribute significantly to research carried on in Denmark. Foreign contributions are accepted from temporary residents in Denmark, participants in a joint project involving Danish researchers, or those in discussion with Danish contributors.

### Instructions to authors

Manuscripts from contributors who are not members of the Academy will be refereed by two members of the Academy. Authors of papers accepted for publication will receive galley proofs and page proofs; these should be returned promptly to the editor. Corrections other than of printer's errors will be charged to the author(s) insofar as the costs exceed 15% of the cost of typesetting.

Authors receive a total of 50 free copies. An order form, quoting a special price for additional copies, will accompany the page proofs. Authors are invited to provide addresses of up to 20 journals to which review copies could profitably be sent.

Manuscripts can be returned, but only upon request made before publication of the paper. Original photos and artwork are returned upon request.

### Manuscript

*General.* – Manuscripts and illustrations must comply with the details given below. The original manuscript and illustrations plus one clear copy of both should be sent to the editor of the series. Manuscripts on digital media are accepted; contact the editor in advance, giving technical specifications.

A manuscript should not contain less than 48 printed pages. This also applies to the *Mat. fys. Medd.* where contributions to the history of science are welcome.

*Language.* – Manuscripts in Danish, English, German, or French are accepted; in special cases other languages too. Linguistic revision may be made a condition of final acceptance.

*Title.* – Titles should be kept as short as possible, preferring words useful for indexing and information retrieval.

*Abstract, Summary.* – An abstract in English is required. It should be of 10-15 lines, outline main features, stress novel information and conclusions, and end with the author's name, title, and institutional and/or private postal address. – Papers in Danish must be provided with a summary in another language as agreed between author and editor.

*Manuscript.* – Page 1 should contain title, author's name and the name of the Academy. Page 2: Abstract, author's name and address. Page 3: Table of contents if necessary. Consult a *recent* issue of the series for general layout. Indicate the position of illustrations and tables. A printout must accompany manuscripts submitted electronically.

*Figures.* – All illustrations submitted must be marked with the author's name. It is important that the illustrations are of the highest possible quality. Foldout figures and tables should be avoided.

*References.* – In general, the editor expects all references to be formally consistent and in accordance with accepted practice within the particular field of research. Bibliographical references should be given in a way that avoids ambiguity.

Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab  
*The Royal Danish Academy of Sciences and Letters*

Historisk-filosofiske Skrifter

- DKK
- 30:1** *Danish Sources for the History of Ghana 1657-1754.*  
Vol. 1: 1657-1735. Edited by *Ole Justesen*. 2005. 500 pp. 300,-
- 30:2** *Danish Sources for the History of Ghana 1657-1754.*  
Vol. 2: 1735-1754. Edited by *Ole Justesen*. 2005. 558 pp. 300,-
- 31** *Peter Oluf Brøndsted (1780-1842). A Danish Classicist in his European context.* Edited by *Bodil Bundgaard Rasmussen, Jørgen Steen Jensen, John Lund & Michael Märcher*. 2008. 322 pp. Ill. 300,-
- 32** *Vagn Fabritius Buchwald:*  
*Iron, steel and cast iron before Bessemer.* 2008. 598 pp. Ill. 400,-

Historisk-filosofiske Meddelelser

- 98** *Religious Texts in Iranian Languages.* Symposium, May 2002. Edited by *Fereyduun Vahman & Claus V. Pedersen*. 2007. 416 pp. 300,-
- 99** *Jørgen Rischel:*  
*Mlabri and Mon-Khmer, tracing the history of a hunter-gatherer language.* 2007. 222 pp. Ill 160,-
- 100** *Mogens Herman Hansen:*  
*Den moderne republikanisme og dens kritik af det liberale demokrati.* 2007. 130 pp. 120,-
- 101** *Northern Antiquities and National Identities.* Symposium, August 2005. Edited by *Knud Haakonssen & Henrik Horstbøll*. 2008. 408 pp. Ill. 220,-
- 102** *Eduard Nielsen:*  
*Laurids Thuras Højsangssparafraser.* In preparation
- 103** *Karsten Friis Johansen:*  
*The Aristotelian Form. Particular or Universal?* 2008. 51 pp. 48,-
- 104** *New Approaches to the History of Late Medieval and Early Modern Europe.* Edited by *Per Ingesmann*.  
In preparation
- 105** *L'Italie dans l'imaginaire romantique.* Actes du colloque de Copenhague 14-15 septembre 2007. Édités par *Hans Peter Lund* en collaboration avec *Michel Delon*. 2008. 310 pp. Ill. 280,-

Priser ekskl. moms / Prices excl. VAT

Printed in Denmark by Special-Trykkeriet Viborg a-s  
ISSN 0106-0481 – ISBN 978-87-7304-337-0



ISBN 978-87-7304-337-0



9 788773 043370