

TEXTURES
N°26

Métamorphoses d'un genre

Récits de voyageurs européens et américains en Italie (XVII^e-XXI^e siècles)



Sous la direction de

Baudouin Millet, Elisa Rossi et Michèle Vignaux

université
Lumière
LYON 2

LCE
Laboratoire
de
Cultures
Européennes

Textures

ISSN : 2971-4109

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

26 | 2021

Métamorphoses d'un genre

Récits de voyageurs européens et
américains en Italie (XVII^e-XXI^e siècles)

Directeur de publication Baudouin Millet, Elisa Rossi et
Michèle Vignaux

Illustration de la
couverture : Elisa Rossi et
Alex Lafourcade.

<https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=288>

Référence électronique

« Métamorphoses d'un genre », *Textures* [En ligne], mis en ligne le 30 janvier 2023, consulté le 29 janvier 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=288>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/textures.288



NOTES DE LA RÉDACTION

Nos remerciements vont d'abord à l'ancien directeur de l'Équipe d'accueil Lettres et Civilisations Étrangères, Ralf Zschachlitz, ainsi qu'à son actuelle directrice Sandra Hernández, pour leur soutien, aussi bien lors de l'organisation des séances de séminaire et du colloque international que pour l'hébergement de ces actes dans la revue *Textures*. Nous remercions également notre comité scientifique pour son expertise précieuse : Annie Bourguignon (Professeure des Universités émérite, Université de Metz-Nancy), Geneviève Champeau (Professeure des Universités émérite, Bordeaux Montaigne), Otilia Pires Martins (Professora Associada, Universidade de Aveiro, Portugal), Marco Sirtori (Professore, Università degli studi di Bergamo, Italie), et Jean Viviès (Professeur des Universités, Aix-Marseille Université). Nous remercions enfin Sylvain Destephen et Valérie Favre, pour l'aide qu'ils nous ont apportée lors de la mise en forme finale du manuscrit.

SOMMAIRE

Baudouin Millet

Introduction

Anne Geoffroy

La Venise de James Howell : veine classique, voix personnelle et culture matérielle dans les *Epistolae Ho-Eliauae* (1645)

Lucie Ratail

Entre nature réaliste et nature idéalisée – la représentation du paysage italien chez Claude Gellée

Jordan Girardin

Franchir les Alpes, une expérience transnationale, cognitive et spatiale : analyse des perceptions de l'espace alpin dans la littérature de voyage européenne (1750-1830)

Lucia Lo Marco

Le *Voyage à l'isle d'Elbe* d'Arsène Thiébaud de Berneaud et sa traduction italienne : un parcours de près de deux siècles

Jean-Charles Perquin

Le(s) voyage(s) en Italie d'Elizabeth et Robert Browning, entre enlèvement, pèlerinage et exil (poétiques)

Marie-Odile Salati

Regards croisés de Henry James et Hippolyte Taine sur l'Italie : L'Histoire au prisme de l'esthétique pittoresque

Frédéric Dumas

L'Italie mortifère du voyageur Mark Twain

Marco Sirtori

Dantes Spuren in Italien/Sur les traces de Dante en Italie : le voyage d'Alfred Bassermann

Federica Frediani

Le voyage en Italie de Vernon Lee

Barbara Hudin-Klaas

Walter Benjamin à Naples

Anne-Marie Telesinski

L'Italie du XX^e siècle dans les récits de voyage de deux écrivains polonais : Stefan Żeromski et Jarosław Iwaszkiewicz

Emmanuelle Aurenche-Beau

L'Italie et la Sicile vues par deux voyageuses de RDA des années 1970-80

Chantal Michel

Calet, Gracq : deux regards irrévérencieux sur le voyage en Italie

Maryse Vuillermet

Voyage de retour vers l'Italie des parents émigrés, chez quelques auteurs contemporains : entre quête d'un pays raconté et rêvé et réconciliation avec ses racines

Introduction

Regards sur l'Italie

Baudouin Millet

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Ce volume réunit des communications d'un séminaire du laboratoire LCE (Lettres et Civilisations Étrangères) de l'Université Lumière – Lyon 2, qui s'est déroulé au cours de l'année 2017-2018, puis d'un colloque international qui s'est tenu à la Maison Internationale des Langues et des Cultures de Lyon les 22 et 23 juin 2018. Ces manifestations entraînent dans le cadre d'un programme de recherche quinquennal mené par le laboratoire LCE sur le récit de voyage dans plusieurs pays européens. Marquée par les nombreux récits de voyages imaginaires parus au cours des périodes moderne et contemporaine, la littérature critique en français sur le récit de voyage en Italie s'est beaucoup concentrée sur les récits de voyages fictionnels¹. Le terme de littérature de voyage comporte d'ailleurs une ambivalence en ce sens qu'il renvoie aussi bien à un genre référentiel qu'à des textes intégrant une part plus ou moins importante de fictionalité².
- 2 Les textes ici rassemblés traitent quant à eux du genre du récit de voyage à dimension référentielle, et prennent pour objet d'étude des œuvres qui se présentent comme des récits à la première personne assumés par des personnes réelles, issues de pays extérieurs à l'Italie, et dont le statut social a pu considérablement varier d'un individu ou d'une époque à l'autre. Ce trait énonciatif commun, le récit référentiel à la première personne, ne les empêche pas de présenter une grande diversité de formes et de supports depuis le XVII^e siècle : le récit de voyage peut s'énoncer tour à tour dans des journaux intimes, dans des mémoires, dans des correspondances, dans des compilations, dans des traités et même dans des œuvres iconographiques, autant de situations qu'on retrouvera déclinées dans les articles proposés ici.

- 3 La perspective retenue dans ces diverses interventions a consisté à privilégier la dialectique entre deux pôles : d'une part, la force de l'héritage culturel que constituent les témoignages accumulés sur l'Italie, qui en viennent inmanquablement à influencer sur la perspective des voyageurs, à orienter leur regard ; d'autre part, l'impératif de faire œuvre originale, que ce soit par la mise en avant d'une expérience vécue singulière ou par l'élaboration d'un discours nouveau sur l'Italie ou l'une de ses régions. Ce discours peut être de nature esthétique, mais aussi « statistique » – pour reprendre un mot en vogue au XIX^e siècle –, ou encore présenter une dimension plus sociologique, comme dans nombre de récits des XX^e et XXI^e siècles.
- 4 L'Italie est sans conteste le pays sur lequel se sont écrits le plus de livres dans les diverses langues des voyageurs européens et américains. Dès lors, tout n'est-il pas déjà dit et ne vient-on pas trop tard ? Dès le XVII^e siècle, la question se pose : dans l'Angleterre de Jacques I^{er}, comme le montre la contribution d'Anne Geoffroy, le regard d'un voyageur comme James Howell (ca. 1594-1666) est lourdement lesté de la référence aux sources qu'il a emmagasinées avant de gagner Venise³. Dans son récit de voyage épistolaire *Epistolae Ho-Elinae* (1645), le poids de l'héritage livresque de ses prédécesseurs, tels que John Florio ou Thomas Coryate, semble dans un premier temps contraindre l'auteur à n'offrir qu'un « catalogue de stéréotypes ». Cependant, Howell parvient peu à peu à faire entendre une voix originale qui témoigne de son expérience de voyageur, et à proposer un authentique éloge de Venise, où « le souvenir de voyage s'émancipe progressivement de l'héritage des topiques classiques pour donner naissance à une voix personnelle, mêlant discours esthétique et discours scientifique ».
- 5 Cette quête de l'originalité, transposée sur le plan pictural, inspire également l'œuvre de Claude Gellée dit le Lorrain (1600-1682), célèbre aujourd'hui pour avoir peint la *campagna* environnant la ville de Rome où il résida jusqu'à sa mort. Les tableaux de Claude Gellée, explique Lucie Ratail⁴, représentent une Italie « sous la forme d'un paysage glorieux, harmonieux, idéalisé », dans la mesure où le peintre se livre à un « assemblage de dessins d'après nature ». À l'instar de la romancière anglaise Anne Radcliffe au siècle suivant, à qui l'on doit notamment un roman gothique, *The Italian* (1797), comportant des données picturales disparates mais reliées les unes aux autres par la

force de l'imagination, Claude Gellée part d'éléments de décor existants et familiers pour les recomposer dans une œuvre singulière au réalisme « illusoire » mais « vraisemblable ». Fait remarquable, les tableaux du Lorrain ont suscité à leur tour un engouement touristique au siècle suivant, où des adeptes du Grand Tour n'ont eu de cesse de retrouver dans la campagne romaine des scènes « dignes de Claude ».

- 6 Ce sont également les voyageurs du Grand Tour qui intéressent Jordan Girardin dans son analyse de l'« espace alpin narratif » aux XVIII^e et XIX^e siècles⁵. Les voyageurs gagnant l'Italie depuis le nord de l'Europe, contrairement à nombre de leurs prédécesseurs du XVII^e siècle qui semblent avoir éludé ou contourné le massif alpin, font de plus en plus état de leur expérience du franchissement de cette frontière naturelle magnifiée par l'âme romantique, pour promouvoir « une géographie plus cognitive, personnelle, émotionnelle que scientifique ». De fait, la traversée de l'espace alpin devient le lieu où s'annonce une subjectivité qui suscitera l'émulation de nombre de lecteurs, invités à devenir à leur tour des « voyageurs-écrivains ». Il semble ainsi qu'au siècle des Lumières puis à l'aube du XIX^e siècle, certains voyageurs du Grand Tour se désintéressent progressivement des ruines de l'Antiquité et des canaux de la Sérénissime pour se concentrer sur « une visite plus modeste du nord de l'Italie », cadre où a pu s'exprimer une expérience esthétique nouvelle.
- 7 À l'inverse, *Le Voyage à l'isle d'Elbe* (1808) d'Arsène Thiébaud de Berneaud (1777-1850) se signale par des ambitions plus directement scientifiques⁶. Lucia Lo Marco montre que la visée de cet écrivain géographe est d'offrir un « panorama intégral d'Elbe », entreprise sans précédent, puisque le livre de Thiébaud est le premier à avoir été écrit sur le sujet. L'auteur propose un ensemble de données empiriques, statistiques et historiques, ainsi qu'une carte qu'il qualifie de « première exactement vraie qui paraisse », dans une démarche à vocation en apparence purement scientifique. Malgré la controverse avec Guiseppe Ninci, qui affirme dès 1814 dans sa *Storia dell-isola d'Elba* n'y avoir rien trouvé de nouveau, l'œuvre a connu une faveur immédiate et fut rapidement traduite en allemand, anglais et suédois. Lucia Lo Marco remarque par ailleurs que l'originalité de cette œuvre ne se limite pas à l'aspect scientifique des données

qu'elle porte à la connaissance du public, mais qu'elle se signale aussi par l'expression d'une certaine subjectivité, un lyrisme occasionnel et le « projet d'une révolution libératrice et civilisatrice ».

- 8 L'Italie des voyageurs du XIX^e siècle n'en demeure pas moins, pour les artistes de l'époque, comme les poètes britanniques Elizabeth Barrett Browning (1806-1861) et Robert Browning (1812-1889), l'écrin des bijoux de la Renaissance⁷. Lors de leurs pérégrinations à travers la Toscane et leur séjour sans retour (Elizabeth mourra à Florence et Robert à Venise), les époux s'éprennent d'une Italie pour laquelle ils cultivent une véritable passion. Jean-Charles Perquin précise d'emblée que les deux poètes ont tout d'abord « une connaissance et une pratique principalement littéraire de l'Italie », mais c'est précisément la fréquentation de ses œuvres accumulées qui permet à leur poésie d'atteindre à une véritable « renaissance » ; cette dernière comporte une dimension politique chez Elizabeth qui s'engage, dans *Casa Guidi Windows* (1851), pour la cause italienne. En toile de fond, leur voyage en Italie acquiert une profondeur tragique, puisque les futurs époux qui gagnent la Toscane espèrent y trouver un refuge qui permettrait à Elizabeth d'échapper au destin auquel la condamnait la tyrannie paternelle, et qui accula les deux poètes à une « fuite éperdue ».
- 9 L'expérience de l'Italie telle qu'elle est restituée à travers les regards croisés d'Hippolyte Taine (1828-1893) et de Henry James (1843-1916) témoigne au même moment d'une conscience aiguë de la difficulté dans laquelle se trouve tout visiteur de faire œuvre originale en cette deuxième moitié du XIX^e siècle⁸. Marie-Odile Salati précise qu'aux yeux des deux auteurs, il est pourtant encore possible de renouveler le genre du récit de voyage, en portant notamment intérêt aux petits détails, à la subjectivité, aux impressions d'ensemble que donne la découverte d'une ville comme Venise, point d'orgue du récit de Taine, ou de Naples, apothéose du périple de l'Américain Henry James. Dans la recension qu'il donne du *Voyage en Italie* (1865) de Taine, ce dernier approuve ainsi, selon le mot de Marie-Odile Salati, la « pictorialité » du récit du critique français. Les deux auteurs s'intéressent aux mêmes villes, à propos desquelles ils « revendiquent la subjectivité et la littérarité de leur entreprise », sans être dupes de la difficulté dans laquelle le voyageur se retrouve pour trouver les mots qui rendront justice à une expérience jugée en général indicible. Dans les deux cas,

c'est par la restitution des « anecdotes vécues » que l'auteur du récit de voyage pense pouvoir prétendre à atteindre la nouveauté.

- 10 Toute autre est la perspective d'un Mark Twain (1835-1910), qui, dans son *Voyage des Innocents* (1869), prend ironiquement le contrepied des intuitions esthétiques de son compatriote Henry James en adoptant résolument et sans vergogne la pose du béotien⁹. Certes, la découverte de Venise est pour lui source d'émerveillement, et Gênes lui apparaît, selon le mot de Frédéric Dumas, comme un « lieu paradisiaque », mais Twain entend avant tout se présenter comme un « voyageur inculte et généralement imperméable à l'altérité culturelle ». Ainsi, il dresse du pays un « portrait au vitriol », fustige son catholicisme jugé rétrograde, décrit son itinéraire jusqu'à Milan comme étant peuplé de visions cauchemardesques, déplore la décrépitude dans laquelle Venise semble avoir sombré. Ce faisant, il révèle aussi en creux les préjugés ethnocentriques dont sont pétris ses compagnons de voyage : n'est-ce pas là précisément faire œuvre originale ? Après tout ce qu'on a pu écrire d'inédit sur l'Italie, Twain semble réussir le tour de force de faire œuvre nouvelle en prenant une posture qui n'avait peut-être guère été mise en avant jusque-là : celle du philistin.
- 11 Avec le *Dantes Spuren in Italien* (1897) d'Alfred Bassermann (1856-1935), l'héritage de la culture classique revient au premier plan au sein de la littérature de voyage¹⁰. Cet ouvrage, selon la formule de Marco Sirtori, devient l'occasion d'une vaste quête de la « topographie dantesque ». Bassermann s'inspire du *Voyage dantesque* (1839, 1848) de Jean-Jacques Ampère, déjà fort différent de la littérature de voyage alors en vogue, puisqu'Ampère s'ingénie à reconstruire un voyage « a posteriori en adaptant son matériau à un itinéraire qu'il tire de la vie et des ouvrages du poète italien ». Procédant de la même manière, Bassermann utilise tout un « bagage de lecture sur Dante », comprenant des essais d'érudition récents ainsi que des commentaires plus anciens, et l'ouvrage est pour lui l'occasion de retrouver des traces du passé dans le présent. La poésie de Dante devient alors la meilleure introduction à l'Italie, et Bassermann laisse au poète italien le soin de faire entendre sa voix en reproduisant les vers dantesques, jugés indépassables dans l'évocation de la nature italienne : « Aujourd'hui encore, écrit Bassermann, on ne pourrait mieux décrire les forêts de la Maremme que par les vers de Dante ».

- 12 Federica Frediani rappelle dans sa contribution que la fin du XIX^e siècle a inauguré pour les femmes la possibilité de voyager plus facilement et plus confortablement, grâce à l'évolution des moyens de transport qui facilitent l'émergence du tourisme¹¹. Pour l'écrivaine et essayiste anglaise Vernon Lee (1845-1935), autrice d'un *Sentimental Traveller* (1908) et de *The Spirit of Rome* (1910), qui voyage dans l'Europe tout entière, l'Italie constitue « la destination idéale du voyage ». La critique anglaise pratique « un voyage d'introspection », tirant parti de la malléabilité du genre, où formes et structure se prêtent à d'incessantes métamorphoses, pour promouvoir « un mouvement vers la culture de l'autre, mais aussi vers une culture qu'elle reconnaissait comme sa propre culture, comme une culture partagée ». Federica Frediani insiste aussi sur l'importance et la place prises par la culture iconographique, dimension qui n'est pas contradictoire avec l'introspection, dans la mesure où la découverte des hauts lieux du tourisme italien « provoque l'émergence de souvenirs accumulés dans le temps où paysages réels et livresques se superposent ».
- 13 Walter Benjamin (1892-1940) a fait état d'un voyage en Italie dans son journal, pendant la Pentecôte de l'année 1912, puis dans un article consacré à Naples¹². Barbara Hudin-Klaas précise que le journal de voyage de Benjamin n'échappe pas aux « lieux communs associés à cette littérature », comme la crainte de se faire voler, la paresse associée aux Napolitains, etc. Pourtant Benjamin n'en renonce pas pour autant à aller à l'encontre des descriptions qu'on trouve dans les guides touristiques de l'époque, au premier chef le Baedeker, qu'il ne manque pas de citer à plusieurs reprises pour s'en démarquer. Ainsi, le panorama de Naples « déconcerte l'auteur : il ne faut pas croire les récits de voyage qui ont peint la ville en couleur, tout y est gris ». De façon plus générale, « les sites évoqués prennent toujours le contrepied de l'imaginaire commun », et Benjamin fait œuvre originale en « questionn[ant] les clichés ».
- 14 À l'ère du tourisme des débuts du XX^e siècle, les deux écrivains polonais Stefan Żeromski (1864-1925) et Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980) perpétuent chacun la tradition du Grand Tour, visitant Venise, Florence, Rome et Naples, une fois franchi le Frioul, porte d'entrée de l'Italie pour les Polonais¹³. Ils tirent de leurs voyages des poèmes, des nouvelles et des romans. Comme pour nombre de leurs

contemporains, ainsi que le précise Anne-Marie Telesinski, « l'Italie, de pays d'abord imaginé à travers les sources historiques et littéraires, devient concrète, et même familière ». En proie à des problèmes de santé, Żeromski se plaint des sérénades nocturnes de Florence et s'étend sur la vie quotidienne dans cette ville, proposant un point de vue nouveau, « peu orienté par les écrits de ses prédécesseurs sur l'Italie ». Cette quête de l'originalité caractérise aussi Iwaszkiewicz, qui se propose de « ne pas répéter ce que d'autres ont déjà dit, et donc [d'] écrire autre chose », en se concentrant par exemple sur les lieux moins touristiques de Venise, ou, s'agissant de la Toscane, de « donner une alternative aux poncifs du tourisme italien ».

- 15 C'est encore Rome, Milan et Venise que visitent les autrices de récits de voyage est-allemandes Christine Wolter (née en 1939) et Waltraut Lewin (1937-2017), dans le contexte d'une RDA où le voyage en Italie fait figure de rareté : pour leurs compatriotes d'Allemagne de l'Est, ces récits constituent « une fenêtre vers un ailleurs inaccessible »¹⁴. Les deux voyageuses s'extasiaient devant la lumière italienne, les expériences gustatives, l'élégance vestimentaire et la luxuriance de la végétation, « source d'émerveillement » pour l'une et l'autre, comme le note Emmanuelle Aurenche-Beau, qui s'intéresse tout particulièrement aux conditions de publication et à la réception des récits de Wolter et Lewin, dans une Allemagne de l'Est où l'évocation de la *dolce vita* risque d'exposer les lectrices à rien moins qu'un « supplice de Tantale ». Il est cependant à noter que Wolter et Lewin ont à proposer à leurs compatriotes des analyses d'une portée sociologique sur la condition féminine en Italie, avec une nuance d'humour et de mesure en ce qui concerne Wolter, et davantage de véhémence indignée dans le cas de Lewin. Toutes deux élargissent leur peinture de la société italienne en évoquant la mendicité, la prostitution et la corruption, ainsi que le tourisme venant de l'étranger capitaliste.
- 16 Avec Julien Gracq (1910-2007) et Henri Calet (1904-1956), Chantal Michel révèle deux « regards irrévérencieux sur le voyage »¹⁵. Pour le romancier géographe qu'est Gracq, « écrivain des paysages », la découverte de Rome sous l'égide de Montesquieu, de Chateaubriand et de Stendhal, est source d'une vive déception : la Rome qu'il décrit dans *Autour des sept collines* (1988) n'est plus celle des

Romantiques, et ne mérite que dédain, et la description devient prétexte à un autoportrait. Venise en revanche, comme chez beaucoup d'autres avant lui, trouve grâce à ses yeux. Dans *L'Italie à la paresseuse* (1950), sorte d'« anti-guide » de voyage, Henri Calet traite tout aussi cavalièrement les attentes des lecteurs en faisant de ce pseudo-journal de voyage un prétexte à l'introspection. Pour lui comme pour Gracq, Rome est source de déception (il y fait « si noir » qu'il ne voit rien) tandis que Venise suscite son émerveillement. Le voyage s'apparente à une déconvenue, et s'inscrit dans « une longue lignée d'écrits qui tournent en dérision les voyages et l'Italie ». La singularité du regard de ces deux auteurs passe ainsi, conclut Chantal Michel, par l'humour, un humour « féroce » dans le cas de Gracq, et « léger » en ce qui concerne Calet.

- 17 Ce recueil se clôt sur une contribution de Maryse Vuillermet qui porte sur trois fictions contemporaines décrivant des voyages en Italie : un récit de Robert Piccamiglio (né en 1949), *Le Voyage à Bergame* (1996), un roman de Maryline Desbiolles (née en 1959), *Primo* (2005), et un roman de Philippe Fusaro (né en 1971) *L'Italie si j'y suis* (2010)¹⁶. Maryse Vuillermet démêle les raisons du départ des personnages vers l'Italie des ancêtres, qui consistent respectivement à enterrer un père au pays, à en apprendre davantage sur une aïeule, et à vagabonder en compagnie d'un fils suite à une déception amoureuse. « Dans ces trois textes, les motivations du départ ne sont pas culturelles ou touristiques, elles sont plus profondes, graves, affectives et existentielles ». On quitte ici le champ du récit de voyage référentiel pour entrer dans le domaine de la fiction, mais ce faisant, les narrateurs de ces trois romans se heurtent à d'autres écueils, propres à certains sous-genres du récit de voyage non fictionnel, comme « l'antivoyage humoristique » ou « le voyage [qui] n'a pas de but précis », et proposent une réflexion sur des questions esthétiques qui traversent les autres contributions de ce volume.
- 18 Ainsi, selon les périodes de l'histoire et les parcours individuels, le récit de voyage en Italie se prête à de multiples et d'incessantes métamorphoses. Celles-ci naissent de la nécessité de faire du nouveau avec de l'ancien ou de questionner les idées reçues de ses propres compatriotes. Au gré de ces expériences transcrites en écrivant son journal, un poème, une lettre, voire une simple carte postale, en élaborant une carte géographique ou en peignant un

tableau de maître, on peut parfois identifier des thèmes récurrents, comme la fréquente déception devant le spectacle que livre la capitale romaine, ou l'émerveillement que suscite l'entrée dans Venise. Mais au-delà des invariants, il semble que le souci qui préside à l'écriture de ces récits de voyage soit surtout de dire ce qui n'a encore jamais été formulé : loin d'ignorer les *topoi* du genre, les voyageuses et les voyageurs d'Italie s'y réfèrent pour mieux en jouer ou les contester. La traversée de l'Italie devient alors le matériau d'une écriture.

NOTES

- 1 Voir en particulier la synthèse de Marie-Madeleine Martinet, *Le Voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996. Un outil de travail de référence sur le voyage non fictionnel en Italie est l'ouvrage de Gilles Bertrand : *Bibliographie des études sur le voyage en Italie*, Grenoble, CRHIPA, 2000.
- 2 Par exemple, la Société d'Etude de la Littérature de Voyage du Monde Anglophone (SELVA) fondée par Jean Viviès publie et recense aussi bien des ouvrages sur les genres référentiels que des textes non référentiels.
- 3 Anne Geoffroy, « La Venise de James Howell : veine classique, voix personnelle et culture matérielle dans les *Epistolae Ho-Eliaanae* (1645) », *infra*, p. 13-24.
- 4 Lucie Ratail, « Entre nature réaliste et nature idéalisée – la représentation du paysage italien chez Claude Gellée », *infra*, p. 25-32.
- 5 Jordan Girardin, « Franchir les Alpes, une expérience transnationale, cognitive et spatiale : analyse des perceptions de l'espace alpin dans la littérature de voyage européenne (1750-1830) », *infra*, p. 33-42.
- 6 Lucia Lo Marco, « Le Voyage à l'isle d'Elbe d'Arsène Thiébaud de Berneaud et sa traduction italienne : un parcours de près de deux siècles », *infra*, p. 43-56.
- 7 Jean-Charles Perquin, « Le(s) Voyage(s) en Italie d'Elizabeth et Robert Browning, entre enlèvement, pèlerinage et exil (poétiques) », *infra*, p. 57-64.
- 8 Marie-Odile Salati, « Regards croisés de Henry James et Hippolyte Taine sur l'Italie : L'Histoire au prisme de l'esthétique pittoresque », *infra*, p. 65-78.

- 9 Frédéric Dumas, « L'Italie mortifère du voyageur Mark Twain », *infra*, p. 79-90.
- 10 Marco Sirtori, « Dantes Spuren in Italien/Sur les traces de Dante en Italie : le voyage d'Alfred Bassermann », *infra*, p. 91-104.
- 11 Federica Frediani, « Le Voyage en Italie de Vernon Lee », *infra*, p. 105-112.
- 12 Barbara Hudin-Klaas, « Walter Benjamin à Naples », *infra*, p. 113-122.
- 13 Anne-Marie Telesinski, « L'Italie du XX^e siècle dans les récits de voyage de deux écrivains polonais : Stefan Żeromski et Jarosław Iwaszkiewicz », *infra*, p. 123-134.
- 14 Emmanuelle Aurenche-Beau, « L'Italie et la Sicile vues par deux voyageuses de RDA des années 1970-80 », *infra*, 135-144.
- 15 Chantal Michel, « Calet, Gracq : deux regards irrévérencieux sur le voyage en Italie », *infra*, p. 145-154.
- 16 Maryse Vuillermet, « Voyage de retour vers l'Italie des parents émigrés, chez quelques auteurs contemporains : entre quête d'un pays raconté et rêvé et réconciliation avec ses racines », *infra*, p. 155-164.

AUTEUR

Baudouin Millet

Université Lumière Lyon 2

La Venise de James Howell : veine classique, voix personnelle et culture matérielle dans les *Epistolae Ho-Elianae* (1645)

Anne Geoffroy

DOI : 10.35562/textures.294

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

« Sailing in the Fleet », vivre de sa plume et le souvenir de voyage

Lieux communs, veine classique et intertextualité

Voix personnelle : de la veine classique à la culture matérielle

Liste des lettres indiquant Venise comme lieu d'écriture : Section I, volume I

TEXTE

- 1 Lorsqu'en 1661, l'année qui suit la restauration de la monarchie en Angleterre, James Howell (1594 ?-1666) publie le dictionnaire quadrilingue *Lexicon Tetraglton*, et obtient la charge d'historiographe royal, devenant ainsi le premier titulaire de cet office, il a déjà une longue carrière d'écrivain derrière lui. Difficile de classer dans une catégorie bien définie cet auteur qui parcourt l'Europe au début de sa carrière, publie en 1642 un manuel à l'usage des voyageurs (*Instructions For Foreign Travel*), puis est arrêté l'année suivante sur ordre du Long Parlement et incarcéré dans la prison londonienne de Fleet, plus vraisemblablement pour endettement que pour son soutien à la cause royaliste. C'est très probablement la nécessité de subvenir à ses besoins qui le pousse à vivre de sa plume. Outre de nombreux pamphlets et des traductions¹, il publie en juin 1645 chez le libraire Humphrey Moseley, connu pour ses sympathies royalistes, le premier de quatre volumes d'épîtres, *Epistolae Ho-Elianae, Familiar Letters Domestic and Forren* dédié au roi Charles I^{er}². Tandis qu'après la défaite de Naseby en juin 1645 la correspondance privée du roi est saisie par le général de la New Model Army, Thomas Fairfax, et immédiatement publiée (*The King's*

Cabinet Opened Published by Speciall Order of The Parliament), Howell tire sans doute également profit du contexte favorable à la diffusion de lettres privées et le succès du premier volume fut immédiat.

- 2 Howell assemble une collection qui se distingue notamment par son hybridité générique : compilation de lettres et récit de voyages. Comme en témoigne la dédicace à Charles I^{er}, l'ambition de l'auteur s'inscrit dans une double quête. L'aventure épistolaire est à la fois maritime et commerciale : « they venture to go abroad into the vast Ocean of the vast World as Letters of Mart, to try their fortunes » (Sig. A2). Le projet littéraire est en effet ancré dans une double perspective. Franchir les frontières revêt ainsi une signification particulière car il s'agit désormais pour Howell de se remémorer ses pérégrinations européennes afin de plaire à des protecteurs éventuels et espérer pouvoir franchir l'enceinte de sa geôle. Il en appelle au roi et vante la variété des sujets abordés dans ses lettres privées, dont la portée englobe également les sphères politique, historique et philosophique, comme l'atteste le frontispice du premier volume de l'édition de 1655 (voir illustration ci-dessous). Figure également dans le paratexte la liste des destinataires répertoriés en deux catégories sociales, les nobles d'une part et les chevaliers, commerçants, médecins etc., d'autre part. Les sujets et le ton adopté par l'auteur fluctuent entre des notes très personnelles en lien avec l'actualité et le genre plus construit de l'essai.
- 3 La Venise de Howell est traditionnellement associée à l'ouvrage qu'il dédie au Long Parlement. *S.P.Q.V. A Survey of the Signorie of Venice, of her Admired Policy, and Method of Government* s'inscrit dans la tradition de l'apologie du modèle politique vénitien. Publié en 1651, il coïncide avec la libération de son auteur. C'est une autre Venise dont il sera ici question, celle de la représentation de la ville dans le premier volume des *Épîtres*. L'étude s'attachera à montrer la spécificité du regard d'un voyageur britannique sous le règne de Jacques I^{er} tout autant que la reconstruction, durant la Grande Rébellion, de la représentation de la cité au prisme de la détention. Canalisé dans l'écriture épistolaire, le souvenir de voyage s'émancipe progressivement de l'héritage des topiques classiques pour donner naissance à une voix personnelle, mêlant discours esthétique et discours scientifique.

« Sailing in the Fleet », vivre de sa plume et le souvenir de voyage

- 4 Diplômé de Jesus College à Oxford en 1613, Howell est nommé administrateur de la manufacture de verre située dans Broad Street, à Londres, dont le propriétaire est le vice-amiral Robert Mansell, oncle de son précepteur Francis Mansell à Oxford. Il occupera ce poste jusqu'en 1622³. Convoitant les secrets du verre vénitien, Mansell décide d'envoyer Howell à Venise avec pour mission de rapporter des matériaux et des hommes. En 1616, il obtient l'autorisation de partir pour le continent pour une durée de trois ans. Cette période, centrée autour des thématiques centrales du voyage, des langues et de la politique, aura un profond impact sur sa carrière. Au plan typologique, Howell appartient à la catégorie des voyageurs qui partent pour obligations professionnelles. Il ne fait pas partie des cercles aristocratiques et littéraires qui unissent Londres et Venise depuis l'avènement de Jacques I^{er} et pour lesquels le voyage constitue un « ornement »⁴, prélude au Grand Tour. De fait, la Venise de Howell ne peut être dissociée de sa mission, lors de sa première visite de la ville en 1618. La représentation de la ville est ainsi infléchie par l'intérêt qu'il porte à la culture matérielle et plus spécifiquement à l'art du verre.
- 5 Tandis que le premier volume des *Familiar Letters* s'ouvre sur un panorama du genre épistolaire et épingle la médiocrité de la production de ses contemporains (Westminster, 1625), Venise est évoquée dès la seconde lettre datée du 1^{er} mars 1618, adressée à son père et dans laquelle il justifie sa décision de s'engager comme agent sur le continent pour le compte de la verrerie, invoquant tour à tour la nécessité de « gagner son pain » et son désir de voyager⁵. Durant son premier voyage il parcourt tour à tour les Pays-Bas, la France, l'Espagne puis l'Italie. Sa dernière lettre d'Espagne est en grande partie consacrée à la barille d'Alicante, plante très recherchée en verrerie pour la qualité de la cendre de ses baies (XXV Alicante, 48-49). Tout comme les maîtres verriers vénitiens venant chercher dans cette province le précieux ingrédient, Howell est missionné par Robert Mansell pour négocier l'achat de cette matière première et la lettre révèle ses talents en matière de transactions commerciales. Cet

itinéraire d'Espagne vers l'Italie, peu commun pour un voyageur de Grande-Bretagne, confirme le but professionnel de son périple.

- 6 Venise est la première ville d'Italie que Howell visite. Il y réside trois mois et demi, comme le voyageur Thomas Coryate au début du siècle. Son séjour coïncide avec le troisième et dernier mandat de Sir Henry Wotton (1621-23), nommé ambassadeur par Jacques I^{er} en 1603. À la différence de Coryate qui dresse un portrait élogieux de l'homme de lettres et fin connaisseur d'art⁶, Howell se contente de mentionner de façon très vague l'aide dont il a bénéficié (XXVIII To Sir Robert Mansell, 30 mai 1621). Nulle mention du rôle majeur de l'ambassadeur au sein de la communauté britannique dans la découverte culturelle et artistique de la ville, l'expression d'une disposition esthétique revêtira une autre forme.
- 7 Douze lettres (n° XXVI à XXXVII, toutes dans la première section), indiquent Venise comme lieu d'écriture et sont datées du 30 avril 1621 au 21 août 1621. Ces précisions temporelles, ajoutées à la deuxième édition de 1650⁷, ont étayé l'hypothèse que l'écriture des lettres est très probablement postérieure aux dates mentionnées, et cela d'autant plus qu'elles sont souvent sources d'imprécisions. Les destinataires des épîtres, tous masculins, sont au nombre de huit et incluent des proches et amis : son frère, son employeur, son précepteur à Oxford, quelques amis, un capitaine dans la marine (voir liste détaillée en annexe). Tandis que Coryate termine l'écriture des *Crudities* en 1611 après deux ans et demi passés sur le Continent, Howell, quant à lui, se remémore dans l'enceinte de la prison de Fleet, son séjour vingt ans plus tôt dans la ville renommée pour sa liberté. Les nombreuses incohérences temporelles attestent de la nature fabriquée, reconstituée, de ce « récit de voyage épistolaire » qui vise à gagner non seulement la protection royale (le cas échéant, celle d'un mécène), mais sa sortie de prison. Il s'agit désormais pour Howell de vivre de sa plume pour subvenir à ses besoins car les frais d'hébergement et la nourriture sont à la charge des prisonniers. La mise en lettres de ses pérégrinations devrait, du moins il l'espère, lui permettre de mettre les voiles et non sans humour, dans la lettre décrivant les circonstances de son arrestation en 1643, il revisite le jeu de mots métaphorique très populaire : « sayling in the Fleet »/« naviguer sur la Fleet », rivière qui avait donné son nom à l'institution pénitentiaire datant de la période normande⁸ : « And as

far as I see I must lie at dead anchor in this Fleet for a long time, unless some gentle gale blow thence to make me launch out » (To the Earl of B. from the Fleet, 20 nov. 1643, Vol. I, section 6, XLVII). Dans l'attente de pouvoir « lever l'ancre », le souvenir de Venise, synonyme de lagune et de liberté, constitue un antidote idéal.

Lieux communs, veine classique et intertextualité

- 8 Howell avait donné une première ébauche rapide de Venise dans ses *Instructions For Foreign Travel* de 1642 (section VIII). L'ouvrage propose un catalogue de stéréotypes sans ajouter de réelles touches personnelles. Dédié au roi, le manuel à l'usage des voyageurs fournit des informations concernant quatre pays, la France, l'Espagne, l'Italie et les Pays-Bas et se concentre sur les questions de topographie, de religion, d'économie et de linguistique. La courte section vénitienne débute par une formule empruntée au *Second Fruites* (1591), manuel du linguiste italien John Florio, mais Howell, comme à son habitude, omet de citer sa source : « Venice is a thing of wonder, an impossibility within an impossibility »⁹. Singularité de la ville, rhétorique de l'émerveillement, la description repose principalement sur le remploi des métaphores rebattues de la virginité de Venise, de son éternelle jeunesse, sans oublier son rôle prééminent dans la défense des Chrétiens contre l'ennemi turc, héritées du mythe établi par Gasparo Contarini dès les années 1530 dans son *De Magistratibus*¹⁰ et que Howell reproduit inlassablement dans tous ses textes (*Instructions*, 108).
- 9 Qu'en est-il du trope de la virginité dans les lettres ? Il n'est pas surprenant qu'Howell réintroduise l'un des *topoi* de la mythologie vénitienne dès la première épître datée du 30 avril 1621, adressée à Sir John North, gentilhomme huissier au Conseil privé, dans laquelle il annonce son arrivée à Venise par voie de mer et l'informe sur les mesures de quarantaine très rigoureuses imposées par la ville. C'est de Malamocco, site historique du premier peuplement de la lagune, qu'il ancre sa description : « when we gained yonder maiden city which lieth before us you shall hear farther from me » (p. 43). Six ans plus tard, le frontispice du *Survey of the Signorie of Venice* file à

nouveau la métaphore et figure la ville sous les traits d'une jeune fille dans les bras de Neptune¹¹.

- 10 Tandis que l'espace insulaire se déploie sous le regard du lecteur, et que les flots de l'Adriatique offrent un contrepoint aux eaux stagnantes de la Fleet, l'auteur se réfugie néanmoins dans le lieu commun. Placée en amont de la découverte topographique réelle, la connaissance livresque précède la rencontre effective avec l'espace urbain et Howell se fait l'héritier de la tradition, tout comme Coryate l'avait fait en ouvrant sa section vénitienne sur l'invincibilité de la ville : « My observations of the most glorious, peerless and mayden citye of Venice. I call it mayden because it was never conquered »¹². Réitéré plusieurs fois au cours de la dizaine de lettres, le topos de la virginité clôt également la section vénitienne de Howell dans la lettre adressée à Robert Brown le 12 août 1621, où il fait part de son souhait de quitter l'archipel (« a knot of islands ») et de partir à la découverte de la Terre Ferme : « I have now enough of this maiden city, and this week I am to go further into Italy » (XXXVI Robert Brown, Middle Temple, 12 août 1621). La circularité de la métaphore circonscrit l'espace des épîtres vénitiennes et reproduit parallèlement la topographie insulaire.
- 11 Ici encore, dans cette lettre adressée à son ami juriste, Howell convoque en guise de conclusion l'héritage littéraire : il insère et traduit la célèbre épigramme hexastique du poète napolitain Jacopo Sannazaro rédigée en l'honneur de la ville dans ses *Élégies*, inversant le choix de Coryate de les placer au début de sa section vénitienne¹³. Nombreux sont les exemples d'emprunt à Coryate et le texte de Howell signale la frontière poreuse entre emploi et originalité. Il sera difficile de trancher sur l'interprétation de ces reprises ou adaptations : pure facilité, détournement facétieux ? Le dispositif intertextuel figure au cœur de son écriture, les références sont incrustées, telles des mosaïques vénitiennes, dans le corps du récit, et le lecteur est confronté en permanence à de subtiles variations, répétitions de la différence qui, selon l'approche deleuzienne, perpétuent la tradition et dans le même temps la redynamisent¹⁴. Pour exemple, signalons l'effet de translation opéré entre espace et temps à partir du tableau des distances que Coryate place en exergue de la section vénitienne indiquant que son village natal d'Odcombe se situe à 952 miles de Venise (*Crudities*, p. 158). Howell transpose cette

comparaison spatiale en un calcul temporel : en informant son ami Dan Caldwell que le temps requis pour le transport d'une lettre entre Venise et Londres est en moyenne de vingt jours, il renouvelle la métaphore du voyage grâce à une mise en abyme du genre épistolaire (XXXIV 29 juillet).

- 12 Certaines récritures se révèlent efficaces et productives lorsque Howell joue avec la tradition. C'est le cas lorsqu'il offre une variation du célèbre proverbe vulgarisé en Angleterre par John Florio dans ses *First Fruites*, insistant sur la nécessité de voir Venise *in situ*, pour l'apprécier à sa juste valeur. Ce proverbe est cité dans la langue source par le pédant polyglotte Holophernes dans la comédie shakespearienne *Peines d'amour perdues*, ce dernier, sans doute une parodie de Florio, en propose une traduction avant d'en transposer la syntaxe dans un nouveau proverbe de sa composition louant le poète de Mantoue, Baptista Spagnolus : « I may speak of thee as the traveller doth of Venice. Venetia, Venetia / Chi non ti vede chi non ti prezia. / Old Mantuan, Old Mantuan ! who understandeth thee not loves thee not »¹⁵. Howell recycle la maxime qu'il prolonge en un distique dont la nature oxymoronique fait rimer louange et dédain et laisse ainsi entendre que l'hyperbole et la surexposition à la richesse de la ville peuvent produire un effet inverse et susciter chez le voyageur une sensation d'excès et de saturation : « Venice, Venice, none thee unseen can prize / Who hath too much will thee despise » (XXXVI To Robert Brown Esq., at the Middle-Temple, from Venice). Ce proverbe apparaît de nouveau en 1651 dans le SPQV (p. 40), puis dans un florilège de proverbes qu'il publie en 1659¹⁶. Est-ce une variante inventée par Howell ou bien un aphorisme (« common saying ») entendu *in-situ* ? Ici encore, il s'avère impossible de statuer. Cet exemple de répétition « vêtue » comme la désigne Deleuze, présente en outre un autre intérêt car elle constitue l'un des rares moments où l'auteur insère une note discordante et suggère que la modalité hyperbolique inhérente à l'identité de la ville peut provoquer un effet contraire à celui attendu (« Too much » / « despise »). La reprise ultérieure de la maxime dans le SPQV sera cependant accompagnée d'un commentaire sur son origine : seuls ceux qui ne savent jouir des plaisirs de la ville la dédaignent¹⁷. De fait, l'épître XXXVI de Howell reste fidèle au discours mythique du panégyrique et fait l'économie de l'histoire contemporaine, et la note

finale ne doit pas être interprétée comme une allusion à l'envers du mythe de Venise prévalent au XVII^e siècle. Bien qu'il insère à deux reprises la référence à la prétendue « conjuration espagnole » – complot espagnol de 1618 fomentant un coup d'état à Venise –, et cite le nom du Duc d'Ossuna, Vice-roi de Naples, Howell ne s'aventure pas dans un commentaire personnel. Il se contente de signaler le coût financier de ces guerres qui grèvent le trésor de Saint Marc et note que l'Angleterre a prêté main forte à Venise (XXXIV To D. Cadwell, 29 juillet). Il est donc remarquable qu'Howell se défende d'exploiter la veine de l'anti-mythe à une époque où le paradigme de la liberté a désormais cédé la place à la « raison d'État », et où le pouvoir du Conseil des Dix s'opacifie dans une culture du secret¹⁸. Cette lettre a-t-elle été rédigée dans les années 1620 ? Quoi qu'il en soit, la Venise des *Epistolae* cristallise encore ce modèle efficace de la liberté républicaine symbolisée par le *De Magistratibus* de Contarini. Bien que ce premier volume des lettres soit dédié au roi, lequel ne prend pas encore au sérieux la création de l'armée du « Nouveau Modèle » de Cromwell, Howell fait preuve de clairvoyance en présentant l'importance, voire l'urgence de louer la République vénitienne, anticipant ainsi sa propre libération de 1651. Tandis que le premier volume des *Epistolae* est imprimé, début juin 1645, le roi est vaincu quelques jours plus tard à la bataille de Naseby.

Voix personnelle : de la veine classique à la culture matérielle

- 13 Au-delà de la propension de l'auteur au emploi de *topoi*, le souvenir de voyage s'affranchit progressivement de l'héritage classique pour donner naissance à une voix personnelle qui témoigne de l'expérience vécue, de choses vues. Dans les *Instructions*, il offrait un plaidoyer pour une quête de l'authentique. Il insistait déjà sur l'importance de la vision oculaire et de la conversation afin d'accéder à la nouveauté, à une référence inédite qui n'a pas été désignée, repérée précédemment par un tiers, qui est donc vierge de commentaires : « ocular view and personal conversation will still find out something new and unpointed at by any other » (I.3).
- 14 Dans les *Epistolae*, la spécificité et l'originalité de la représentation réside pour partie dans le fait qu'Howell ait côtoyé des Vénitiens sur

son lieu professionnel à Londres. Dans la lettre à son ancien précepteur d'Oxford, il précise que ses seuls préparatifs de voyage se résument à son bagage universitaire en matière d'italien ainsi qu'à sa pratique de la langue durant les quelques mois en tant qu'administrateur de la verrerie : « The small time I supervis'd the Glass-house, I got among those Venetians, some smatterings of the Italian tongue, which besides the little I have, you know, of school-language, is all the Preparatives I have made for travel » (III To Francis Mansell London 20 mars 1618).

- 15 Outre sa compréhension de la langue italienne, Howell se distingue par ses connaissances scientifiques. Tandis que Thomas Coryate avait relaté sa visite sur l'île de Murano et confiait avec fierté qu'il s'était lui-même aventuré à souffler du verre, ses explications relatives à la supériorité du verre vénitien célèbre dans toute la Chrétienté s'avèrent succinctes (p. 248). Le récit de Howell témoigne, en revanche, d'un intérêt pour la nouvelle science et d'une fascination pour le processus chimique à l'œuvre dans ce savoir-faire artisanal, cette « profession » tenue en estime par les citoyens vénitiens. Lorsque Francis Bacon meurt en 1626, des suites d'une expérience en lien avec les propriétés de la glace, James Howell rend hommage à l'homme le plus éloquent d'Angleterre¹⁹. Le *Novum Organum* (1620), nouvel instrument qui légitime le futur développement de la science selon Bacon, trouve sa source dans la théorie empiriste de la connaissance, reprise par les philosophes naturels de la Société Royale en 1660. Plusieurs lettres de Howell sont empreintes de l'influence baconienne, dans les passages où il s'attarde sur la pureté du verre vénitien et décrit la réaction chimique qui s'établit entre le feu et la matière au cœur du four. Ses remarques témoignent du contexte épistémologique du milieu du XVII^e siècle qui se caractérise par une période de transition entre l'alchimie et l'établissement de la chimie comme science autonome. La transmutation et l'enquête menée sur les métaux sous-tend la fascination de l'auteur pour les différents processus à l'œuvre dans la création de l'*artefact*. Si le discours scientifique sous-tend les notes de Howell, sa prose dépasse les simples observations empiriques.
- 16 La spécificité de ces pages réside dans le mélange hybride entre philosophie naturelle, méditation métaphysique et considérations esthétiques. Elles attestent du goût anglais pour la culture matérielle

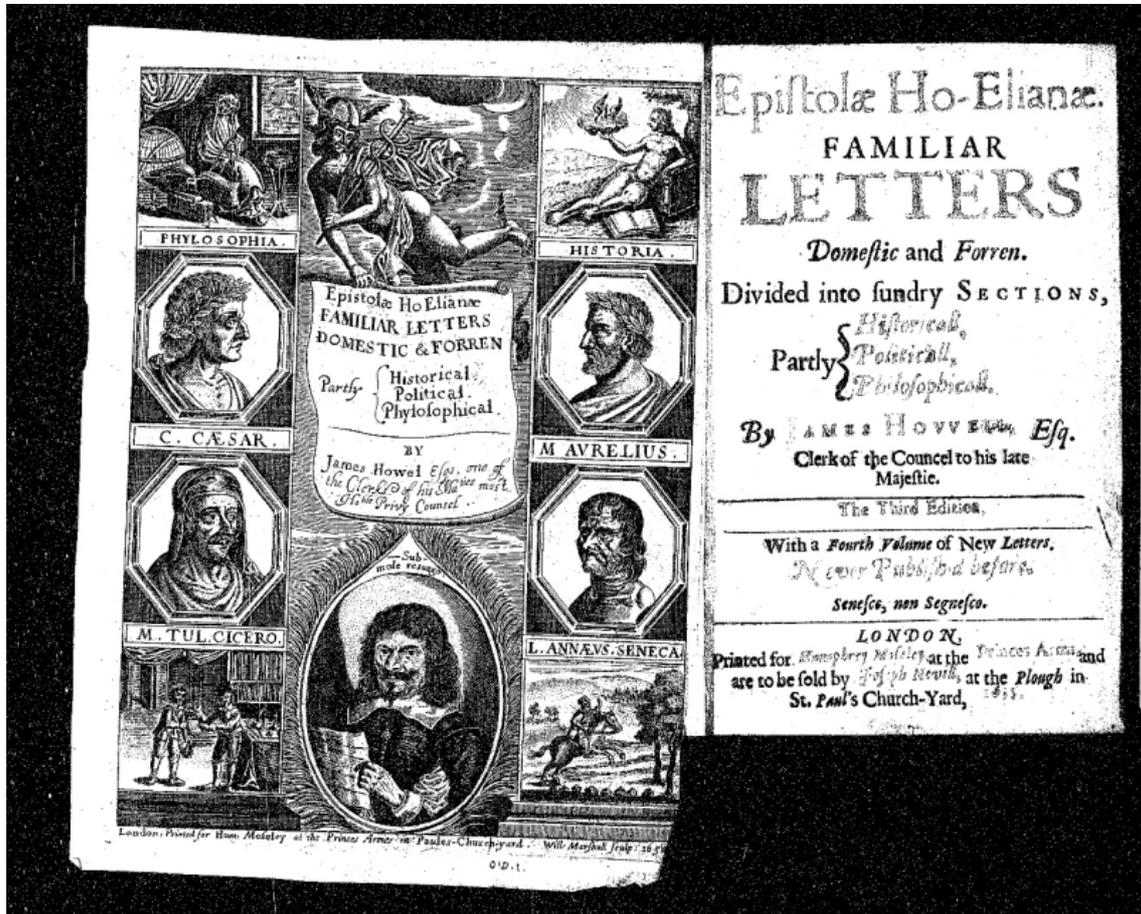
et de la vogue sans précédent pour le verre vénitien sous le règne de Charles I^{er}²⁰. Pour Howell, ce lien culturel se prolonge au plan linguistique, comme l'atteste l'anecdote dans la seconde lettre adressée à son frère. La comparaison entre une jolie femme et le cristal formulée par un de ses compatriotes (qu'il réfute d'ailleurs) lui semble trouver son origine dans un dicton vénitien, qui, non sans ironie, suggère une relecture de la Genèse au prisme de la pureté du cristal : « That the first handsome woman that ever was made, was made of Venice glass » (XXIX, 1^{er} juin 1621). L'homophonie familière pour les Anglais de la Renaissance entre « Venice » et « Venus » est ici prolongée et transmutée, telle la fusion du verre, offrant en miroir un syncrétisme entre mythologie et religion, Vénus et Ève. Sur un mode plus grivois, la matérialité du verre devient prétexte à franchir les frontières sociales grâce à la rime « lasses » (jeunes filles) / « glasses » : le corps délicat (« dainty ») du verre de cristal offre un miroir aux raffinements et aux plaisirs proposées par les célèbres courtisanes de Venise. Howell affectionne particulièrement l'adjectif « dainty » qu'il reprend d'ailleurs pour qualifier les ruelles vénitiennes qui se métamorphosent sous sa plume en *artefacts* raffinés et veines organiques : « dainty, smooth and neat streets », rendant possible l'usage de mules en satin (« satin slippers », p. 49). À la différence de Paris, Venise se distingue par sa propreté, comme si la délicatesse du verre trouvait un prolongement dans les artères cristallines de la cité sur l'eau. Le choix de « dainty » n'est probablement pas anodin car son étymologie latine renvoie à « dignitas », ajoutant ici un lustre de « romanitas » aux plaisirs vénitiens. Lorsque Coryate se contentait du qualificatif « delicate » pour décrire le verre vénitien, Howell quant à lui amplifie sa description en recourant au rythme ternaire : « It being a rare kind of knowledge and chemistry, to transmute dust and sand (for they are the two main ingredients) to such a diaphanous pellucid dainty Body as you see a Chrystall glass is » (XXIX 1^{er} juin 1621), passage que l'on retrouve à l'identique dans le SPQV (p. 39).

17 L'examen de la science à l'oeuvre dans le processus de réalisation du verre lui fournit l'occasion de se livrer à des considérations philosophiques, mélange de réflexions ontologiques et métaphysiques : « Observed the furnaces and the calcinations, the transubstantiations, the liquefactions that are incident to this art, my thoughts were raised to a higher speculation » (1 June 1621). À partir

d'observations concrètes d'objets matériels, l'auteur accède à d'autres sphères. Ainsi, le processus de vitrification sert de prétexte pour imaginer le Jour du jugement dernier, lorsque la terre pourrait se transformer en une boule unique de cristal, image du macrocosme qui n'est pas sans rappeler l'esthétique baroque des vanités et les paradoxes de la poésie métaphysique. Howell reconnaît cependant qu'il n'est pas le premier à formuler une telle hypothèse, sans pour autant préciser sa source.

- 18 Plus loin, dans la lettre qu'il adresse à son précepteur d'Oxford (XXXI, 25 juin 1621, 50-51), l'auteur se lance dans un développement très personnel sur le lien entre l'être et la culture matérielle. Howell part du constat de la pérennité du navire de cérémonie vénitien, le Bucentaure, symbole du pouvoir vénitien, qui grâce à un entretien régulier, est toujours aussi somptueux. Cette observation le conduit à dissenter sur la notion de flux et sur le corps humain et à s'interroger sur sa propre identité : est-il toujours semblable au jeune écolier dans le comté de Hereford ou à cet étudiant d'Oxford ? Ce rapprochement incongru entre le navire et l'être est représentatif des « conceits » de la poésie métaphysique en vogue dans la première moitié du XVII^e siècle. Quant à l'interrogation sur la permanence ontologique, elle renvoie également à la question de la loyauté, de sa loyauté envers la cause royale. C'est le cristal vénitien qui, une fois de plus, lui permettra d'articuler culture matérielle et réflexion politique, car une des caractéristiques du verre à pied vénitien est qu'il n'admet aucun poison.
- 19 Héritière de la veine classique et du récit de Coryate, la Venise épistolaire de Howell offre néanmoins une représentation idiosyncratique au prisme du cristal qui, s'il témoigne du goût anglais pour le raffinement vénitien, fournit une métaphore idéale pour le voyageur. Au cœur de la méditation ontologique relative à l'incarcération, Howell parvient à défier la tradition, à franchir les frontières du déjà-dit en ajoutant à son matériau de nouveaux ingrédients, qui attestent de sa fascination pour l'alchimie, la chimie, l'esthétique métaphysique.

Howell_James-Epistolae_HoEliaenae_Familiar_letters-Wing-H3073A-1989_15-p1 – édition de 1655, Magdalene College (University of Cambridge) Library



Liste des lettres indiquant Venise comme lieu d'écriture : Section I, volume I

1. XXVI: To Sir John North, Knight, Malamocco, 30 avril 1621, p. 42-43.
2. XXVII: To my Brother, Dr Howell, from a shipboard before Venice, 5 mai 1621, 42-43.
3. XXVIII: To the Honourable Sir Robert Mansell, Vice-Admiral of England, from Venice, 30 mai 1621, 45-46.
4. XXIX: To my Brother, from Venice, 1^{er} juin 1621, 47-48.
5. XXX: To Mr Richard Altham at Grays-Inne, from Venice, 5 juin 1621, 48-49.
6. XXXI: To Dr. Francis Mansell, from Venice, 25 juin 1621, 50-51.

- XXXII: To Richard Altham, esq, 1^{er} juillet 1621, 52-53.
8. XXIII [erreur dans l'édition de 1650 : la lettre devrait être numérotée XXXIII] : To my much honoured friend Sir John North Kt, from Venice, 13 juillet 1621, 53-54.
9. XXXIV: To Dan Caldwell, Esq, from Venice, 29 juillet 1621, 54-55 (D4).
10. XXXV, To Sir James Crofts Kt, from Venice, 1^{er} août 1621, 56-57.
11. XXXVI, To Robert Browne, esquire, at The Middle-Temple, from Venice, 12 août 1621, 58-59.
12. XXXVII, To Cap. Thomas Porter, from Venice, 21 août 1621, 59-60.

BIBLIOGRAPHIE

CONTARINI, Gasparo, *The Commonwealth and Government of Venice*. Written by the Cardinall Gaspar Contareno, trans. Sir Lewis Lewkenor, London, 1599, trans. of *De magistratibus et republica Venetorum*, 1543.

CORYATE, Thomas, *Coryats Crudities, Hastily Gobled up in Five Monthes Travells...*, 1611. 2 vol. Glasgow : MacLehose, 1905.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

FLORIO, John, *Second Fruites*, London, 1591.

HOWELL, James, *Instructions for Foreine Travell*. London, 1642.

HOWELL, James, *Epistolae Ho-Eliaanae, Familiar Letters, Domestic and Forren*, 2nd ed., London, 1650.

HOWELL, James, S. P. Q. V. *A Survey of the Signorie of Venice, of Her Admired Policy and Method of Government*. London: R. Lowndes, 1651.

HOWELL, James, *Paroimiographia Proverbs, or, Old sayed savves & adages in English (or the Saxon tounge), Italian, French, and Spanish*, London, 1659.

Mc KENNEY, Richard, « "A Plot discovered?" Myth, Legend, and the "Spanish" Conspiracy against Venice in 1618 », in Martin and Romano, *Venice Reconsidered*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003.

SHAKESPEARE, William, *Peines d'amour perdues*, Comédies, Tome 1, trad. Jean-Michel Déprats, éd. Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2013.

SMITH, Sidney ed., *The Edinburgh Review*, Edinburgh : A. and C. Black, 1803-1929.

NOTES

- 1 Il traduit notamment en 1644 le *Divortio celeste* de Ferrante Pallavicino, membre de l'*Accademia degli Incogniti* de Venise.
- 2 James Howell, *Epistolae Ho-elianae, familiar letters domestic and forren divided into sundry sections, partly historicall, politicall, philosophicall, vpon emergent occasions*, London, 1650, EEBO: Wing / H3072, University of Illinois (Urbana-Champaign Campus), Reel position: Wing / 742:22. Toutes les citations renvoient à cette édition.
- 3 Voir Sidney Lee, https://en.wikisource.org/wiki/Howell,_James (DNB00).
- 4 Voir Samuel Purchas, *Purchas his pilgrimes: In fiue bookes*. London: Printed by William Stansby for Henrie Fetherstone, and are to be sold at his shop in Pauls Church-yard at the signe of the Rose, 1625. Epistle to the reader, "As for Gentlemen, Travell is accounted an excellent ornament to them".
- 5 James Howell, *Epistolae Ho-elianae, op. cit.*, « To my father, upon my first going beyond sea », Section 1, 1-4.
- 6 Thomas Coryate, *Coryats Crudities, Hastily Gobled up in Five Monthes Travells...*, 1611, 2 vol. Glasgow: MacLehose, 1905, vol. 1, p. 230.
- 7 Voir page de titre 1650 : « the Second edition enlarged with divers supplements, and the dates annexed which were wanting in the first ».
- 8 Le personnage shakespearien Falstaff est lui aussi conduit à la prison de la Fleet dans la deuxième partie de la pièce historique *Henry IV* (Acte V, sc. 5, 91).
- 9 John Florio, *Second Fruites*, STC 11097, chap. 6, p. 107.
- 10 Gasparo, Contarini, *The Commonwealth and Government of Venice. Written by the Cardinall Gaspar Contareno*, trans. Sir Lewis Lewkenor, London, 1599, trans. of *De magistratibus et republica Venetorum*, 1543.
- 11 Thomas Howell, S.P.Q.V. *A Survey of the Signorie of Venice, of her Admired Policy, and Method of Government*, London: R. Lowndes, 1651 (désigné par la suite par l'abréviation SPQV).
- 12 Thomas Coryate, *Crudities*, p. 158.

- 13 « When Neptun saw in Adrian Surges stand / Venice, and give the Sea Laws of command: / Now Jove said he, Object thy Capitoll, / And Mars proud Walls: This were for to extoll / Tyber beyond the Main· both Towns behold, / R [...] men thou'lt say, Venice the Gods did mould », p. 59.
- 14 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- 15 William Shakespeare, *Peines d'amour perdues* (IV, 2, 89-94), trad. Jean-Michel Déprats ; éd. Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2013, p. 718 : « Ah ! bon vieux Mantouan ! Je peux dire de toi ce que le voyageur dit de Venise : Venezia, Venezia / Chi non ti vede non ti pretia. Vieux Mantouan ! Vieux Mantouan ! Qui ne te comprend pas ne t'aime pas » (p. 719).
- 16 James Howell, *Paroimiographia Proverbs, or, Old sayed savves & adages in English (or the Saxon tounge), Italian, French, and Spanish*, London, 1659, p. 17.
- 17 SPQV, *op. cit.*, « which made those that could not tell how to use the plesures of Venice aright, to give out this saying of Her. » p. 40.
- 18 R. Mackenney, « “A Plot discovered?” Myth, Legend, and the “Spanish” Conspiracy against Venice in 1618 », in Martin and Romano, *Venice Reconsidered*, p. 185-216.
- 19 Voir la citation de Howell dans « Stewart's Introduction to the Encyclopedia », in *The Edinburgh Review: Or Critical Journal*, ed. F. Jeffrey, Volume 27, 1816, p. 224.
- 20 Voir la lettre plus tardive adressée de Londres à Mr Lucy à Venise (2nd edition, 1650, A New Volume, XVIII, Westminster, 1635) « My Lady Miller commends her kindly unto you, and she desires you to send her a compleat cupboard of the best christall glasses Mura no can afford by the next shipping... ».

AUTEUR

Anne Geoffroy

Université de Versailles – Saint-Quentin

Entre nature réaliste et nature idéalisée – la représentation du paysage italien chez Claude Gellée

Lucie Ratail

DOI : 10.35562/textures.296

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Claude Lorrain : Entre paysage réel/réaliste et nature idéalisée
Métamorphose du regard et le Musée Imaginaire
Appropriation par les artistes du XVIII^e siècle : l'exemple des *Mystères d'Udolphe* de Ann Radcliffe

TEXTE

- L'importance de Claude Gellée (dit Le Lorrain) dans l'histoire de la peinture de paysage est indéniable. Ses œuvres, emblématiques du Beau, tel qu'il a été théorisé au XVIII^e siècle par Edmund Burke¹ entre autres, ont offert une nouvelle vision de l'Italie, privilégiant la représentation de sa grandeur et de son histoire, mettant l'accent sur l'harmonie de la nature. Dans son *Court traité du paysage*, Alain Roger écrit : « le paysage qui s'installe dans le regard du XVI^e [et du XVII^e] siècle[s], c'est la Campagne, un pays sage, voisin de la ville, valorisé et comme apprivoisé par des décennies de peinture flamande, puis italienne, et bientôt relayée par la littérature² ». Le présent article développera ces deux derniers points, analysant dans un premier temps la manière dont Claude a représenté l'Italie sous la forme d'un paysage glorieux, harmonieux, idéalisé, puis amenant une réflexion concernant son impact sur les artistes des XVIII^e et XIX^e siècles. Ce second point présuppose la métamorphose du regard dont ces deux siècles ont témoigné, les voyageurs faisant le Grand Tour à la recherche des scènes peintes par le Lorrain. Une dernière partie sera consacrée à une comparaison avec *Les Mystères d'Udolphe*³ de Ann

Radcliffe, visant à illustrer l'influence de l'artiste sur les « Grands Touristes ».

Claude Lorrain : Entre paysage réel/réaliste et nature idéalisée

- 2 L'étude de l'idéalisation de la nature chez « Claude⁴ » sera ici fortement inspirée du Catalogue de l'exposition « Claude Gellée dit Le Lorrain », organisée conjointement par la National Gallery of Art de Washington et la Réunion des musées nationaux⁵.
- 3 Les tableaux d'atelier de Claude Lorrain semblent particulièrement réalistes ; inspirés de dessins réalisés d'après nature (Joachim von Sandrart a précisé qu'il allait souvent peindre dans la nature avec « Claude », mais aussi avec Poussin et d'autres artistes), ils représentent en majorité des scènes de la *Campagna*, la campagne environnant la ville de Rome, où il a séjourné durant une majeure partie de sa vie. Le tableau « Vue de la Crescenza⁶ », qui semble avoir été peint d'après nature⁷, présente une vue du Castello di Tor Crescenza, dont Claude Gellée avait fait un dessin d'ébauche dans son *Liber Veritatis*⁸ – château qui est encore visible aujourd'hui, entouré de collines et de forêts⁹.
- 4 Néanmoins, ce réalisme n'est qu'illusoire ; la plupart des tableaux de Claude constituent en effet un patchwork, un assemblage de dessins d'après nature, agrémentés de figures mythologiques ou de scènes inventées par l'artiste pour des raisons multiples (comme nous le verrons plus loin). Helen Diane Russell précise dans *Claude Gellée dit Le Lorrain* que le peintre avait un réel intérêt pour la littérature et le mythe¹⁰, ainsi que pour le voyage (essentiellement des voyages bibliques, comme la fuite en Égypte), mais qu'il n'avait pas de goût pour l'architecture historique, ni pour les ruines (dans le second volume du *Liber Veritatis*, 5 tableaux sur 100 présentent des ruines). L'incorporation de références intertextuelles était fréquente chez les artistes italiens de l'époque, comme le précise André Malraux dans *Le Musée Imaginaire* :

[...] l'Italie revendiqua moins l'imitation de la réalité, que l'illusion d'un monde idéalisé ; son art si soucieux de ses moyens d'imitation,

et qui attachait tant d'importance à « faire tourner » ses figures, se voulut à la fois le révélateur de l'irréel et l'expression la plus convaincante d'une immense fiction – de l'imaginaire harmonieux¹¹.

- 5 « Révélateur de l'irréel », c'est pour ainsi dire un monde vraisemblable mais idéalisé, que ces artistes dépeignaient¹², et on pourrait penser, de même que Michel Péna, que « C'est dans cette phase transitoire entre les scènes religieuses ou mythologiques et la représentation du réel selon des voies plus naturalistes comme la représentation des siècles suivants, que *le paysage est apparu*¹³. » Ce paysage, *veduta* élargie jusqu'aux bords du tableau, fenêtre albertienne¹⁴ sur la nature, constitue l'avancée majeure de la peinture du XVII^e siècle, intronisant le paysage comme sujet principal, à part entière, par le biais de la perspective développée par les peintres de la Renaissance.
- 6 La fenêtre est encore bien présente dans « La fête villageoise¹⁵ », dont Russell explique dans le Catalogue que le tiers à droite est issu d'un dessin indépendant du reste de l'œuvre. Ce tableau présente une mise en scène elle aussi idéalisée, montrant une harmonie artificielle, « un accord serein entre les deux groupes [paysans et aristocratie], qui célèbrent ensemble la venue du printemps et l'harmonie de la nature¹⁶ ». Cette nature scénographiée¹⁷, cadrée par le peintre grâce à l'utilisation de la « fenêtre » et des figures au premier plan, illustre une fois encore la transformation du paysage en théâtre de scènes d'harmonie idéale/idéalisée, artificielle, et l'importance grandissante du *cadrage*¹⁸ dans sa composition, comme en témoigne la forme ovale singulière du tableau « Marine, soleil couchant¹⁹ ». Ce choix de format, associé à la présence des arbres encadrant la scène de part et d'autre du tableau, participe également à cette théâtralisation du paysage typique de la peinture de Claude Gellée. C'est à travers les yeux du « génie du lieu²⁰ » que les artistes et voyageurs des deux siècles suivants allaient voir la nature, une métamorphose du regard s'opérant progressivement chez les « Touristes²¹ » partant paradoxalement à la recherche des scènes « dignes de Claude » dans la *Campagna*²².

Métamorphose du regard et le Musée Imaginaire

- 7 Dans les derniers passages du *Musée Imaginaire*, André Malraux développe l'idée de la métamorphose du regard — d'un changement de perspective dans l'analyse de l'art — et de ce que le spectateur recherche dans l'œuvre d'art, concluant ainsi :

Et dans ce monde que la métamorphose substitue simultanément à ceux du sacré, de la foi, de l'irréel ou du réel, le nouveau domaine de référence des artistes, c'est le Musée Imaginaire de chacun ; le nouveau domaine de référence de l'art, c'est le Musée Imaginaire de tous²³.

- 8 Cette citation souligne la nécessité de l'apport de la culture dans toute étude d'art, et de la connaissance commune, de société. Ce point de vue est partagé par bon nombre de théoriciens de l'esthétique du paysage, à commencer par John Ruskin :

Landscape can only be enjoyed by cultivated persons; and it is only by music, literature, and painting, that cultivation can be given. Also, the faculties which are thus received are hereditary; so the child of an educated race has an innate instinct for beauty, derived from arts practised hundreds of years before its birth²⁴.

- 9 Ce commentaire illustre en effet l'idée d'un Musée Imaginaire double, celui, individuel, de toute personne ayant eu la chance de lire ou voir des représentations du paysage à travers l'art et la littérature, et celui de groupes d'individus, de sociétés ayant un Musée Imaginaire commun, celui de l'héritage culturel, du patrimoine. Ruskin soutient à ce titre l'importance du paysage comme mémorial, comme relique de ce qui a été fait par le passé. Le paysage représenté par les artistes et auteurs des XVIII^e et XIX^e siècles en est l'illustration, peignant la nature à la Lorrain/Poussin/Rosa, et assumant pleinement leur influence. Plutôt qu'une métamorphose, peut-être s'agit-il alors plutôt d'une médiation, tel que l'explique W.J.T. Mitchell :

Landscape is a natural scene mediated by culture. It is both a represented and presented space, both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package²⁵.

- 10 La représentation du paysage à la *Claude*, artialisée²⁶, est ainsi celle d'un paysage idéal, faisant le contrepoint beau et harmonieux des événements de l'époque (pré-)Romantique (précédant la Révolution Française, l'industrialisation, etc.). C'est par conséquent « davantage la représentation de la nature, plus que la nature, qui avait changé²⁷. » Remarque qui nécessite un certain détachement, car l'artialisation *in situ* était bien réelle aux XVIII^e et XIX^e siècles, au même titre que celle *in visu*. Le jardin à l'anglaise, naturalité artificiellement construite, avait pour but d'imiter les scènes des tableaux de Lorrain et Poussin :

Ut pictura hortus, telle pourrait être la devise des jardiniers anglais, de Kent à Shenstone, en passant par Henry Hoare. Chez William Kent, par exemple, le jardin est conçu à l'imitation des tableaux « romains » de Claude Lorrain et de Gaspard Dughuet. Ainsi, à Stowe ou à Rousham, le jardin s'offre à l'amateur comme une succession de tableaux tridimensionnels, où l'artiste, travaillant *sur nature*, peut faire l'économie du trompe-l'œil. Même picturalisme à Stourhead, création de Hoare, grand admirateur de Claude et de Gaspard Dughet, et aux Leasowes de Shenstone, l'un des plus remarquables théoriciens du *landscape gardening* : « Je crois que le peintre de paysage est le meilleur dessinateur du jardinier. » D'où son utilisation du *Claude glass*, appareil d'optique à miroir ovale convexe permettant de découper dans le « pays » des « paysages » à contour claudien.

Les écrits théoriques confirment ce picturalisme. Pope déclare, dès 1734, que « tout l'art des jardins relève de la peinture de paysage [...] tout comme un paysage accroché » (*All gardening is landscape painting [...] just like landscape hanging up*)²⁸.

- 11 C'est cette conception du jardin (et par conséquent de la nature) à l'anglaise artificiellement naturel(le), artialisé(e) à la fois *in visu* et *in situ*, qui allait par la suite servir de modèle aux descriptions pittoresques des romans gothiques (entre autres). Ainsi voit-on le

nom du tableau « Psyché devant le palais de l'Amour » changer pour « Le Château enchanté » au XVIII^e siècle²⁹, inspirant Keats qui écrira un poème éponyme, ainsi que les châteaux des *Mystères d'Udolphe* de Ann Radcliffe, Château-Le-Blanc et le Château d'Udolphe, l'un au bord de l'eau, l'autre encerclé de montagnes. La localisation de Château-le-blanc respecte ainsi la scène présentée par le tableau aujourd'hui visible à la National Gallery, tandis que les environs du Château d'Udolphe correspondent au contraire au premier plan du dessin n° 162 du *Liber Veritatis*.

Appropriation par les artistes du XVIII^e siècle : l'exemple des *Mystères d'Udolphe* de Ann Radcliffe

- 12 Dans *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Kandinsky écrit que « Toute œuvre d'art est l'enfant de son temps³⁰. » *Les Mystères d'Udolphe*, roman (gothique) le mieux vendu de la fin du XVIII^e siècle, en est un parfait exemple. Traitant de multiples aspects de la vie de ce siècle dans un contexte éloigné (dans le sud de la France, Venise, la Toscane et les Apennins en 1584), ce roman est parsemé de descriptions de paysages qualifiables de beaux, pittoresques et sublimes, que le narrateur nomme « paysages romantiques ». Tandis que la critique s'accorde à dire que Radcliffe s'est principalement inspirée des œuvres de Poussin et de Rosa (pour ses scènes de montagnes en particulier), plusieurs descriptions témoignent de l'influence de Claude Lorrain. En voici un exemple :

Having emerged from the woods, they wound along the valley in an opposite direction to that, from whence the enemy were approaching. Emily had now a full view of Udolpho, with its gray walls, towers and terraces, high over-topping the precipices and the dark woods, and glittering partially with the arms of the *condottieri*, as the sun's rays, streaming through an autumnal cloud, glanced upon a part of the edifice, whose remaining features stood in darkened majesty. She continued to gaze, through her tears, upon walls that, perhaps, confined Valancourt, and which now, as the

cloud floated away, were lighted up with sudden splendour, and then, as suddenly were shrouded in gloom; while the passing gleam fell on the wood-tops below, and heightened the first tints of autumn, that had begun to steal upon the foliage. The winding mountains, at length, shut Udolpho from her view, and she turned, with mournful reluctance, to other objects³¹.

- 13 On pourra étudier cette citation en comparaison avec le tableau « Scène de bataille près d'une forteresse³² ». La description de Radcliffe n'inclut certes pas la mention d'un troupeau guidé par des paysans, mais les références à la bataille au loin, aux rayons du soleil sur les remparts ainsi que sur les arbres en contrebas (transposant le premier plan du tableau de Claude), vus de loin par l'héroïne en fuite, escortée par deux hommes, font écho à cette œuvre. La portée de cette description (et du passage qui l'inclut) est similaire à celle de Claude, si l'on se réfère à ce qu'en dit Helen Diane Russell : « [Ce tableau met l']accent, en manière d'aphorisme, sur les catastrophes causées par l'homme et sur le refuge qu'offre la nature³³ ». Emily trouvera en effet refuge dans la nature, ou plus précisément dans un « cottage » bordé de « belles » scènes : l'amphithéâtre des Apennins au loin, des terres cultivées (orangers, citronniers, vignes...), et de forêts aux arbres variés. Toutes les scènes décrites par Radcliffe dans *Les Mystères d'Udolpho* sont des scènes idéalisées, inventées, et inspirées de peintures connues ou de descriptions effectuées par d'autres voyageurs. En effet, Robert Miles indique que :

The closest Ann Radcliffe got to the mountain scenery she had written so much about was a distant outline on the horizon. [...] But then her scenery drew its impact, not from the accuracy with which it depicted nature, but from her understanding that landscapes were 'archetypes' (*Journey*: 419) of human emotions [...] ³⁴.

- 14 Les beaux paysages inspirent ainsi à Emily une certaine joie, les scènes pittoresques de la mélancolie, et le sublime un mélange de curiosité et de peur. Quelles que soient les incohérences de ces descriptions³⁵, leur inspiration est affirmée, et leur but est clair. C'est finalement au lecteur que revient le choix de se laisser transporter à travers ces scènes idéalisées, ou bien d'en déceler les éléments inhabituels, par le biais de son propre Musée Imaginaire. Tantôt tableaux, tantôt jardins, ces paysages ne sont finalement que

le contrepoint de l'état d'esprit et du comportement des personnages, d'où leur multiplicité et leur variété.

15 Je conclurai avec une ultime citation de Kandinsky :

On entend souvent dire que la possibilité de remplacer un art par un autre (par exemple par le mot, c'est-à-dire la littérature) contredirait la nécessité de la différence des arts. Cela n'est pas cependant le cas. Comme déjà dit, la répétition exacte d'une même résonance par des arts différents n'est pas possible. Et quand bien même cela serait possible, cette répétition de la même résonance aurait une coloration extérieure différente³⁶.

16 Cette coloration s'opère grâce à la rencontre des artistes de différents siècles et différents arts, peignant au lecteur ou spectateur un Musée Imaginaire infini, l'invitant au voyage et à l'évasion.

BIBLIOGRAPHIE

BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], Adam Phillips (ed.), Oxford, OUP, 1998

GOMBRICH, Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2006.

KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et en peinture en particulier*, Nicole Debrand & Bernadette du Crest (trad.), Paris, Denoël, « Folio essais », 1989

MALRAUX, André, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1965.

MILES, Robert, *Ann Radcliffe: The Great Enchantress*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

MITCHELL, William John Thomas, « Imperial Landscape », in *Landscape and Power* [1994], Chicago, University of Chicago Press, 2002.

PÉNA, Michel, *Jouer du paysage – Jouir du paysage*, Paris, Ante Prima Éditions, 2016.

RADCLIFFE, Ann, *The Mysteries of Udolpho* [1794], London, Penguin Classics, 2001.

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1997.

RUSKIN, John, « Lectures on Art – Inaugural », in *Selected Writings* [2004], Oxford, OUP, 2009.

RUSSELL, Helen Diane, *Claude Gellée dit Le Lorrain*, Paris, RMN, 1983.

NOTES

- 1 Voir Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], Adam Phillips (ed.), Oxford, OUP, 1998. Le pittoresque a principalement été développé par Uvedale Price et William Gilpin.
- 2 Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1997, p. 89.
- 3 Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* [1794], London, Penguin Classics, 2001.
- 4 « Claude » est le surnom donné à Claude Gellée en anglais.
- 5 Helen Diane Russell, *Claude Gellée dit Le Lorrain*, Paris, RMN, 1983.
- 6 Claude Gellée, « View of La Crescenza » [1649-50], huile sur toile, 38,7 cm x 58,1 cm, New York, New York Metropolitan Museum of Art : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435909> [Consulté le 7 mars 2019].
- 7 Helen Diane Russell, *Claude Gellée dit Le Lorrain*, *op. cit.*, p. 177.
- 8 Le *Liber Veritatis* est une compilation de dessins d'origine réalisés par Claude Gellée reproduisant les tableaux qu'il peignait. Le tableau « Vue de La Crescenza » correspond au dessin n° 118.
- 9 Une photographie de ce lieu est accessible à la page suivante : https://www.residenzedepoca.it/inc/files/images/partner/lazio/roma/castello_di_tor_crescenza_2018.jpg [Consulté le 13 juin 2018].
- 10 Il est important de noter à titre d'exemple que 71 des 100 dessins du volume II du *Liber Veritatis* présentent des figures mythologiques ou bibliques, faisant de la nature une scène, un théâtre dans lequel évoluent les figures de la littérature classique.
- 11 André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1965, p. 20.
- 12 Il est à ce titre intéressant de considérer la remarque de Michel Péna à ce sujet : « Il y a donc bien une part de réel et une part d'imaginaire, dans cette création impure, relative qu'est le paysage. », dans Michel Péna, *Jouer du paysage – Jouir du paysage* (Paris : Ante Prima Éditions, 2016), p. 364.
- 13 *Ibid.*, p. 189.

- 14 Concept qui a été théorisé par Leo Battista Alberti dans la première moitié du XV^e siècle.
- 15 Claude Gellée, « La Fête villageoise » [1639], huile sur toile, 103 cm x 135 cm, Paris, Musée du Louvre : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1155&langue=fr [Consulté le 7 mars 2019].
- 16 Helen Diane Russell, *Claude Gellée dit Le Lorrain*, *op. cit.*, p. 149.
- 17 « La nature était la scène où se jouaient les spectacles imaginaires soumis au témoignage de nos sens, et ce théâtre commun assurait la référence commune à laquelle étaient soumises les œuvres d'art », dans André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, *op. cit.*, p. 218.
- 18 Rappelons à ce titre que le Miroir de Claude, ou miroir noir, était un outil particulièrement en vogue lors des XVIII^e et XIX^e siècles, permettant de voir le paysage « comme Claude Gellée », de le cadrer selon les méthodes du peintre.
- 19 Claude Gellée, « Marine, soleil couchant » [1630-1635], huile sur toile, 32 cm x 42 cm, Paris, Musée du Louvre : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=14520&langue=fr [Consulté le 7 mars 2019].
- 20 Voir Alain Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 28-31 : nous percevons le lieu à travers le regard des artistes qui l'ont représenté à travers le temps.
- 21 Les voyageurs (principalement anglais) faisant le Grand Tour. Le mot « tourism » n'est par ailleurs apparu dans le lexique anglais qu'en 1811 (selon www.etymonline.com), « tour » datant quant à lui de la fin du XVIII^e siècle.
- 22 Voir Ernst H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2006 : « Claude Lorrain a ouvert les yeux des hommes aux sublimes beautés de la nature et, pendant plus d'un siècle, c'est à travers ses chefs-d'œuvre que les voyageurs regardèrent les paysages », p. 300-301.
- 23 André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, *op. cit.* p. 252. Le Musée Imaginaire est la somme de toutes les œuvres d'art vues/connues par un individu (ou, dans le cas de cette citation, un groupe d'individus), constituant un musée servant de référence au spectateur dans son approche de l'art.
- 24 John Ruskin, « Lectures on Art – Inaugural », in *Selected Writings* [2004], Oxford, OUP, 2009, p. 198-199.

25 William J. T. Mitchell, « Imperial Landscape », in *Landscape and Power* [1994], Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 5.

26 Alain Roger parle d'une double artialisation du paysage : une artialisation adhérente, directe (*in situ*), et une artialisation mobile, indirecte (*in visu*). L'artialisation *in situ* concerne les métamorphoses esthétiques effectuées directement sur le paysage physique, tandis que l'artialisation *in visu* se fait sous la médiation du regard (ou d'instruments d'observation tels que le Miroir de Claude ou la *camera obscura*). Alain Roger utilise pour exemple la Sainte-Victoire, qui *in visu* correspond dans l'esprit de chacun à sa représentation par Cézanne (ex : les panneaux sur l'autoroute présentant la Sainte-Victoire en mentionnant le peintre), et *in situ* a été « restaurée » afin qu'elle ressemble à cette même représentation *in visu*. Ainsi, « la perception du paysage, cette invention de citadins [...] suppose à la fois du recul et de la culture, une sorte de *reculture* en somme », in Alain Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 34.

27 Michel Péna, *Jouer du paysage – Jouir du paysage*, *op. cit.*, p. 116-117.

28 Alain Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 47.

29 Claude Gellée, « The Enchanted Castle » [1664], huile sur toile, 87,1 cm x 151,3 cm, Londres, National Gallery : <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claude-the-enchanted-castle> [Consulté le 7 mars 2019]. Le pendant de ce tableau dans le *Liber Veritatis* correspond au dessin n° 162.

30 Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et en peinture en particulier*, Nicole Debrand & Bernadette du Crest (trad.), Paris, Denoël, « Folio essais », 1989, p. 51.

31 Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, *op. cit.*, p. 378-379.

32 Claude Gellée, « Scène de bataille près d'une forteresse » [c. 1638], huile sur toile, Nancy, Musée des Beaux-Arts de Nancy : <https://musee-des-beaux-arts.nancy.fr/les-collections/peinture/peinture-du-xviiie-siecle-2614.html> [Consulté le 7 mars 2019].

33 Helen Diane Russell, *Claude Gellée dit Le Lorrain*, *op. cit.*, p. 140.

34 Robert Miles, *Ann Radcliffe: The Great Enchantress*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 24.

35 Ces incohérences concernent principalement les espèces d'arbres décrites par Radcliffe : des palmiers dans les Pyrénées, des forêts de cèdres, et autres. Ann Radcliffe avait probablement visité les jardins royaux, qui

comprenaient alors déjà certains spécimens de ces arbres exotiques, mais leur présence dans ces lieux est anachronique dans *Les Mystères d'Udolphe*.

36 Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et en peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 165.

AUTEUR

Lucie Ratail

Université Jean Moulin Lyon 3

Franchir les Alpes, une expérience transnationale, cognitive et spatiale : analyse des perceptions de l'espace alpin dans la littérature de voyage européenne (1750-1830)

Jordan Girardin

DOI : 10.35562/textures.298

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Où débutent les Alpes ?

Les frontières au sein de l'espace alpin

L'Italie devient alpine

TEXTE

- 1 Voyager dans des contrées lointaines et peu familières nous amène souvent à questionner nos connaissances géographiques et nos représentations spatiales. Un enfant demandera souvent à ses parents : « On est bientôt arrivés ? On est déjà à la mer ? ». Plus tard, lors d'un voyage en train, l'on pourra également se poser des questions similaires : quand commence le Sud de la France ? À quel moment le paysage commence-t-il à ressembler à la Bretagne ? Ce pays fait-il partie de l'Europe de l'Est ?
- 2 Les voyageurs du XVII^e siècle se sont souvent, volontairement ou involontairement, posé de semblables questions. À une époque où les cartes n'avaient pas encore acquis une exactitude scientifique irréprochable, le travail d'accumulation géographique ne se faisait pas objectivement, mais reposait sur un ensemble de représentations cognitives, acquises via la lecture, la consommation d'art et de culture, des interactions sociales ou des spéculations personnelles. On prend souvent comme exemple l'Orient, ensemble de visions

biaisées et de représentations proto-colonialistes, qui est idéalisé ou critiqué en Europe occidentale depuis de nombreux siècles¹.

- 3 Cet article vise à comprendre l'évolution des représentations spatiales et cognitives des Alpes durant le Siècle des Lumières et jusqu'en 1830. La question principale reposera sur l'interprétation par les voyageurs de l'espace alpin : ce qui le compose et ce qui n'en fait pas partie. Que représente l'entité alpine aux yeux de ces voyageurs. Quelle influence cette conception a-t-elle sur l'expérience de voyage ?
- 4 Cette thématique est directement liée aux questions de cartes cognitives, ou *mental mapping*². Cet enjeu est omniprésent dans nos vies et, en effet, dans celle des voyageurs depuis de nombreux siècles. Si l'interprétation personnelle d'une région semble anodine, la transmission de ces représentations via les récits de voyage crée des représentations pertinentes à travers de nombreuses générations, qu'il s'agisse de représentations géographiquement exactes ou non.
- 5 Cette communication tentera d'élucider trois points principaux. Tout d'abord, la question de l'entrée dans l'espace alpin sera analysée : en effet, le moment d'entrée dans les Alpes suscite un vif changement de ton dans la progression narrative, et celui-ci doit être analysé. Ensuite, nous nous attarderons sur la traversée des frontières à l'intérieur même des Alpes. L'espace alpin est et a été traversé par de multiples types de frontières : politiques, linguistiques, naturelles, religieuses, socio-économiques, culturelles, etc. La traversée de ces frontières a également joué un rôle prépondérant dans les récits de voyage. Enfin, en adéquation avec le thème principal de ce colloque, nous appliquerons les problématiques précédemment citées au cas particulier de l'Italie, destination de voyage ancrée dans les pratiques de voyage depuis bien avant le Siècle des Lumières.

Où débutent les Alpes ?

- 6 Entrer dans l'espace alpin représente une rupture narrative évidente à la fois pour l'auteur et le lecteur. Aujourd'hui comme hier, entrer dans les Alpes suscite un changement d'intérêts, de priorités, de descriptions et d'attention. L'entrée dans les Alpes dans la narration de voyage est souvent matérialisée dès que les montagnes sont pour

la première fois visibles par le narrateur. Une fois à l'horizon, l'espace alpin narratif débute immédiatement, alors qu'il reste pourtant de nombreux kilomètres à parcourir avant de se retrouver au milieu des premières vallées. C'est donc les montagnes du Jura, offrant un parfait premier panorama sur les Alpes, qui agissent souvent comme instant de déclic pour ces voyageurs alpins. Venant majoritairement de Grande-Bretagne, de Paris ou du nord de l'Europe, ils se retrouvent ainsi, la plupart du temps, contraints de traverser le Jura³. En tant que massif de moyenne montagne, très densément boisé, peu aménagé, le Jura offre une première expérience montagnaise peu évidente, difficile sans pour autant susciter l'émerveillement esthétique. L'arrivée face au premier panorama alpin provoque donc un contraste saisissant et la promesse d'une expérience de voyage de meilleure qualité. Ainsi la narration alpine se retrouve souvent activée à ce moment-là, et ce de la manière la plus positive, comme le prouve cet extrait du journal du couple Shelley.

Two leagues from Neufchâtel we saw the Alps : range after range of black mountains are seen extending one before the other, and far behind all, towering above every feature of the scene, the snowy Alps. They were an hundred miles distant, but reach so high in the heavens, that they look like those accumulated clouds of dazzling white that arrange themselves on the horizon during summer. Their immensity staggers the imagination, and so far surpasses all conception, that it requires an effort of the understanding to believe that they indeed from a part of the earth.⁴

- 7 Une telle citation aurait pu rester anodine si dans les pages suivantes les auteurs ne s'étaient pas davantage attardées sur le sujet. Cependant, c'est l'obsession que les auteurs entretiennent vis-à-vis des Alpes à partir de ce moment-là qui fait également basculer le lecteur dans un « mode alpin » dont il est difficile de sortir. Alors que certains écrits de l'époque prennent volontiers le temps de décrire l'itinéraire conduisant jusqu'aux vallées profondes des Alpes, d'autres passent directement à celles-ci, créant ainsi dans l'esprit des lecteurs une carte cognitive erronée, synonyme d'entrée immédiate dans l'espèce alpin.
- 8 La base de données créée dans le cadre de ma thèse doctorale sur les voyages alpins m'a permis d'identifier des centaines d'itinéraires

alpins et d'en extraire les plus intéressants. Evidemment, alors que des illustrations et cartes peuvent en effet faire partie de certains récits de voyage, mais que celles-ci restent marginales, il est patent que les représentations spatiales sont largement basées sur des descriptions écrites et une géographie plus cognitive, personnelle, émotionnelle que scientifique. Il est ainsi normal que certains récits de voyage, écrits la plupart du temps par des voyageurs peu familiers avec ces régions, offrent une description géographique erronée ou imprécise. La carte ci-dessous montre quatre descriptions d'entrée dans les Alpes qui aujourd'hui ne sauraient convaincre aucun Français.

Figure 1 : les Alpes franco-italiennes



- 9 Si une comparaison entre ces lieux et les Alpes semble acceptable, c'est l'absence de transition narrative entre ces villes et les vallées alpines qui crée chez le lecteur une acceptation du fait que depuis

Roanne, Besançon, Toulon ou Mâcon, nous sommes en effet déjà dans les Alpes – ou du moins en contact direct avec elles. Prenons l'exemple de Roanne. Mary Berry, qui voyage d'ouest en est et qui s'est déjà rendue dans les Alpes auparavant, explique que l'architecture de Roanne est déjà alpine. « The country hereabouts, and indeed from Roanne, like the lowest region of the Alps; flat-topped houses and villages perched upon hills, more like the paysage of Italy than any other part of France that I have seen⁵ ». L'absence de coupure narrative entre cette description et son entrée en Savoie donne ainsi un signal au lecteur dont la confiance et la géographie cognitive reposent sur les écrits de voyageurs aguerris. On peut ainsi comprendre à quel point les récits de voyage, à l'époque véritables best-sellers, ont pu jouer un rôle dans les choix d'itinéraires ou dans les compréhensions spatiales des lecteurs qui souvent deviennent voyageurs-écrivains à leur tour.

Les frontières au sein de l'espace alpin

- 10 Penser les Alpes comme espace transnational nous oblige forcément à en considérer la complexité des frontières qui les traversent. Aujourd'hui comme hier, les Alpes sont traversées de nombreux types d'obstacles physiques ou humains qui se croisent souvent mais ne se chevauchent que rarement. En effet, la variété linguistique de l'espace alpin (français, allemand, italien, romanche, ladin, slovène, sans oublier toutes les variations d'accents et de dialectes pour chaque langue) complète un paysage politique tout aussi complexe : la période étudiée ici voit s'enchaîner des régimes politiques bien différents et des structures territoriales très variées, du jacobinisme au fédéralisme. Les divisions religieuses s'ajoutent à cette équation et influencent encore plus les différences socio-culturelles et économiques déjà en place. Enfin, l'espace naturel des Alpes est lui-même composé de barrières et d'obstacles – sommets, cols, vallées, rivières – qui servent parfois de guides aux frontières humaines.
- 11 Ce pêle-mêle de frontières a une influence capitale sur l'expérience du voyage alpin. En effet, alors que l'entrée des Alpes, comme nous l'avons vu, guide la progression narrative des voyageurs et de leurs écrits, la traversée de nouvelles frontières remet en cause le

voyageur, son questionnement spatial ainsi que le choix d'itinéraires effectué. À travers ce sous-chapitre, prenons comme exemple deux histoires et deux types de frontières : l'une politique, l'autre linguistique.

- 12 Le premier exemple démontre que les frontières politiques au sein de l'espace alpin ont aussi joué un rôle dans la représentation spatiale des voyageurs. Le passage de France en Savoie, au Pont-de-Beauvoisin, est pour Mary Berry une véritable entrée dans une réelle région alpine, alors que ses précédents commentaires sur Roanne avaient été subtilement mais directement suivis par une description de l'Isère.

At the Pont de Beauvoisin, one passes the Guiers, which separates France from Savoy. From thence one gets into Alpine scenery, mounting up the side of the hill with the streaming running in some places at an immense depth below.⁶

- 13 Un simple passage de frontière suffit à bousculer encore une fois la vision spatiale de l'auteur et donc du lecteur.
- 14 Le deuxième exemple fait resurgir l'importance des frontières linguistiques et leur influence sur l'expérience cognitive de voyage à travers l'espace alpin. En 1775, le jardinier écossais Thomas Blaikie visite le Jura et les Alpes pour y collecter des plantes de montagne pour le compte de la Cour de France. Basé dans les environs de Genève, il se lance dans une longue visite des Alpes à travers le Chablais puis le Valais. Il se lie d'amitié avec son premier guide, Abraham Thomas, qui lui permet de se procurer un aperçu détaillé des vallées qu'il découvre. Les descriptions qui en sont faites dans la version écrite sont extrêmement positives et démontrent que même les vallées reculées de la région lémanique offrent une expérience de voyage favorable aux voyageurs⁷. Malheureusement, après Sion, le français laisse place au suisse-allemand et Abraham Thomas ne peut à ce moment plus jouer le rôle de médiateur entre le visiteur et le territoire visité. Thomas Blaikie et son guide doivent ainsi se séparer, et c'est à cause de son nouveau compagnon que le récit de Blaikie tourne au cauchemar : en effet, son guide germanophone tente à plusieurs fois de lui dérober son sac, et refuse même de le mener dans certaines vallées. Ce défaut de communication rend le récit

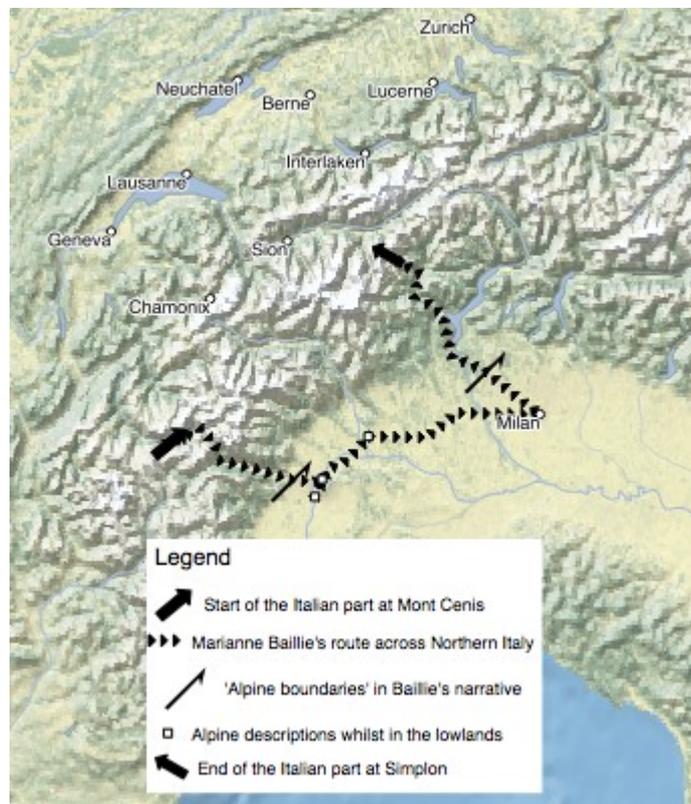
beaucoup plus noir, créant ainsi une zone sombre dans la carte mentale de l'auteur et du lecteur. Une simple frontière linguistique a donc mis en lumière une partie des Alpes et a rendu une autre relativement nocive.

L'Italie devient alpine

- 15 À partir de la Renaissance, le Grand Tour s'installe en Europe comme une pratique de voyage standardisée, véritable rite de passage des élites européennes afin de compléter leur éducation⁸. Alors que les itinéraires sont variés, dépendant souvent des relations personnelles des voyageurs, et des lieux où ils étaient en mesure de trouver un soutien familial, logistique et financier, les différents types de Grands Tours partagent deux éléments en commun. D'une part les destinations et points d'arrêts s'avéraient souvent être des centres urbains, confortables, propices à la socialisation : Londres, Paris, Munich, Vienne, Genève. D'autre part, l'Italie était presque toujours la destination finale de leur voyage, afin de visiter les sites de l'Antiquité et de la Renaissance.
- 16 Mais rejoindre l'Italie impliquait toujours – ou presque – une traversée des Alpes. Que l'on soit à Lyon, Genève, Munich ou Vienne, les Alpes forment un arc, séparant l'Italie romaine de l'Europe du Nord barbare. Cette traversée des Alpes est soit redoutée, soit ignorée dans les récits de voyage. Alors qu'une traversée « rapide » des Alpes ne peut rarement s'effectuer en moins de six jours, elle ne prend qu'une place minimale dans les journaux publiés ou privés. L'arrivée en Italie, quant à elle, sonne comme un soulagement, ou du moins une véritable ligne d'arrivée. Le climat change, les plaisirs de la vie diffèrent, et le récit littéraire de voyage prend une tournure d'épilogue.
- 17 Alors que l'Italie reste la destination privilégiée des voyages de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, son rôle change. La visite, quasiment sous la forme d'un pèlerinage, des sites de l'Antiquité et de la Renaissance, est peu à peu réduite et se résume parfois seulement au nord de l'Italie, dans la région de Turin et Milan. Ainsi, les Alpes restent constamment en arrière-plan. Alors que celles-ci disparaissent instantanément du récit narratif pendant les XVI^e et XVII^e siècles, les Alpes continuent de fasciner pendant le Siècle des

Lumières. Elles ne sont plus la frontière naturelle traversée et oubliée, elles deviennent une référence constante et à prendre en compte – souvent avec enthousiasme – pour le voyage retour. Prenons l'exemple de Marianne Baillie, qui en 1818 séjourne à Turin après avoir traversé la Savoie. Si, bien entendu, les villes de Turin et Milan sont bien moins décrites comme alpines par rapport aux villes suisses comme Genève, Lausanne ou Berne, Baillie ne manque pas de rappeler la présence des montagnes à quatre reprises, comme l'indique la carte ci-dessous.

Figure 2 : Itinéraire de Marianne Baillie



18 Comme la carte le montre également, le retour dans un « mode narratif alpin » ne se fait pas attendre, et l'on retrouve une description alpino-centrée dès la sortie de Milan. Une fois au col du Simplon, frontière de l'Italie vers la Suisse, Baillie dresse une comparaison architecturale et sociale de ces lieux. Elle trouve les paysans suisses bien plus propres que leurs homologues italiens, mais avec beaucoup moins de grâce, d'expression et de beauté, affirmant que ces valeurs étaient restées d'un côté des Alpes⁹. Encore une fois,

la frontière nationale et naturelle qu'est le Simplon offre un contraste dans l'expérience de voyage, mais ne manque pas de présenter la place de l'Italie comme un espace tourné vers les Alpes.

- 19 Ainsi, à travers cet exemple, nous voyons bel et bien la disparition progressive de l'Italie du Grand Tour, des ruines de l'Antiquité, des sites de la Renaissance et des visites de la sérénissime Venise. On y retrouve plutôt une visite modeste du nord de l'Italie, dépendant largement des cercles sociaux de chacun, et ne perdant pas de vue le chemin retour à destination des Alpes via les cols suisses ou français. Le Siècle des Lumières, sans mettre l'Italie de côté, a enfin élevé les Alpes au rang d'entité géographique reconnue et recherchée par les élites d'Europe occidentale.
- 20 Cette question de l'assimilation de la géographie alpine dans les mentalités collectives peut sembler anodine. Il est impossible d'estimer précisément l'influence qu'un auteur et ses cartes cognitives peuvent avoir sur son lectorat. Néanmoins, ces questions de représentations de l'espace se sont depuis transformées en questions de communication, de valorisation et, osons le dire, de marketing. Si des aéroports comme Genève, Lyon, Turin, pourtant non situés à flanc de montagne ou en fond de vallée, s'autoproclament destinations de ski, c'est pour au mieux construire une progression géographique de la plaine vers la montagne, étape par étape, et de rejoindre l'ensemble de représentations cognitives qui composent l'image de la montagne. Avec l'avènement du tourisme moderne, l'espace alpin est devenu une expérience à consommer. Au XIX^e siècle, l'arrivée des chemins de fer a rendu plus simple le transport de voyageurs d'un point A – un lieu non-alpin, par exemple Paris – à un point B – la destination alpine, par exemple Chamonix. À cette même période, les villes et villages sont devenus des « stations », ou *resorts*. Ainsi, alors que l'espace alpin était entre 1750 et 1830 un lieu d'exploration et d'accumulation du savoir, les Alpes sont ensuite devenues un agglomérat de stations, toutes extrêmement bien équipées, qui sont en mesure de fournir une expérience alpine au voyageur ; on ne voyage plus à travers les Alpes pour les comprendre, mais elles viennent se présenter à nous à travers ces points de contact. On peut donc espérer de chaque station une offre de sports d'hiver, de gastronomie alpine et même de clichés alpins en tous genres – musique folklorique ou architecture

idyllique. Cette adaptation rapide des lieux alpins dès lors que le tourisme moderne a su se forger autour de la révolution industrielle n'aurait pu se faire sans la préparation mentale au préalable de certaines régions reconnues largement comme lieux alpins par excellence. Ainsi, si nous construisons immédiatement dans notre tête une image mentale des Alpes lorsque quelqu'un en évoque le nom, c'est bien parce qu'un travail de cartes cognitives a été engagé lors de la « découverte » de celles-ci, pendant le Siècle des Lumières. Ces représentations se sont transmises d'auteur à lecteur et ont ensuite pénétré les mentalités collectives. C'est dans l'analyse de ces erreurs, de ces manques d'exactitude géographique, que l'on peut comprendre comment des sociétés entières forgent des géographies tout à fait subjectives qui plus tard peuvent devenir de réels clichés politiques, sociaux ou culturels. L'interprétation d'une région par une population externe garde donc encore toute son importance dans le monde d'aujourd'hui où le tourisme de masse constitue une pratique utile mais délicate pour les régions qui le subissent.

BIBLIOGRAPHIE

- BERGIER, Jean François, « Des Alpes traversées aux Alpes vécues : Pour un projet de coopération internationale et interdisciplinaire en histoire des Alpes », in *Histoires des Alpes / Storia delle Alpi / Geschichte der Alpen*, (vol. 1, 1996).
- BERTRAND, Gilles, *Le Grand Tour revisité : pour une archéologie du tourisme. Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)*, Rome, École française de Rome, 2008.
- BLACK, Jeremy, *France and the Grand Tour*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
- BLACK, Jeremy, *Italy and the Grand Tour*, New Haven, Yale University Press, 2003.
- BLACK, Jeremy, *The British and the Grand Tour*, Londres, Croom Helm, 1985.
- BOURDON, Etienne, *Le voyage et la découverte des Alpes : Histoire de la construction d'un savoir (1492-1713)*, Paris, 2011.
- DE BEER, Gavin, *Travellers in Switzerland*, Londres, Oxford University Press, 1949.
- GIDL, Anneliese, *Alpenverein: die Städter entdecken die Alpen*, Vienne, Böhlau, 2007.
- GIRARDIN, Jordan, *Travel in the Alps. The construction of a transnational space through digital and mental mapping (1750-1830)*, thèse sous la direction de Bernhard Struck, Université de St Andrews, 2016.

MATHIEU, Jon et BOSCANI LEONI Simona (dir.), *Les Alpes ! Pour une histoire de la perception européenne depuis la Renaissance*, Bonn, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2005.

MATHIEU, Jon, *Die Alpen: Raum - Kultur - Geschichte*, Stuttgart, Reclam, 2015.

PYATT, Edward, *The Passage of the Alps: from Hannibal to the Motorway*, Londres, Robert Hale, 1984.

REICHLER, Claude, *Les Alpes et leurs Imagiers. Voyage et Histoire du Regard*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2013.

TISSOT, Laurent et HUMAIR Cédric (dir.), *Le tourisme suisse et son rayonnement international : "Switzerland, the Playground of Europe"*, Lausanne, Antipodes, 2011.

NOTES

- 1 Voir Edward Said, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.
- 2 Pour le concept de cartes cognitives, voir Frithjof Benjamin Schenk, « Mental Maps. Die Konstruktion von geographischen Räumen in Europa seit der Aufklärung », *Geschichte und Gesellschaft*, 28, 3, juillet-septembre 2002, p. 493-514.
- 3 Pour la question du rôle du Jura et de la région lémanique dans le voyage alpin, voir Jordan Girardin, « L'arc lémanique, berceau du tourisme alpin. Enseignements des humanités numériques sur l'histoire du voyage dans les Alpes occidentales (1750-1830) », *Histoire des Alpes*, 24, 2019, p. 267-284.
- 4 Mary & Percy Shelley, *History of a Six Weeks Tour through a part of France, Switzerland, Germany, and Holland*, Londres, Hookham, 1817, p. 43-44.
- 5 Theresa Lewis, *Extracts from the journals and correspondence of Miss Berry, from the year 1783 to 1852*, Londres, 1865, p. 222.
- 6 *Ibid.*, p. 224.
- 7 Thomas Blaikie, *Journal de Thomas Blaikie. Excursions d'un botaniste écossais dans les Alpes et le Jura en 1775*, Neuchâtel, La Baconnière, 1935.
- 8 Pour des références sur le Grand Tour, voir Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : pour une archéologie du tourisme. Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle - début XIX^e siècle)*. Rome, École française de Rome, 2008.

9 Marianne Baillie, *First Impressions on a Tour upon the Continent in the Summer of 1818, through Parts of France, Italy, Switzerland, the borders of Germany, and a part of French Flanders*, London, John Murray, 1819, p. 225.

AUTEUR

Jordan Girardin
University of Saint Andrews

Le Voyage à l'isle d'Elbe d'Arsène Thiébaud de Berneaud et sa traduction italienne : un parcours de près de deux siècles

Lucia Lo Marco

DOI : 10.35562/textures.300

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Première étape. Thiébaud et le *Voyage à l'isle d'Elbe*

Deuxième étape. La traduction italienne de Tiziana Pisani

Troisième étape. Un *Viaggio all'isola d'Elba* en 1814

Quatrième étape. G. Ninci : une lecture du *Voyage* au XIX^e siècle

Cinquième étape. La réception et la traduction en Italie au XX^e siècle

Sixième étape. Après la traduction et premières conclusions

TEXTE

- 1 Réputée pour ses côtes et ses plages, l'île d'Elbe est aujourd'hui l'une des destinations touristiques les plus charmantes et appréciées d'Italie. Située au cœur du parc national de l'archipel toscan, dans la mer Tyrrhénienne, elle est entrée dans l'histoire lorsque Napoléon Bonaparte y fut exilé : en avril 1814, le traité de Fontainebleau, décrétant l'abdication de Bonaparte, lui permit de garder un petit royaume au large des côtes italiennes et c'est ainsi que naquit la principauté de l'île d'Elbe. Napoléon y resta de mai 1814 à février 1815, seulement dix mois donc, qui toutefois rendirent célèbre dans le monde entier cette île et cette éphémère monarchie.
- 2 Avant ce séjour si remarquable, l'île d'Elbe avait été très peu et très mal connue et rares furent les voyageurs qui la visitèrent. L'un d'entre eux fut Arsène Thiébaud de Berneaud, agronome et homme de lettres au service de l'État français. Thiébaud se rendit sur l'île trois fois entre 1800 et 1807, et publia en 1808 son ouvrage *Voyage à l'isle d'Elbe* aux éditions Colas de Paris¹. Il s'agit du premier texte consacré

entièrement à l'île d'Elbe. Cette parution si novatrice donna lieu à trois traductions, une allemande en 1809, ainsi qu'une anglaise et une suédoise, toutes deux parues en 1814². Il n'en a pas été de même en Italie, où il a fallu attendre la fin du XX^e siècle pour qu'une maison d'édition s'intéresse au *Voyage à l'isle d'Elbe*, le faisant paraître en 1993 dans la traduction de Tiziana Pisani sous le titre *Viaggio all'isola d'Elba*³. Par rapport aux trois autres pays, ce retard du côté italien se fait davantage remarquer car il concerne le territoire auquel le destin d'Elbe est lié depuis presque toujours⁴.

3 Toutefois l'absence d'une traduction italienne au XIX^e siècle n'est pas due à une connaissance tardive de cet ouvrage en Italie : dans la préface du *Viaggio all'isola d'Elba*, Tiziana Pisani, tout en présentant son travail comme la première traduction du livre de Thiébaud, fait référence à un petit résumé en italien de l'ouvrage, paru à Lucques en 1814. Pisani ne nous en dit pas plus, mais le renseignement est important. Si d'une part il témoigne de l'intérêt que les Italiens portèrent à ce texte dès le début du XIX^e siècle, il montre d'autre part qu'à l'époque cet intérêt ne fut pas de nature à justifier une traduction intégrale du livre. Pourquoi donc a-t-il été traduit deux siècles plus tard ? Le décalage temporel qui existe en Italie entre la première réception du *Voyage* et sa traduction pose en effet quelques questions : il interroge au sujet du regard que les Italiens ont porté sur ce texte au fil du temps, regard qui dans une certaine mesure dépend de celui de Thiébaud sur l'île d'Elbe, mais aussi sur la parution du résumé italien en 1814, ce qui pourrait offrir des informations sur l'absence de traduction à l'époque, et enfin sur la possibilité même d'identifier des causes qui expliqueraient cette absence.

4 Ce nœud de questions a été le début d'un travail qui m'a conduite à mon tour à voyager sur les traces du *Voyage à l'isle d'Elbe* auprès des archives et des bibliothèques françaises et italiennes. Je me propose aujourd'hui de parcourir à nouveau les étapes de cette enquête afin de pouvoir esquisser quelques réponses. Je n'ai pas l'ambition d'offrir une solution définitive à toutes ces interrogations, je souhaite plutôt apporter des éléments de réflexion sur la réception en Italie de ce livre de voyage datant de presque deux siècles.

Première étape. Thiébaud et le Voyage à l'isle d'Elbe

- 5 Arsène Thiébaud de Berneaud naît en France en 1777. En 1799, lorsqu'il est au service de l'État français, il reçoit l'autorisation du gouvernement pour entreprendre un voyage scientifique qui durera sept ans. Il a pour projet initial de visiter tout le bassin méditerranéen, mais il sera contraint de limiter son exploration scientifique à l'Italie, aux îles voisines et à une partie de la Grèce. C'est à cette époque qu'il entreprend trois voyages à l'île d'Elbe, au moment où l'île est sous la domination française. Thiébaud parcourt entièrement le territoire elbois. Particulièrement touché par cette contrée dont il relève l'importance, il écrit : « De toutes les îles qui peuplent la mer Tyrrhénienne [...] il n'en est pas de plus intéressante et de moins connue que l'île d'Elbe⁵. »
- 6 Bien que l'île soit connue depuis les Étrusques, au début du XIX^e siècle les informations à son égard sont rares : l'île était réputée pour sa position stratégique, militaire et commerciale, pour ses mines de fer et ses carrières de granite, mais on connaissait mal l'ensemble de son territoire. Les cartes existantes étaient inexactes et les ouvrages à son sujet étaient peu nombreux, ils concernaient surtout la géologie de l'île et son histoire. Les rares voyageurs à aborder les côtes d'Elbe semblaient connaître surtout son chef-lieu⁶, l'actuel Portoferraio, et sa baie où la légende veut que Jason et les Argonautes aboutirent après s'être emparés de la toison d'or⁷. Ce n'est qu'après 1814, suite à l'arrivée de Napoléon, que l'île d'Elbe commence à susciter la curiosité des explorateurs, devenant objet d'attention, d'étude ou de pèlerinage et donnant lieu à des publications thématiques et à des livres de voyage.
- 7 Contrairement à ces derniers qui traitent des traces de l'empereur sur l'île, le livre de Thiébaud est non seulement un texte-précurseur, mais aussi un des plus complets car il considère tout le territoire elbois et offre un panorama intégral d'Elbe : Thiébaud y dissèque de manière méticuleuse tous les aspects de l'île, de la géographie jusqu'aux vicissitudes politiques, en passant par son histoire naturelle, ses activités commerciales, ses mœurs et la constitution physique de sa population.

- 8 Comme il le décrit dans l'introduction de son ouvrage⁸, Thiébaud prépare son voyage, rassemble toutes les informations consacrées à l'île d'Elbe et apprend l'italien. Une fois sur l'île, il met à l'épreuve et expérimente le savoir qu'il a acquis en analysant les rochers, la nature du sol, les plantes, les eaux et leurs sources, mais aussi en rencontrant la population locale et en comparant ses habitudes à celles des peuples voisins. Son ouvrage se révèle ainsi être un précieux témoignage de l'île en ce début du XIX^e siècle.
- 9 Thiébaud ajoute à son texte une annexe regroupant de brèves notices sur les autres îles de la mer Tyrrhénienne, ce qui, au lieu de détourner l'attention de l'île d'Elbe, fait d'elle le centre et le principal pôle d'attraction de cette partie de la mer Méditerranéenne. L'auteur du *Voyage* joint à son ouvrage une nouvelle carte de l'île conçue à partir de ses propres observations géographiques. Il estime que sa nouvelle carte est « la première exactement vraie qui paraisse⁹ ». Il joint aussi à son livre deux autres planches originales qu'il élabore lui-même : l'une montre une araignée venimeuse qui habite l'île, dont il existait déjà un dessin, mais que Thiébaud trouve inexact, l'autre reproduit des médailles retrouvées à différents endroits de l'île et sur lesquelles Thiébaud croit retrouver l'ancien nom étrusque d'Elbe.
- 10 Ces dessins qui complètent l'ouvrage sont l'expression d'un esprit méthodique et de la démarche scientifique qui guident l'exploration de Thiébaud sur l'île. L'auteur décrit de manière explicite cette approche en préambule de son texte lorsqu'il indique les raisons de son voyage :

L'amour des sciences, le besoin d'acquérir de nouvelles lumières, d'étudier les hommes, de peser avec attention, résumer avec simplicité les augustes vérités qui se trouvent dans le grand livre de la nature, peut-être même l'envie de me rendre utile, m'ont fait entreprendre mes voyages¹⁰.

- 11 La méthode qui domine l'ouvrage s'appuie sur ces intentions initiales : la soif de connaissance, la nécessité d'étudier l'homme et la nature, la volonté de se rendre utile.
- 12 L'exploration de Thiébaud est guidée par un désir d'exactitude et son récit laisse entrevoir une pensée pragmatique, expression d'une

nouvelle science totale, globalisante, réunissant tous les savoirs. Durant son investigation, il examine les données empiriques, compare ses expériences, se réfère aux sources scientifiques, historiques et littéraires. Il donne aussi des conseils concernant l'agriculture et le commerce, comme l'élevage du ver à soie qui ouvrirait une nouvelle branche d'activité commerciale à l'île¹¹. Il introduit des commentaires sur les mœurs des habitants : il critique certaines habitudes, comme l'usage du corset chez les femmes (« désagréable » à la vue et aussi « fatigant, absurde et cruel¹² ») et corrige les pratiques obsolètes, comme celle de la mouture du blé à laquelle Thiébaud consacre une note de bas de page afin de donner des indications sur la façon de perfectionner un moulin¹³. Dans son livre, Thiébaud incarne le savant raisonnable, le projet d'une révolution libératrice et civilisatrice. Il est guidé par un optimisme intellectuel et la certitude du bien-fondé de sa démarche. Il est convaincu de travailler à enrichir un trésor commun et ne doute pas de la validité de son entreprise.

- 13 Le texte est structuré en cinq chapitres. Thiébaud consacre les quatre premiers à l'analyse des différents aspects de l'île. Il parle de la géographie, de la géologie, de la population, des activités commerciales et des mœurs. Il dédie aussi un chapitre à l'histoire politique d'Elbe pour démystifier les contes, les préjugés et les études trompeuses menées à son sujet. Ces quatre chapitres forment un ensemble que l'auteur définit comme « systématique ». Le cinquième et dernier chapitre, consacré à la topographie de l'île, diffère légèrement des premiers. Même si son style reste essentiellement scientifique, Thiébaud décrit parfois de manière sensible et lyrique les différentes villes et les sites qu'il découvre. Dans son parcours de l'est à l'ouest de l'île, le récit se révèle être l'œuvre d'un voyageur pré-romantique. La découverte du « charmant hermitage¹⁴ » de Monte Serrato en est un exemple :

Cette retraite tranquille a ce certain je ne sais pas quoi d'Ossianique qui porte insensiblement de la méditation à l'extase, élève l'âme à de grandes pensées et lui fait oublier ses peines, ses noirs soucis. Là tout est calme, tout invite aux tendres, aux délicats épanchements : ce serait le Paraclét qui conviendrait à deux amants. Une nature sublime et sauvage, une solitude aimable, une vue qui, de la plaine fertile, va se perdre sur l'immense étendue de la mer, un murmure

doucement prolongé qui remplit le cœur des nombreuses idées d'une longue vie ; les concerts des oiseaux ; un soleil dont les rayons purs répandent la lumière et la vie ; une lune qui projette sur les arbres, sur les rochers, une longue traînée magnifique et fugitive... Voilà l'hermitage de Monte-Serrato¹⁵.

- 14 Ce dernier chapitre montre davantage la curiosité de son auteur, son implication dans le paysage qu'il est en train d'observer et son point de vue sentimental sur les choses. Le lecteur découvre ainsi chez cet homme de science les impressions vives d'un voyageur qui découvre à partir de sa propre culture une île étrangère et exotique.

Deuxième étape. La traduction italienne de Tiziana Pisani

- 15 La traductrice italienne du *Voyage à l'isle d'Elbe*, Tiziana Pisani, est elboise. Dans la préface de sa traduction *Viaggio all'isola d'Elba*, elle présente le livre de Thiébaud comme « le premier ouvrage organique au sujet de l'île¹⁶ ». Pisani considère même un autre aspect remarquable de ce texte : son utilité pour le gouvernement français et son rôle de « guide parfait¹⁷ » pour Napoléon qui avait choisi cette île comme lieu d'exil. Pisani évoque ainsi une image de Bonaparte lecteur et suiveur de Thiébaud, renversant de cette manière la représentation la plus diffuse du binôme Napoléon-Elbe qui voit le regard des voyageurs et leur plume dirigés vers Napoléon, et non l'inverse. La parution de la traduction italienne du *Voyage à l'île d'Elbe* semble alors couronner à presque deux siècles de distance cet ouvrage remarquable et précurseur.
- 16 Dans la préface à l'édition italienne, la traductrice mentionne aussi les traductions allemande et anglaise déjà parues au début du XIX^e siècle et fait référence à un résumé du livre de Thiébaud, paru à Lucques en 1814. Pisani rajoute enfin un commentaire sur le style de l'auteur qu'elle considère « plaisant, parfois polémique et passionné, parfois brusque et sans pitié¹⁸ »
- 17 L'édition italienne du *Voyage* est très fidèle à l'ouvrage français, elle contient la carte de l'île établie par Thiébaud et ses dessins. Pisani fait le choix d'une traduction littérale et rend avec précision autant les passages où l'auteur porte un regard positif et admiratif sur les

Elbois, que ceux où il est plus critique envers leurs attitudes et leur style de vie. Hormis les quelques lignes d'introduction, elle n'impose pas son point de vue et ne rajoute pas de notes pour corriger certaines hypothèses avancées par Thiébaud. Elle conserve les mots désuets et les noms de lieux de l'époque tels que l'auteur français les avait écrits. La traduction de 1993 conserve ainsi le style d'un texte ancien qui, par cet effet daté, offre l'atmosphère charmante d'un regard d'antan.

Troisième étape. Un *Viaggio all'isola d'Elba* en 1814

- 18 Au cours de mes recherches au sujet du *Voyage*, j'ai consulté la *Nouvelle Biographie Générale* de Hoefer¹⁹ de 1866 afin de recueillir quelques renseignements sur la vie de Thiébaud et sur ses autres écrits. Parmi les informations bibliographiques concernant l'auteur, le volume de Hoefer mentionne aussi les différentes traductions du *Voyage à l'isle d'Elbe*, dont deux allemandes, une anglaise et, détail étonnant, une italienne. Si l'information était exacte, la traduction de Tiziana Pisani de 1993 ne serait donc pas la première en Italie. La *Nouvelle Biographie Générale* ne précise pas les dates de ces parutions mais, au vu de l'année de publication du volume, la traduction italienne mentionnée aurait dû paraître avant 1866.
- 19 En effet, des consultations bibliographiques plus approfondies m'ont portée sur les traces d'un texte anonyme intitulé *Viaggio all'isola d'Elba*, publié chez l'éditeur Francesco Bertini de Lucques en 1814. Le lieu et l'année de parution sont les mêmes que ceux cités par Tiziana Pisani et le titre, comme celui du texte de Pisani, est la traduction littérale du *Voyage à l'isle d'Elbe*. S'agit-il alors d'un résumé, comme l'indique Pisani dans la préface ou bien d'une véritable traduction, comme le signale la *Bibliographie* de Hoefer ? L'impossibilité de consulter cet ouvrage très difficile à trouver m'a obligée à continuer mes recherches sur d'autres sources. En particulier, j'ai pu trouver des informations à ce sujet dans deux livres : le premier est *Elba*²⁰ d'Emilia Giannitrapani, une étude géographique de l'île parue en 1940, le second est un volume bibliographique de 1999 écrit par Luca Clerici, *Viaggiatori italiani in*

*Italia 1700-1998*²¹. Tant dans le premier que dans le deuxième, j'ai retrouvé la référence à ce *Viaggio all'isola d'Elba* de 1814.

L'autrice d'*Elba* le présente comme un résumé du livre de Thiébaud. Elle affirme avoir lu ce texte et, dans la rapide synthèse qu'elle en fait, on découvre qu'il s'agit d'un bref document d'un petit nombre de pages, qui tire du *Voyage* ses informations principales, même si, d'après Giannitrapani, il n'est pas tout à fait fidèle à l'ouvrage de Thiébaud. L'hypothèse d'un résumé semble ainsi confirmée. Toutefois, le volume de Clerici, qui rapporte les mêmes informations éditoriales au sujet de ce livre, réaffirme l'hypothèse d'une traduction. Dans la note qui accompagne la référence au texte, dépourvue de toute information sur son contenu, on lit : « il s'agit de toute probabilité, d'une traduction²² ».

20 Ce n'est que quelques semaines après avoir lu ces deux ouvrages de Clerici et Giannitrapani que j'ai pu enfin consulter le *Viaggio all'isola d'Elba* de 1814²³. J'ai ainsi constaté qu'il s'agit effectivement d'un court résumé du *Voyage*. Son auteur, ayant pris connaissance du *Voyage à l'isle d'Elbe* de Thiébaud et reconnaissant sa validité, son importance et son l'utilité, présente une synthèse des informations au sujet de cette île encore peu connue. Toutefois, dans les huit pages qui composent ce carnet, il n'élabore pas son propre résumé, mais il traduit des passages entiers d'un autre livre français *Notice sur l'île d'Elbe*²⁴ qui est à son tour une synthèse du *Voyage* de Thiébaud, et que j'ai découvert presque en même temps que le *Viaggio* de 1814.

21 Cette *Notice*, publiée anonymement à Paris la même année, contient les informations principales du *Voyage à l'isle d'Elbe* en reprenant souvent les mêmes mots. Il semblerait d'ailleurs que Thiébaud en soit aussi l'auteur²⁵. Toutefois, à la différence du *Voyage*, la *Notice* contient uniquement les données historiques et scientifiques concernant l'île, délaissant toute référence à l'expérience du voyage et au témoignage direct de son territoire. En effet, il manque un renvoi au parcours de Thiébaud sur l'île ainsi que tout élément subjectif et sensible, comme la description de Monte Serrato et les avis les plus critiques de l'auteur au sujet de la population. La *Notice* est pourtant enrichie d'une partie qui ne pouvait pas apparaître dans le *Voyage* de 1808 : l'itinéraire de Bonaparte en 1814 de Fontainebleau jusqu'à Saint-Raphaël, lieu de son embarquement pour l'île d'Elbe.

- 22 Or, l'auteur-traducteur du résumé italien du 1814, tout en saluant très positivement le livre de Thiébaud, décide toutefois de ne garder que sa synthèse qui venait juste d'être publiée. Pourquoi donc se limiter à cette traduction partielle ? On peut imaginer qu'il considérait la *Notice* déjà assez complète pour répondre aux intérêts des Italiens de l'époque et que le regard du voyageur, qui est absent de la *Notice*, était pour lui totalement secondaire : ce n'est pas la dimension du voyage qui l'attire, mais les renseignements pratiques au sujet d'une île qui venait d'entrer au centre des préoccupations européennes.

Quatrième étape. G. Ninci : une lecture du *Voyage* au XIX^e siècle

- 23 Au XIX^e siècle, la réception italienne du *Voyage à l'isle d'Elbe* ne se limite pas au petit résumé de 1814. C'est un Elbois, Giuseppe Ninci, qui nous offre une autre lecture du livre de Thiébaud. Dans la préface à sa fameuse *Storia dell'isola d'Elba*²⁶ écrite elle aussi en 1814 et qui pendant longtemps a été le texte historique de référence sur l'île, Ninci raconte avoir pris connaissance du *Voyage* lorsqu'il était en train de rédiger un ouvrage sur l'histoire d'Elbe. Il souhaitait que cet ouvrage soit le plus complet et le plus exact possible pour remédier au manque et à la partialité des informations à ce sujet. Le livre de Thiébaud, s'annonçant comme une étude ponctuelle de l'île et de son histoire, l'aurait fait renoncer à son projet car il imaginait y retrouver une histoire complète de l'île. Mais la lecture du *Voyage à l'isle d'Elbe* l'aurait déçu : dans le commentaire qu'il en fait, Ninci affirme n'y avoir rien trouvé de nouveau sur l'histoire de l'île et assure, non sans sarcasmes, que son unique trait remarquable est la manière dont il plaisante au sujet des Elbois²⁷. Il reprend alors son projet en main, c'est-à-dire sa *Storia dell'isola d'Elba*, et renonce définitivement au *Voyage* de Thiébaud qu'il ne citera plus dans son texte.
- 24 Eu égard au renom de la *Storia* de Ninci, il se peut que son avis et son ironie mordante envers le *Voyage* aient pu freiner l'enthousiasme d'autres lecteurs italiens et ainsi entraver une éventuelle traduction de ce livre. Ses reproches ne s'adressent pas vraiment à la non-originalité de la section historique du texte (un problème qui d'ailleurs est commun à d'autres publications²⁸), mais visent plutôt le regard polémique de Thiébaud sur les habitants de l'île, ce qui pouvait

l'irriter en tant qu'Elbois. On remarque en effet que Thiébaud explique souvent les caractéristiques sociales et culturelles de la population indigène par un manque d'éducation²⁹ et il dresse un tableau parfois sombre de ce territoire, mettant en exergue l'incurie, l'arbitraire et le mensonge endémique. À titre d'exemple, il qualifie les Elbois de « superstitieux, [...] ignorants et crédules³⁰ », il affirme qu'à Capoliveri on forme et on façonne les habitants au mensonge « comme à un “exercice d'honneur”³¹ », il pointe du doigt la politesse affectée des Toscans et les mœurs grossières des Napolitains, caractères qu'il retrouve parmi les indigènes, il affirme que les femmes elboises « ne sont point belles³² » et il définit la tradition de la pêche au thon comme un « spectacle curieux quoique barbare³³ ».

- 25 Un autre élément pouvant justifier l'avis négatif de Ninci concerne l'attitude pédagogique, voire paternaliste, qui porte Thiébaud à critiquer certaines pratiques locales et à dispenser des conseils sur la maturation du vin blanc (qui pourrait être optimale si les tonneaux utilisés pour la fermentation n'étaient pas en châtaigner, ce bois étant trop poreux), sur les cultures qu'on devrait implanter (l'oseille, le cerfeuil et le panais, par exemple, qui ne sont point connus des Elbois), sur les habitudes alimentaires qui provoquent des soucis de santé (notamment les viandes trop salées, le pain grossier, le vin mal fait), sur l'économie locale et le commerce (qui pourraient exploiter le cactus et l'agave, nombreux sur l'île)³⁴.
- 26 Le jugement de Ninci peut enfin s'expliquer par la critique impitoyable que Thiébaud porte sur un des historiens de référence de Ninci, Sebastiano Lambardi, Elbois lui aussi. Dès sa préface, il l'accuse d'avoir été guidé par un « faux amour de la patrie » et de lui avoir « tout sacrifié » : « vérité des faits, harmonie de style, et l'art de voir sainement les écrits de l'antiquité³⁵ ». Son œuvre serait ainsi farcie d'erreurs, de contradictions et de légendes.
- 27 Tous ces éléments peuvent justifier l'avis négatif du *Voyage* de la part d'un Elbois comme Ninci, toutefois ils ne paraissent pas suffisants pour condamner ce livre et nier sa valeur. D'abord, si d'une part Thiébaud critique certaines coutumes des Elbois, d'autre part il offre des portraits très positifs des habitants de l'île : il les considère « forts, ardents et braves³⁶ », honore leur caractère solidaire et hospitalier, leur regard « vif et pénétrant³⁷ » et exalte leur

dévouement au travail. Ensuite, si le regard critique de Thiébaud peut déplaire à Ninci, il n'est pas en mesure d'expliquer l'absence de traduction au XIX^e siècle dans toute la péninsule italienne. Il est probable alors que cette absence à ce moment précis de l'histoire ne soit pas due à la réception italienne du texte, mais à l'arrivée de Bonaparte à l'île d'Elbe seulement six ans après la publication du *Voyage* : vraisemblablement, cet événement a détourné l'attention du livre et de l'expérience de Thiébaud (dont on garde seulement les données scientifiques du résumé italien) pour se concentrer sur l'empereur, ses innovations et sur les traces de son séjour forcé³⁸.

- 28 Au lieu de continuer à chercher ce qui aurait pu entraver une éventuelle traduction italienne à l'époque, je me suis ainsi tournée vers la traduction italienne de 1993 pour comprendre comment le regard italien a changé au sujet du *Voyage à l'isle d'Elbe* et les raisons sous-jacentes à ce regain d'intérêt.

Cinquième étape. La réception et la traduction en Italie au XX^e siècle

- 29 Au XX^e siècle, les références au *Voyage à l'isle d'Elbe* se font de plus en plus nombreuses. En 1934, Luigi Berti, critique littéraire, poète et écrivain elbois, consacre un long article à ce texte de Thiébaud³⁹. Il le considère comme un livre « très peu connu, mais qui a été le plus grand et le plus sûr apport d'études sur l'île, et qui demeure aujourd'hui, malgré quelques défauts évidents, un remarquable travail⁴⁰ ». Berti fait aussi référence à la carte de l'île conçue par Thiébaud : tout en montrant ses inexactitudes, il souligne l'importance et les avancées qu'elle a apportées aux précédentes cartes de l'île d'Elbe. Il met ainsi en valeur non pas la véracité du livre de Thiébaud ou son apport scientifique désormais dépassé, mais la capacité de l'auteur à saisir les aspects vitaux et représentatifs de l'île aujourd'hui encore, comme « la couleur, l'air de l'environnement, l'odeur d'une nature vigoureuse et chaude⁴¹ ». Même les descriptions désuètes des mœurs et de certains phénomènes naturels (la pêche aux nacres, par exemple, ou le phénomène des infiltrations d'eaux douces près de la mer) contribuent à donner une vision palpitante de

l'île et impressionnent davantage le lecteur, « car ils sont vus » écrit Berti « à travers le Kaléidoscope du temps ⁴² ».

- 30 Un autre texte, publié en 1940, très peu de temps après l'article de Berti, est *Elba* de l'elboise Emilia Giannitrapani, ouvrage déjà cité à propos de la référence au résumé de 1814. Dans l'avant-propos, Giannitrapani présente son livre comme la première géographie complète de l'île, mais elle fait aussi référence au *Voyage à l'isle d'Elbe* de Thiébaud comme son antécédent : elle le définit comme une tentative préalable de monographie géographique. Elle précise toutefois que ce texte, dont l'utilité scientifique est désormais dépassée, ne garde alors qu'une valeur purement historique. Cela ne l'empêche pas de se référer plusieurs fois au *Voyage* de Thiébaud pour comparer les données de l'époque aux siennes et pour montrer l'évolution de certaines théories géologiques.
- 31 Plus récemment, Zecchini, archéologue elbois, découvre dans le *Voyage à l'isle d'Elbe* d'importantes informations au sujet des ruines romaines dans l'île (les ruines des « Tre acque ») dont il parle dans un texte de 1982 *Relitti romani all'isola d'Elba* ⁴³. Dans ses ouvrages successifs, dont le dernier date de 2014, l'archéologue revient souvent au texte de Thiébaud, non tant pour montrer ses limites scientifiques et anthropologiques que pour rendre honneur à sa valeur de témoignage historique ⁴⁴.
- 32 À partir des années Trente et Quarante, le *Voyage* de Thiébaud paraît alors connaître un nouvel intérêt historique, notamment dans les études des Elbois. Il n'est plus soumis à l'usage polémique qu'en avait fait Ninci et n'est plus abordé comme une source d'informations sur l'île, comme le résumé de 1814, mais devient une œuvre précieuse pour comprendre l'atmosphère d'une époque : ce n'est plus la validité positive de ses propos ou la prétendue « exactitude » de ses critiques qui comptent, mais sa manière de dessiner le tableau d'Elbe à un certain moment de l'histoire. Il faut noter que tous ces auteurs commentant le *Voyage* de Thiébaud s'appuient sur le texte français original.
- 33 La traduction en langue italienne de 1993 offre au *Voyage à l'isle d'Elbe* une nouvelle diffusion, bien que sa publication ne fût pas envisagée en amont par la traductrice. En effet, l'intention primaire qui a guidé ce travail a été personnelle et, pour ainsi dire, sentimentale. Lors d'un

entretien que j'ai pu avoir avec Tiziana Pisani en avril 2018⁴⁵, j'ai découvert que c'est le désir de son père Alberto Pisani, un Elbois passionné par l'histoire et l'archéologie de son territoire, qui est à l'origine de sa traduction. Dans les années 1990, durant ses lectures et ses recherches bibliographiques, Alberto Pisani prend connaissance du *Voyage à l'isle d'Elbe* dont il retrouve une édition française auprès de la bibliothèque nationale de Florence. Il découvre aussi qu'aucune traduction italienne n'a été publiée. Il demande alors à sa fille, qui a fait des études en langues étrangères et parle couramment le français, de lui traduire l'ouvrage. Tiziana accepte volontiers d'exaucer le désir de son père. Ce n'est que pendant son travail de traduction, et sans ambition préalable, que l'éditeur Akademos se propose de faire paraître l'ouvrage.

34 À l'occasion de ce même entretien, Tiziana Pisani m'a aussi confirmé son choix d'une traduction littérale du texte de Thiébaud afin de conserver le style de l'auteur et d'offrir le sentiment d'un regard lointain et étranger, tel qu'elle l'avait perçu en lisant l'ouvrage original. Pisani a donc voulu intentionnellement offrir l'expérience d'un décalage spatial et temporel aux lecteurs du *Viaggio all'isola d'Elba*, créant ainsi une tension dialectique entre passé et présent : non seulement ce choix rend hommage au *Voyage* en tant que précieux document historique, mais il offre aussi au lecteur une distance critique, le rendant capable d'entrevoir des liens entre l'île d'hier et celle d'aujourd'hui et de les envisager dans la trame d'une histoire qui l'enveloppe et l'enracine. Pisani écrit dans la préface de sa traduction :

Aujourd'hui la valeur de ce livre est purement historique, car toutes les références scientifiques sont désormais dépassées. Il constitue un précieux témoignage datant de presque deux cents ans l'île d'Elbe, un tableau fascinant de la situation anthropologique, de la vie quotidienne des Elbois, de leurs mœurs et de leurs traditions. [...] Le *Voyage à l'île d'Elbe* est un voyage dans le temps, dans un passé apparemment lointain mais extrêmement utile pour clarifier beaucoup de dynamiques complexes du présent⁴⁶.

35 En mettant l'accent sur son importance documentaire, Pisani invite le lecteur à voyager dans le temps, en allant du présent au passé, pour mieux comprendre l'histoire et l'identité d'un territoire et de son peuple.

Sixième étape. Après la traduction et premières conclusions

- 36 Après avoir vu dans le *Voyage à l'île d'Elbe* une véritable source d'informations, après l'avoir critiqué pour son attitude paternaliste et son point de vue extérieur, les Italiens et en particulier les Elbois commencent à percevoir en lui un précieux témoignage historique.
- 37 La traduction italienne de cet ouvrage connaît un certain écho dans la presse elboise qui redécouvre dans le *Voyage* de Thiébaud un aspect que l'on pourrait définir comme « patrimonial ». À titre d'exemple, en 2005, l'article d'un journaliste culturel elbois, Giancarlo Molinari, attire à nouveau l'attention sur l'ouvrage de Thiébaud et sur sa traduction italienne dans la perspective de redécouvrir le patrimoine littéraire elbois. Un autre article allant dans le même sens est publié en 2007 par un autre rédacteur, Giuseppe Massimo Battaglini⁴⁷, qui compare le texte de Thiébaud à celui d'un voyageur anglais du XIX^e siècle, Colt Hoare, qui publie en 1814 son récit de voyage à l'île d'Elbe⁴⁸. C'est surtout à l'île d'Elbe que ces journaux circulent et ils ne sont écrits qu'en langue italienne, principalement par des Elbois : ce regain d'intérêt au sujet du *Voyage* semble ainsi concerner essentiellement l'île et ses habitants. Il dépend d'une nouvelle exigence de patrimonialisation, d'identification de l'île d'Elbe à son propre héritage culturel, historique et social.
- 38 La raison sentimentale qui a guidé la traduction ne transparait pas dans la presse locale, ni dans les lignes introductives au livre de Tiziana Pisani. L'entretien que j'ai mené avec la traductrice a toutefois dévoilé que cet argument fut le point de départ de son travail : faire don de sa traduction à son père. Si cette raison initiale semble d'une certaine manière désacraliser le rôle du traducteur et l'intention d'une patrimonialisation explicite, elle rend en même temps actuel le regard de Thiébaud sur les Elbois, décrits comme « singulièrement attachés à leur terre » et « dévoués aux personnes chéries⁴⁹ ».

BIBLIOGRAPHIE

ANONYME, *Notice sur l'île d'Elbe*, Paris, 1814.

ANONYME, *Viaggio all'isola d'Elba*, Lucca, Francesco Bertini Editore, 1814.

BERTI, Luigi, « Il viaggio all'isola d'elba di Arsenne Thiébaud de Berneaud », dans Sandro Foresi (dir.), *Elba. Pagine vecchie e nuove*, Portoferraio, Tipografia Popolare, 1934, p. 83-87.

BATTAGLINI, Giuseppe Massimo, « Londra 1814 – L'Elba in vetrina », dans *Lo Scoglio*, n. 81, 2007, p. 7-8.

CLERICI, Luca, *Viaggiatori italiani in Italia 1700-1998*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999.

COLT HOARE, Richard, *Tour through the Island of Elba*, W. Blumer and Co., London, 1814.

GIANNITRAPANI, Emilia, *Elba*, Roma, Società Italiana Arti Grafiche, 1938.

HCFER, Jean-Christien-Ferdinand (dir.), *Nouvelle Biographie Générale, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter*, vol. 45, 1866, Paris, Firmin-Didot Frères, Fils et Cie Editeurs, 1866.

MOLINARI, Giancarlo, « "Le voyage à l'île d'Elbe" d'Arsenne Thiébaud de Berneaud » *Lo Scoglio*, n. 75, 2015, p. 13-15.

NINCI, Giuseppe, *Storia dell'isola d'Elba [1815]*, Bologna, Forni Editore, 1898.

THIÉBAUD DE BERNEAUD, Arsène, *Voyage à l'isle d'Elbe, suivi d'une notice sur les autres isles de la mer Tyrrhénienne*, Paris, Colas, 1808.

THIÉBAUD DE BERNEAUD, Arsène, *Viaggio all'isola d'Elba. Con una nota sulle altre isole del Tirreno [1808]*, Tiziana Pisani (trad.), Lucca, Akademos, 1993.

ZECCHINI, Michelangelo, *Relitti romani dell'isola d'Elba*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1982.

NOTES

1 Arsène Thiébaud de Berneaud, *Voyage à l'isle d'Elbe. Suivi d'une notice sur les autres isles de la mer Tyrrhénienne*, Paris, Colas, 1808.

2 Voir Giancarlo Molinari, « "Voyage à l'isle d'Elbe" di Arsenne Thiébaud de Bernaud », *Lo Scoglio*, n. 75, 2015, p. 13-15.

- 3 Arsène Thiébaud de Berneaud, *Viaggio all'isola d'Elba. Con una nota sulle altre isole del Tirreno* [1808], Tiziana Pisani (trad.), Lucques, Akademos, 1993.
- 4 Pour une histoire de l'île d'Elbe, voir Anna Benvenuti Papi, *Breve storia dell'Elba*, Pisa, Pacini Editore, 1991. Lors du voyage de Thiébaud, l'île d'Elbe était sous domination française. Mais après douze ans de domination française et dix mois de principauté de Bonaparte, l'île d'Elbe revint au territoire du Grand-Duché de Toscane et, avec celui-ci, vécut les péripéties qui aboutirent à l'unification de l'Italie.
- 5 Arsène Thiébaud de Berneaud, *Voyage à l'isle d'Elbe*, *op. cit.*, p. 1.
- 6 Avant Thiébaud il y eut des voyageurs aussi à Rio et Porto Longone. Voir *Atti del convegno « Gli inglesi a Livorno e all'isola d'Elba »*. Livorno-Portoferraio 27-29 settembre 1979, Livorno, Bastogi Editore, 1980 ; tout particulièrement la contribution de Anna Benevelli-Bistrow, « Sir Richard Colt Hoare all'isola d'Elba (26 Aprile – 5 Maggio) », *Ibid.* p. 202-224, et Rolando Anzillotti, « Viaggiatori inglesi all'isola d'Elba nei secoli XVIII-XIX », *Ibid.* p. 231-242. Voir aussi Vito Castiglione Minischetti, Giovanni Dotoli et Roger Musnik (dir.), *Le voyage français en Italie des origines au XVIII^e siècle. Bibliographie analytique*, Fasano/Paris, Schena/Lanore, 2006, p. 132-137, 168-169, 180-181, 339-340, 367-370, 387-388.
- 7 Diodore de Sicile (90-20 av.J.-C.) fut parmi les premiers à écrire sur l'île d'Elbe : il raconte que les Argonautes, après s'être emparés de la toison d'or, arrivèrent sur une île appelée *Aethalia*, et construisirent un port auquel ils donnèrent le nom *d'Argon*, d'après celui de leur navire. Les Argonautes étaient un groupe d'environ cinquante héros mythologiques qui, sous le commandement de Jason, prirent part à un des récits les plus fascinants de la mythologie grecque : le voyage à bord du navire *Argo*, vers les terres hostiles de la Colchide, à la conquête de la toison d'or. Voir Anna Benvenuti Papi, *Breve storia dell'Elba*, *op. cit.*, p. 8-9.
- 8 Arsène Thiébaud de Berneaud, *Voyage à l'isle d'Elbe*, *op. cit.*, p. III-V.
- 9 *Ibid.* p. XIII-XIV.
- 10 Arsène Thiébaud de Berneaud, *Voyage à l'isle d'Elbe*, *op. cit.*, p. I.
- 11 *Ibid.*, p. 61.
- 12 *Ibid.*, p. 44-45.
- 13 *Ibid.*, p. 70, note 22.
- 14 *Ibid.*, p. 153.

- 15 *Ibid.*, p. 153-154.
- 16 Tiziana Pisani dans Arsène Thiébaud de Bernaud, *Viaggio all'isola d'Elba*, *op. cit.*, p. III. Je précise que les citations en français des ouvrages italiens ont été traduites par moi-même.
- 17 *Ibid.*, p. III.
- 18 *Ibid.*, p. III.
- 19 Jean-Christien-Ferdinand Hoefer (dir.), *Nouvelle Biographie Générale, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter*, vol. 45, 1866, Paris, Firmin-Didot Frères, Fils et Cie Éditeurs, 1866. (les 46 volumes ont été publiés entre 1852 et 1866).
- 20 Emilia Giannitrapani, *Elba*, Roma, Società Italiana Arti Grafiche, 1938.
- 21 Luca Clerici, *Viaggiatori italiani in Italia 1700-1998*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999, p. 82.
- 22 *Ibid.*, p. 82.
- 23 Anonyme, *Viaggio all'isola d'Elba*, Lucca, Francesco Bertini Editore, 1814. Aujourd'hui, le texte n'est possédé que par deux bibliothèques municipales du canton Trentino. Je tiens à remercier le service de reprographie de la bibliothèque de Trente de m'avoir envoyé le scan des huit pages qui composent ce petit carnet.
- 24 Anonyme, *Notice sur l'île d'Elbe*, Paris, 1814.
- 25 Voir Pierre Branda, « Vers l'île d'Elbe : des raisons d'espérer », *Napoleonica. La Revue*, n. 19, 2014, p. 35-52 : dans une note Branda écrit que cette Notice sur l'île d'Elbe « fut sans doute également rédigée par Arsenne Thiébaud », note 23, p. 44.
- 26 Giuseppe Ninci, *Storia dell'isola d'Elba [1815]*, Bologna, Forni Editore, 1898.
- 27 Voir *Ibid.* p. V : « Parvenutami però sotto gli occhi l'opera citata [le *Voyage all'isle d'Elbe*] ; e parendomi (forse m'ingannerò) che non si stasse alla promessa, che nulla cioè o ben poco più vi si dicesse di quel pochissimo che era stato detto da Sebastiano Lambardi nelle sue memorie dell'isola d'Elba ; e che solo si fosse distinto l'autore a motteggiare insipidamente gl'isolani di questa, mi determinai fermamente di terminar la mia opera. »
- 28 Voir *Ibid.*, p. I-III.

29 Arsène Thiébaud de Berneaud, *Voyage à l'isle d'Elbe*, op. cit., p. 41-50, et particulièrement p. 43.

30 *Ibid.*, p. 44.

31 *Ibid.*, p. 158.

32 *Ibid.*, p. 44.

33 *Ibid.*, p. 72.

34 Voir *Ibid.*, p. 46, 60-61, 74.

35 *Ibid.*, p. IX.

36 *Ibid.*, p. 43.

37 Arsène Thiébaud de Berneaud, *Voyage à l'isle d'Elbe*, op. cit., p. 43.

38 À ce sujet, j'ai pu échanger avec Giancarlo Molinari qui partage cette opinion. Je le remercie sincèrement pour le temps qu'il m'a accordé et pour nos échanges.

39 Luigi Berti, « Il viaggio all'isola d'Elba di Arsenne Thiébaud de Berneaud », dans Sandro Foresi (dir.), *Elba. Pagine vecchie e nuove*, Portoferraio, Tipografia Popolare, 1934, p. 83-87. Je remercie à nouveau Giancarlo Molinari de m'avoir fait parvenir cet article.

40 *Ibid.*, p. 83.

41 *Ibid.*, p. 84.

42 *Ibid.*, p. 86.

43 Michelangelo Zecchini, *Relitti romani dell'isola d'Elba*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1982.

44 Voir Michelangelo Zecchini, *Isola d'Elba : le origini*, Lucca, Edizioni S. Marco Litotipo 2001. Voir aussi Michelangelo Zecchini, *Elba isola, olim Ilva. Frammenti di storia*, Lucca, Edizioni S. Marco Litotipo, 2014.

45 Je tiens à remercier chaleureusement Tiziana Pisani pour son aide précieuse, de m'avoir donné accès à la bibliothèque de son père, d'avoir échangé longtemps avec moi et pour son exquise hospitalité.

46 Tiziana Pisani dans Arsène Thiébaud De Berneaud, *Viaggio all'isola d'Elba*, op. cit., p. VI.

47 Giuseppe Massimo Battaglini, « Londra 1814 – L'Elba in vetrina », dans *Lo scoglio*, n. 81, 2007, p. 7-8.

48 *Richard Colt Hoare, Tour through the Island of Elba, W. Blumer and Co., London, 1814.*

49 *Arsène Thiébaud de Bernaud, op. cit., p. 45.*

AUTEUR

Lucia Lo Marco

Université Lumière Lyon 2

Le(s) voyage(s) en Italie d'Elizabeth et Robert Browning, entre enlèvement, pèlerinage et exil (poétiques)

Jean-Charles Perquin

DOI : 10.35562/textures.302

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Dans toute l'histoire de la littérature anglaise, le cas très particulier du rapport entre les Browning et l'Italie est sans nul doute unique. Le 12 janvier 1845, le poète Robert Browning écrivit une première lettre atypique et enflammée à la poète Elizabeth Barrett Moulton-Barrett, véritable étincelle épistolaire qui inaugurerait un échange de précisément 573 lettres, dont la dernière serait datée du 18 septembre, alors même que leur mariage clandestin avait déjà eu lieu le 12. Le 19, le couple nouvellement marié partait secrètement pour le continent, traversant la France, pour rejoindre l'Italie que Robert et Elizabeth admiraient et aimaient tant. Ce voyage, ou plutôt cet exil (permettant d'échapper au père de la mariée, qui avait formellement et curieusement interdit à sa nombreuse descendance de se marier et de quitter le domicile familial) devait être un voyage sans retour, périple à sens unique, linéaire et ô combien inquiétant. Cet épisode crucial dans la vie et dans la production poétique de ces deux immenses poètes victoriens allait prendre fin en juin 1861, avec le décès d'Elizabeth dans les bras de son époux, dans l'appartement où vécut le couple, surnommé la *casa guidi*, au 8 de la place San Felice, à Florence. Il resterait alors au poète Robert Browning l'unique possibilité du voyage retour, seul avec son fils Pen, laissant derrière lui une Italie de deuil et de chagrin dans laquelle reposerait à tout jamais son épouse, dans le carré protestant du cimetière de Florence. Comble de l'ironie, Robert Browning formerait le vœu de ne jamais retourner en Italie, toile de fond de ses plus grandes œuvres, décor mouvant et coloré de son mariage et de tous les projets de son grand amour, Elizabeth.

- 2 *Le magnum opus* de cette dernière, grand poème épique victorien publié en 1856 qui devait sinon faire de l'ombre au *Paradis Perdu* de John Milton et à l'*Odyssée* d'Homère, du moins les concurrencer, reprendrait comme un *leitmotiv* l'expression « my Italy »¹, revenant par six fois sur les neuf livres de cette ambitieuse épopée féminine, poème à la première personne au lyrisme étonnamment narratif et au souffle épique constamment contaminé par le fantasme lyrique. Cette formule étonnante (« my Italy ») n'avait rien à voir avec un quelconque sentiment de propriété ou de pulsion coloniale. Ce qu'Elizabeth Barrett Browning avait alors la sensation de posséder, à tous les sens de ce verbe ô combien polysémique, c'était son appartenance imaginaire à un monde à la fois révolu et diablement contemporain, pour ne pas dire présent. Tout comme son poète de mari, elle ne vivait que dans un présent historique et une éternité artistique qui la coupaient résolument de son Angleterre natale, morne et sans éclat, furieusement datée et matérialiste, presque sans histoire et sans beauté. Sans le moindre doute, cette Angleterre natale lui ferait payer cette haute trahison en boudant ses œuvres après sa mort : en effet, à ce moment posthume et précis de sa carrière, sa notoriété n'allait cesser de décroître, faisant de son œuvre, pourtant majeure et unique dans toute l'histoire littéraire de son île natale, une chose du passé, un vestige presque oublié, un monument funéraire que plus personne n'allait fleurir. Ne lui survivrait cruellement qu'une poignée de sonnets, écrits clandestinement pendant la cour que lui faisait assez peu discrètement Robert Browning, inspirés bien sûr de l'œuvre immortelle du grand Pétrarque, et curieusement regroupés dans un inoubliable recueil mystérieusement intitulé *Sonnets du portugais* (1850).
- 3 Il est clair que l'œuvre des Browning était particulièrement cosmopolite et européenne, tant par les langues qu'ils lisaient et pratiquaient que par les imaginaires qu'ils goûtaient et dont ils se nourrissaient. Dans le cas précis des Browning, leur voyage et leur vie en Italie furent bien plus qu'un simple déplacement. Ils furent la réalisation d'un rêve et le partage d'une réalité qui les avaient littéralement portés durant toute leur existence, notamment littéraire. En effet, qu'il s'agisse de Robert ou d'Elizabeth, le voyage en Italie est omniprésent dans leur poésie. Pour Robert, tout commença

avec le poème mal-aimé *Sordello* (1840), qui portait le nom d'un obscur troubadour rencontré chez Dante Alighieri. Pour Elizabeth, le rêve éveillé de l'unité italienne et de la fin de l'insupportable joug autrichien alimenterait son souffle poétique, jusqu'à lui faire embrasser sottement l'illusion presque tragi-comique du soutien pourtant aussi dérisoire qu'inefficace du second empereur français, Napoléon III. Elle irait jusqu'à applaudir à sa fenêtre le passage des troupes françaises, sous les moqueries de son époux, beaucoup moins confiant qu'elle à l'égard du dictateur adoubé par le peuple de France, à qui il avait promis fièrement et naïvement que « l'empire, c'est la paix », finalement assez peu de temps avant une terrible guerre avec la Prusse – guerre à propos de laquelle Robert Browning dirait que Napoléon III allait enfin recevoir la raclée qu'il méritait et que l'histoire semblait peiner à lui infliger. Mais le couple de poètes exilés en Italie savait pertinemment que le petit peuple, en France comme en Italie, allait payer au prix fort les ambitions des puissants, à l'abri de leurs palais. Les soldats français et les partisans de l'unité italienne fusillés à la sauvette en savaient quelque chose.

- 4 Mais revenons à cette passion italienne, cet embrasement intellectuel et sensuel pour l'art de la Renaissance. Encore une fois, et c'est un point essentiel de l'œuvre des Browning, avant et après leur expatriation, à la fois choisie et forcée, l'Italie ne fut pas seulement un refuge, elle ne fut jamais seulement une toile de fond pour une œuvre littéraire en mal de vieilles gloires et de splendeurs passées. Elizabeth et Robert avaient même toujours tendance à moquer le passéisme forcené des médiocres se reposant sur la réussite insolente et reconnue de leurs prestigieux aînés. Dans une veine pour le moins romantique et parfaitement européenne, le passé de l'Italie de la Renaissance était aussi vivant pour eux que le théâtre de William Shakespeare était éternellement présent. Au cinquième livre d'*Aurora Leigh* (1856), Elizabeth fait dire à son héroïne éponyme, « This is living art, / Which thus presents, and thus records true life » (vers 220-221). C'est en cela une forme pour le moins originale de réalisme, bien loin des mirages du réalisme romanesque et des fantasmes stériles du naturalisme. Ainsi, qu'il s'agisse de la poésie de Dante Alighieri ou de l'escapade d'un couple de poètes garnements victoriens cherchant à échapper aux foudres d'un tyranique patriarche tout aussi victorien, l'art italien et la terre italienne furent

constamment un décor et un souffle plus forts que la simple imitation de la vie.

- 5 En d'autres termes, la vie exsude constamment de l'imaginaire imprégné de cette Renaissance italienne qui n'est pas seulement un moment unique et privilégié de l'histoire artistique et politique d'une partie de l'Europe à un moment donné. Pour les Browning, il s'agissait plutôt d'un moment névralgique et indépassable qui inspirait toute la pensée et tout l'imaginaire de tout un continent. La quantité véritablement prodigieuse d'œuvres de la Renaissance italienne qui peuplait leur poésie en faisait un musée d'*ekphrasis* sans égal. Comme le clamait Aurora Leigh et comme le pensait Elizabeth, « cet art est vivant ». Il n'avait pas besoin de ressembler à la réalité, illusion mimétique qui donnait à la littérature la béquille instable d'une réalité admirée seulement en peinture. Mais le cas d'Elizabeth Barrett Browning est encore plus complexe que la simple et turbulente fascination pour une Italie éternelle, qui pourrait après tout n'être que le fruit d'un rêve et d'une fascination bien loin de la réalité des rues et de la campagne italiennes. Certes, l'art italien de la Renaissance et la beauté ensoleillée de la terre toscane avaient pris chez elle une dimension presque onirique. Certes, ce voyage en Italie, que son père lui aurait interdit sous prétexte qu'elle aurait dû être accompagnée par un homme, très probablement Robert Browning, à l'époque où il lui faisait assidûment la cour et lui écrivait continûment, avait soudé leur secrète union : Robert et Elizabeth avaient, en la personne du patriarche victorien, un ennemi commun dont ils fustigeaient épistolièrement l'égoïsme. Certes, les deux poètes avaient une connaissance et une pratique principalement littéraires de l'Italie, pays transcendé par une culture et un imaginaire assez éloignés de la réalité d'une terre divisée et dépecée par les manœuvres politiques de ses voisins européens, sous l'œil circonspect et coupablement indifférent de la perfide Albion.
- 6 En revanche, c'est là que l'œuvre d'Elizabeth Barrett Browning se démarque de ses nombreuses compatriotes pour qui l'aventure italienne était principalement, sinon uniquement, une villégiature confortable et ensoleillée, loin des froides et humides rigueurs de l'Angleterre natale. Nul doute, par exemple, que la poète trouvait dans les manifestations politiques du *Risorgimento* contemporain et sur lequel donnaient les fenêtres de la *Casa Guidi* à Florence une

surprenante allégorie de sa propre existence littéraire et personnelle. Le voyage sans retour à Florence était l'occasion de (re)fonder une existence et une créations poétiques dont l'unité italienne devenait une métaphore manifeste. Dans la même veine, lorsque Robert Browning lui avait fait la cour, entre janvier 1845 et août 1846, il avait sous les yeux, sur la table de son bureau, et depuis de très nombreuses années déjà, la reproduction de l'épisode mythologique dans lequel Persée vient arracher Andromède à son funeste destin. Chez les Barrett, nul serpent de mer prêt à dévorer la jeune femme offerte en sacrifice sur la plage, mais une femme poète inféodée à un arbitraire paternel de plus en plus injustifiable et insupportable². D'autre part, et un recueil de poèmes entier l'atteste, *Casa Guidi Windows*, publié en 1851, Elizabeth Barrett Browning s'essayait alors à un nouveau genre poétique, hybride et expérimental, la poésie urbaine et politiquement engagée. Dans le combat que livraient alors les partisans de l'unité et de l'indépendance italiennes, Elizabeth Barrett Browning voyait clairement le combat qu'elle menait elle-même contre les ennemis de l'autonomie italienne et contre les opposants, nombreux il faut bien l'admettre, de la littérature écrite par les femmes. Dans sa mémorable critique du 27 décembre 1856 dans les colonnes du *Saturday Review*, George Stovin Venables commentait en ces termes ce qu'il venait de découvrir dans *Aurora Leigh* : « Les siècles nous ont douloureusement enseigné que nulle femme ne pouvait être un grand poète ». À l'appui de cet exceptionnel aphorisme, il se contentait d'expliquer que *l'Iliade*, *l'Odyssée*, le *Paradis perdu* et *l'Énéide* étaient de surcroît bien plus brefs, et donc forcément meilleurs. Soit Elizabeth était trop femme, soit elle n'était pas assez concise. En d'autres termes, elle avait le double tort pléonastique de ne pas être un homme et d'être par trop bavarde.

- 7 En partant pour l'Italie et en abandonnant son Angleterre natale et son lectorat britannique, la poète s'aliénait dans la foulée une grande partie des critiques qui ne lui étaient pas conquis d'avance, à commencer par les critiques progressistes et capables de la lire et de la comprendre. Ainsi, il y avait dans cet exil familial et littéraire une forme de traversée des ténèbres et des enfers comparables à la *Nékyia* homérique. Comme dans les légendes de cette même mythologie, regarder en arrière était synonyme d'une mort littéraire

certaine. En partant définitivement pour l'Italie, Elizabeth Barrett Browning tournait le dos à son île natale et cherchait une unité et une identité nouvelles pour son œuvre, elle-même en quête de renaissance. Son intérêt viscéral pour la politique et les opprimés coïncidait alors parfaitement avec cette Italie dépecée, sous le joug d'intérêts étrangers, et mise en danger par la maladresse d'autonomistes certes fougueux mais qui contribuaient indirectement à son malheur. La foudre des puissants s'abattait toujours sur le peuple incapable de se défendre, puisque, précisément, l'unité et sa force lui faisaient défaut. Avec le recueil *Casa Guidi Windows*, Elizabeth Barrett Browning élaborait et redéfinissait le rôle des poètes dans le monde, dans l'histoire et dans la cité. En 1851, la question lui tenait à cœur, mais avec la publication d'*Aurora Leigh*, fin 1856, cette même question deviendrait brûlante. La poétique et la poésie, en Italie, par et pour l'Italie, devenaient des formes et des lieux d'expression pour les poètes. Ainsi, dans *Casa Guidi Windows*, la voix poétique transcrit les émotions et perceptions de cette Toscane bien-aimée et en pleine ébullition. Puisqu'il s'agit de poésie et non d'un compte rendu historique au jour le jour des événements, l'impression laissée et ses effets esthétiques comptent bien plus que les événements en question.

- 8 Par exemple, dès le vers 3 de la première partie du poème, qui en compte deux, les paroles d'une chanson prêtée à un jeune enfant, dans la rue, sont citées : « O bella libertà, O bella ! » Le « je » de la poète y est omniprésent, à tel point qu'il est bientôt difficile de savoir si les événements politiques et sociaux toscans ne sont pas moins importants que la figure de la poète qui ne peut s'empêcher de les relater en pentamètres iambiques et par le filtre d'une langue qui ne cesse de se tourner vers cette Italie conçue comme éternelle, celle de ces immenses poètes qui ont largement contribué à façonner la pensée et la culture d'un continent tout entier. Après tout, encore une fois, le titre est bien *Casa Guidi Windows*, le lieu de ces fenêtres à partir desquelles le monde est observé, compris, dégusté et raconté poétiquement. Comme toujours en poésie puisque c'est sa règle et sa formule, le sujet compte bien moins que le message qui le supplante. Rappelons-nous aussi le célèbre vers de Théophile Gautier « Le buste survit à la cité »³. Constamment aussi, cette Italie tourmentée dialogue avec son passé, et son présent n'en est que la dernière et

pénible ramification, le tranquille mais chaotique prolongement. Tout comme, pour les Browning, la Renaissance italienne est le point névralgique et nodal où toutes les formes convergent et s'interpénètrent, où tous les arts se retrouvent et se bousculent, la *Casa Guidi* est le point focal et le lieu de leur pensée politique et de leur vie conjugale, loin de cette Angleterre victorienne et du tyran domestique qui refusait obstinément leur union, tout comme il déniait mystérieusement à l'intégralité de sa progéniture le droit de se marier, et donc de quitter le domicile familial des Barrett.

- 9 Lorsque je faisais référence au voyage horizontal de la *Nékya*, par opposition aux angoisses de la catabase, je gardais également à l'esprit la faculté des Browning à vivre leur littérature et à littériser leur existence. L'exemple du sauvetage d'Andromède, sacrifiée au monstre marin qui doit la dévorer sur la plage où elle est attachée, en est un exemple flagrant. Robert savait pertinemment qu'Elizabeth attendait d'être sauvée à son tour des griffes du père tyrannique qui avait tous les pouvoirs sur la maisonnée Barrett, et donc sur ses occupants. Elizabeth se rappelait bien le grondement de tonnerre de la voix du patriarche, lorsqu'il descendait les escaliers, en colère. Comment ne pas voir là aussi une référence mythologique ? De même, la fuite des jeunes époux Browning ressemblait, pour les deux poètes, à ces nombreux épisodes mythologiques dans lesquels la seule solution reste une course effrénée, sans se retourner, puisque tel est le prix de la désobéissance. Les risques pris par Elizabeth furent multiples : Edward Moulton-Barrett, découvrant le mariage secret de sa fille, la renia, la déshérita et ne la revit jamais plus jusqu'à sa mort, en 1857. Elle passait d'une vie d'opulence à une existence faite d'incertitude et de précarité relative. Encore une fois, cette nouvelle vie avait des allures de récit, comme si la vie devait se conformer aux structures narratives des modèles adorés. Il en allait de même pour le recueil de sonnets le plus célèbre de la période victorienne, publié en 1850, à savoir les *Sonnets du portugais*, et qui fit d'Elizabeth l'une des plus grandes poètes de la langue anglaise.
- 10 Ces sonnets avaient été secrètement écrits pendant la cour que Robert lui faisait. Ils étaient si intimes dans le détail de leur histoire d'amour qu'il ne fut pas possible à la poète de les montrer à son époux avant quatre ans de mariage. Et là encore, elle lui avait glissé le recueil dans la poche, discrètement, obliquement, incapable qu'elle

était de le regarder dans les yeux à cet instant. Encore une fois, la scène était digne d'un épisode mythologique, raconté par Apulée, par exemple. Pour les Browning, le voyage en Italie avait bien des allures d'alibi, d'ailleurs littéraire. Comme les *Sonnets du portugais* avaient hérité leur énigmatique titre d'une mystérieuse référence au grand sonnettiste de la Renaissance Camoens, pour éviter que les lecteurs cherchassent dans le recueil une espèce de récit au jour le jour des amours des amants britanniques, le voyage en Italie prenait des allures littéraires et poétiques revendiquées comme telles : « For me who stand in Italy today, / Where worthier poets stood and sang before⁴ ». En d'autres termes, la littérature se fait vie et la vie n'est qu'une des déclinaisons de la littérature. Le voyage réel est tout aussi imaginaire que celui de ceux qui, auparavant, avaient déjà rêvé leur vie et vécu leur rêve. Déjà, Robert avait écrit et travaillé de si longues années face à la reproduction miniature du sauvetage d'Andromède, longtemps même avant de rencontrer Elizabeth et d'envisager de s'enfuir avec elle pour rejoindre des cieux plus cléments et garantir une distance de sécurité suffisante entre Edward Moulton-Barrett et les deux poètes. Ce n'est pas un hasard si l'aventure amoureuse des Browning est immédiatement entrée dans le panthéon des amours littéraires contrariées, tant le schéma narratif de ces mêmes amours épousait le canon littéraire : amour impossible, opposition parentale, mystérieuse maladie.

- 11 Bien avant les idées de Borgès sur les rapports complexes entre littérature et réalité, alors que lui-même était amateur de la poésie de Robert Browning, il y avait chez les deux poètes exilés en Italie le souci de (re)définir la notion de réalisme en littérature. Le réalisme ne se contentait pas d'être la copie d'un mode de perception dans un mode d'expression, ambition ekphrastique qui avait traversé toute la littérature occidentale depuis l'*Iliade*, où Homère décrivait savamment Héphaïstos en train de forger le bouclier d'Achille, moins pour le protéger que pour éblouir par sa beauté. La réalité du récit et son réalisme ne vont pas du côté de la bataille engagée, mais plutôt du côté de la beauté du bouclier, qui ne sert qu'à être beau et non à protéger son propriétaire des coups portés par l'ennemi. De la même manière, l'histoire des amours contrariées des Browning et de leur fuite éperdue en Italie aurait-elle plus compté pour sa nature littéraire que pour l'idylle dont elle était la conséquence logique ?

Ainsi, l'engagement politique d'Elizabeth pour la cause italienne avait des airs de combat littéraire, à moins que ce ne fût le contraire, bien sûr. À bien y regarder, *Casa Guidi Windows* porte bien son nom. Il ne s'agit que de fenêtres, ouvertes ou fermées, sur le monde, discrète et incidente définition de la poésie pour Elizabeth, qui prétend entendre un garçonnet chanter sous ses fenêtres « O bella libertà, O bella ! » Ceci est d'autant plus intéressant que dans son *magnum opus*, à savoir *Aurora Leigh*, Elizabeth entreprenait pour la première fois de livrer à ses lecteurs sa conception de la poésie et du rôle du poète. De façon très intéressante, l'art ne devait pas copier la réalité comme entité extérieure, la réalité de l'art devait plutôt surgir de l'œuvre comme la plante surgit de la graine.

- 12 Elizabeth était, sur ce point comme sur tant d'autres, parfaitement en accord avec Robert, qui depuis des décennies déjà, voyait la vérité surgir de l'intérieur au lieu d'être la simple copie d'une apparence extérieure. La littérature devenait une ardente essence au lieu de n'être qu'une illusion d'apparence. Les Browning, dans l'intégralité de leurs œuvres et depuis toujours, avaient fréquemment utilisé la métaphore de ce feu intérieur afin de désigner la révélation de la réalité/vérité du monde. De toute évidence, le voyage en Italie participait de cette révélation et de cette vérité. Comme l'écrivait Elizabeth au vers 792 du premier livre d'*Aurora Leigh*, dans un vers aussi célèbre que profond, « The world of books is still the world ». Le monde des livres fait partie du monde, tout comme le monde réel ne l'est pas plus que la réalité des livres, y compris et surtout dans leur écriture. Après tout, qui pourrait ici avoir l'arrogance stupide de se croire plus célèbre que Don Quichotte, Hamlet, Werther, Emma Bovary, Énée, etc. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il faut lire et comprendre la littérature et les aphorismes d'Oscar Wilde, prétendant bousculer le réel avec de simples mots, lorsqu'il clamait « Life imitates art far more than art imitates Life »⁵. Le voyage des Browning était au moins autant imaginaire et poétique qu'il était la conséquence de leurs amours érudites, interdites et contrariées dans le tout petit monde victorien de la maisonnée gouvernée d'une main de fer par Edward Moulton-Barrett.

BIBLIOGRAPHIE

BARRETT-BROWNING, Elizabeth, *Aurora Leigh*, in Sandra Donaldson, ed., *The Works of Elizabeth Barrett Browning*, London: Pickering & Chatto, vol. III, 2010.

BARRETT-BROWNING, Elizabeth, *Casa Guidi Windows*, in Sandra Donaldson, ed., *The Works of Elizabeth Barrett Browning*, London: Pickering & Chatto, vol. II, 2010.

BROWNING, Robert, *Pauline*, in *The Poetical Works of Robert Browning, 1889-1890*, 16 vols., vol. 1.

GAUTIER, Théophile, *Émaux et Camées (1852)*, in Michel Brix, ed., *Théophile Gautier, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Bartillat, 2013.

WILDE, Oscar, (1891), « The Decay of Lying – An Observation », in Josephine M. Guy, ed., *The Complete Works of Oscar Wilde*, Oxford: Oxford University Press, vol. IV, 2007.

NOTES

1 *Aurora Leigh*, I, 232 ; V, 1189 ; V, 1265 ; VII, 484 ; VII, 490 ; VIII, 358, in Sandra Donaldson, ed., *The Works of Elizabeth Barrett Browning*, London: Pickering & Chatto, vol. III, 2010.

2 L'épisode avait déjà été relaté dans le premier poème publié par Robert Browning en 1833, *Pauline* : « [...] secure some god / Will come in thunder from the stars to save her » (vers 666-667). Il n'avait alors aucune idée du sauvetage amoureux qui se présenterait à lui une décennie plus tard.

3 « L'Art », dernier poème du recueil d'*Émaux et Camées (1852)*, in Michel Brix, ed., *Théophile Gautier, Œuvres poétiques complètes*, Paris : Bartillat, 2013.

4 *Casa Guidi Windows*, I, vers 49-50, in Sandra Donaldson, ed., *The Works of Elizabeth Barrett Browning*, London: Pickering & Chatto, vol. II, 2010.

5 « The Decay of Lying – An Observation », essai publié dans le recueil intitulé *Intentions (1891)*, in Josephine M. Guy, ed., *The Complete Works of Oscar Wilde*, Oxford: Oxford University Press, Vol. IV, 2007.

AUTEUR

Jean-Charles Perquin
Université Lumière Lyon 2

Regards croisés de Henry James et Hippolyte Taine sur l'Italie : L'Histoire au prisme de l'esthétique pittoresque

Marie-Odile Salati

DOI : 10.35562/textures.304

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Avant d'entamer sa carrière de romancier, le jeune Henry James se tailla une place dans le monde des lettres américaines grâce aux essais critiques qu'il rédigeait pour des revues de renom comme *The Nation*, *The North American Review* ou *The Atlantic Monthly* sur des écrivains et peintres nationaux et étrangers. Il en consacra un en mai 1868 au *Voyage en Italie* d'Hippolyte Taine, lors de la sortie à New York de la traduction anglaise de l'ouvrage paru en France en 1865. L'historien relate dans ce livre le voyage qu'il entreprit de février à mai 1864, en sens inverse du parcours habituel aux touristes, de Naples à Venise en passant par Rome, Florence, Pise, Sienne et les villes de Lombardie. La version publiée constitue une remise en forme d'un journal tenu régulièrement dont les traces subsistent dans des dates figurant souvent en tête de chapitres, voire de sections, et dont les sept volumes existants sont attestés dans sa correspondance. James pour sa part se rendit en Italie l'année suivant la publication de son essai, première des multiples visites dont il consigna les impressions dans divers articles échelonnés dans le temps avant de les rassembler en un ouvrage à part entière en 1909 sous le titre *Italian Hours*. Dans sa recension, le futur romancier américain loue le pouvoir d'imagination de Taine allié à une connaissance érudite et pour conclure, salue en sa production une contribution majeure à la littérature et à l'histoire. Il est en particulier sensible à la remarquable énergie déployée dans l'effort de représentation, au style imagé haut en couleur qualifié de pittoresque, qualités qui à ses yeux valent à l'auteur la stature d'artiste.

- 2 On peut s'interroger sur la conception ambivalente du récit de voyage ainsi dessinée, qui confirme avant l'heure la définition du genre par Jean Viviès comme « lieu de tension entre littéralité et littérarité », « entre l'inventaire et l'invention¹ ». James place en effet le témoignage de Taine au carrefour de deux disciplines affichant des exigences *a priori* opposées dans leur traitement de la réalité et oscillant entre les visées esthétiques de l'art d'une part et la rigueur de la science d'autre part². Cette dualité est alimentée par le caractère exceptionnel du lieu visité, l'Italie qui, comme nulle part au monde, se distingue par l'empreinte omniprésente du passé et le règne de la beauté, tant dans les scènes naturelles que dans les constructions humaines. Le pays ne manque d'évoquer les différentes étapes de la civilisation depuis l'antiquité tout en se constituant d'abord en objet visuel source de plaisir esthétique. De ce fait la description, qu'elle s'appuie sur la précision historique ou référentielle, se trouve au défi de rendre compte en même temps de l'émotion artistique qui fait partie intégrante de l'expérience vécue. À cet égard, l'historien français rejoint l'héritier de la romance américaine dans son effort de tempérer la rationalité de l'intellect par la fantaisie de l'imagination et la sensualité de l'art.
- 3 L'objet de cette étude sera donc de conduire une analyse comparée des deux récits de voyage en suivant le fil rouge de l'essai critique de 1868, dans la mesure où les deux auteurs consacrent des chapitres aux mêmes villes et où ils détaillent souvent les mêmes sites ou monuments. Seront privilégiés les comptes rendus de James les plus proches dans le temps de ceux de Taine, et de ce fait antérieurs à sa propre production romanesque, à savoir ceux des années 1872 à 1875, sauf dans le cas de Naples, évoquée tardivement en 1900 et 1909³. Nous aborderons, pour commencer, les objectifs avoués des deux narrateurs, qui entendent s'éloigner du documentaire et revendiquent la subjectivité et la littérarité de leur entreprise. Nous verrons ensuite comment le mode pittoresque permet d'apporter un supplément de littérarité au récit de voyage, à la fois en s'appuyant sur la picturalité de l'évocation et en se concentrant sur les accidents et irrégularités conférant un intérêt esthétique à la scène. Enfin, nous examinerons comment l'exigence de précision, réaliste ou historique, négocie avec l'imagination afin de communiquer l'âme du lieu, qui se

définit en Italie par une coexistence unique du présent et du passé générant sa beauté harmonieuse si douce au regard.

- 4 La première difficulté que pose le récit d'un voyage en Italie dans la seconde moitié du XIX^e siècle tient au sujet lui-même, devenu un lieu commun ne pouvant plus prétendre à la nouveauté du voyage d'exploration. Destination très prisée, en particulier des intellectuels anglo-saxons fascinés par les paysages et la richesse de l'héritage culturel, le pays suscitait une floraison de comptes rendus personnels : le poète anglais Lord Byron mentionné par Taine, John Ruskin et Théophile Gautier par James, et tous ceux auxquels ce dernier consacra un article, Hawthorne et William Dean Howells aux États-Unis, Auguste Laugel et Ernest Renan en France⁴. Comme le font remarquer les deux écrivains, qui l'un et l'autre ont nourri leur expérience personnelle des impressions rapportées par Stendhal dans son propre *Voyages en Italie*⁵, il est malaisé de faire assaut d'originalité puisque tout lecteur connaît déjà tout de l'Italie avant même d'y avoir mis les pieds. Il importe donc d'offrir une vision différente.
- 5 Les essais critiques de James éclairent son projet personnel, par ailleurs précisé dans la préface et au fil des évocations. Applaudissant au récit de William Dean Howells, qui a su s'écarter des sentiers battus, il se place comme lui dans la tradition du voyage sentimental de Laurence Sterne, se traitant volontiers dans son ouvrage de « touriste sentimental⁶ ». Louant chez son compatriote un sens de l'observation mis au service d'un regard bienveillant, il souligne son attachement aux petits détails révélateurs du pittoresque des habitants et l'intérêt porté aux anecdotes vécues, qui renouvellent le genre par leur caractère inédit. Comme dans son œuvre de fiction à venir, James conçoit le récit de voyage sous la forme d'une série d'aventures personnelles, à partir desquelles il se construira sa propre opinion du pays. Ainsi, son expérience de Sienne comprend autant la pantomime silencieuse d'un enfant contrarié dans un café, révélatrice du talent national inné de la comédie, que le saisissant clair de lune sur le Palio⁷. Par ailleurs il insiste sur le fait qu'un récit de voyage est avant tout une œuvre littéraire, non un documentaire, et qu'à ce titre il lui incombe de veiller à la forme et de soigner le style, arguant qu'il vaut mieux sacrifier les faits au style que l'inverse⁸.

- 6 Taine partage cette vision, car le récit ne consiste pas pour lui en un « catalogue », qui demeure l'apanage du guide touristique : « ne cherche pas ici une description complète ni un catalogue ; achète plutôt Murray, Forster ou Valery⁹ ». En écho, James déclare, lors de sa visite de l'église Santa Maria Maggiore à Rome, en avoir appris bien davantage que ce que rapportait son Murray, et il s'emploie à retranscrire la parfaite démonstration de sensibilité artistique avec laquelle il a communiqué¹⁰. Il n'entend pas reproduire la minutie de Ruskin ou de Théophile Gautier et fournir comme eux une description exhaustive de la basilique Saint Marc à Venise : « These writers take it very seriously, and it is only because there is another way of taking it that I venture to speak of it; the way that offers itself after you have been in Venice a couple of months¹¹ ». C'est donc l'expérience personnelle, fondée sur l'intérêt pour l'autre et la curiosité, qui est placée au cœur du récit. La démarche de nos auteurs s'apparente ainsi à celle de Naipaul rapportée par Jan Borm dans sa réflexion sur le genre : « I travel to make an inquiry. I am not a journalist. I am taking with me the gifts of sympathy, observation and curiosity that I developed as an imaginative writer¹². »
- 7 Cette approche s'effectue par le biais de l'impression, qui garantit l'authenticité et l'originalité de l'expérience individuelle tout en servant de principe structurel. L'impression a toute sa place, dans la mesure où elle témoigne du premier contact du visiteur avec un lieu et participe à ce titre à l'aventure de la découverte. Taine revendique la légitimité de cette perception non informée en arrivant à Rome : « Certainement il est imprudent de noter ici ses premières impressions, telles qu'on les a ; mais puisqu'on les a, pourquoi ne pas les noter ? Un voyageur doit se traiter comme un thermomètre¹³ ». Quant à James, l'impression est au cœur de son dispositif de perception, que le contexte soit fictionnel ou non. Elle est le mode par lequel le monde extérieur affecte une conscience individuelle, laquelle va ensuite la traiter afin d'en extraire du sens et comprendre son environnement. Il importe donc d'engranger un maximum d'impressions en flânant au gré des rues ou de la campagne de façon à les convertir en prose plus tard, une fois qu'elles se seront décantées¹⁴. Définissant l'impression littéraire chez les écrivains modernistes, Jesse Matz souligne que celle-ci, loin de se résumer à une sensation superficielle, représentait pour eux « le

moment esthétique lui-même », assurant « la continuité entre sensation et idée », car il s'agissait de « reproduire la vie telle qu'elle était véritablement perçue dans l'expérience subjective de l'individu¹⁵ ». James souhaitait rapporter des « images mentales », des scènes restées gravées en raison du plaisir tranquille qu'elles lui avaient procuré, de préférence des lieux simples hors des sentiers battus, tel un canal et ses taches de couleur plutôt que les sites incontournables du circuit touristique¹⁶.

- 8 Toutefois en Italie, le spectacle se révèle souvent impossible à communiquer, les mots manquent, refrain récurrent. « Le misérable instrument que la parole ! » se lamente Taine devant les tableaux des peintres vénitiens¹⁷. L'écrivain est démuni au point de parfois renoncer à l'entreprise et d'engager le lecteur à aller voir par lui-même, comme James face aux charmes de la campagne romaine. Le narrateur ne peut se satisfaire de l'accumulation réaliste du détail, d'une énumération exhaustive des éléments frappant son regard dans le but de coller au plus près du spectacle, car ce catalogue ne rendrait pas compte de l'intégralité de l'expérience et ne parviendrait pas à suggérer l'harmonie d'ensemble. Philippe Hamon nous rappelle d'ailleurs l'« utopie linguistique » qui consiste à concevoir « la langue comme nomenclature, celle d'une langue dont les fonctions se limiteraient à dénommer ou désigner terme à terme le monde, d'une langue monopolisée par sa fonction référentielle d'étiquetage d'un monde¹⁸. » La fin visée est un sens à extraire, en dépassant la présence matérielle au moyen de la suggestion.
- 9 Comme l'illustre le Dôme de Florence, il importe de saisir l'effet produit, qui ne se réduit pas à la somme des composants. L'énumération d'ogives, de colonnes et formes diverses ne sert qu'à amplifier « la bizarre et saisissante harmonie » qui parvient à transcender le foisonnement au départ chaotique¹⁹. La perfection de la forme finit par s'imposer après avoir été niée par l'excès du détail car celui-ci, pour reprendre Daniel Arasse, « résiste à la raison, fait écart et, loin de se soumettre à l'unité du tout, la disloque pour susciter [...] un tumulte²⁰ ». C'est aussi une unité d'effet que recherche James qui, sans passer par le détail ni l'égrènement des innombrables ornements de Santa Maria Maggiore à l'instar de l'historien français, va droit à l'impression d'ensemble, dont le chœur est l'expression métonymique : « a choir of an extraordinary

splendeur of effect ». Afin d'en rendre compte, un regard englobant fond les différents éléments en un éclat général, au fur et à mesure que ceux-ci sont embrasés par un rayon de soleil couchant qui structure la saisie visuelle ²¹.

- 10 C'est en ayant recours au pittoresque que les deux écrivains, historien comme romancier, vont tenter de véhiculer l'impression ressentie, et c'est par cette technique que Taine parvient selon James à faire œuvre à la fois de littérature et d'érudition historique. Le pittoresque, tel qu'il est pratiqué par les deux hommes dans leurs ouvrages, recouvre les deux approches évoquées par Daniel Arasse dans son étude du détail, à la fois « l'anecdotique en peinture » et « ce qui est proprement plastique », « le pictural ²² ». Ce genre est le prisme par lequel James aborde les lieux visités dans tous ses récits de voyages, à l'affût de ses ingrédients, qu'il juge omniprésents en Italie, dominants dans le paysage anglais et terriblement absents dans son pays natal des débuts du XX^e siècle. Il l'entend d'abord comme la capacité d'une scène observée à se constituer en tableau, par ses propriétés de composition, de cadrage, d'équilibre et de proportions. L'Italie se prête à merveille à une description picturale, parce qu'elle offre une expérience avant tout visuelle. Les deux écrivains répètent à l'envi que le pays est une véritable fête pour les yeux.
- 11 Si Taine situe l'apothéose de son périple italien à Venise et James à Naples, comme le signale dans les deux cas l'emplacement du chapitre correspondant en fin d'ouvrage en guise de point d'orgue, la raison en est de même nature esthétique, à savoir le sentiment de contempler la manifestation ultime de la beauté et de l'art dont reste imprégné le pays, en dépit du coup fatal porté par la civilisation moderne comme partout ailleurs dans le monde occidental. Les auteurs reproduisent les sites explorés avec des yeux de peintres, multipliant les analogies au tableau, à l'estampe ou à la gravure. Claude Lorrain constitue une référence commune face à la douceur harmonieuse des paysages. Les descriptions sont régies par des considérations de couleur et de forme, une attention aux jeux de lumière, et bon nombre d'esquisses n'ont rien à envier aux tableaux impressionnistes. Chaque auteur multiplie les tentatives pour saisir la nuance exacte d'une teinte, suivre les métamorphoses de l'eau ou l'étincellement de la lumière.

- 12 Le pittoresque mis en œuvre dans les deux ouvrages ne se limite cependant pas à la description picturale définie par Liliane Louvel dans *Texte/Image*, même s'il en présente tous les marqueurs²³. Il recouvre aussi l'esthétique de l'accident et de l'irrégularité, qui valorise le mouvement, les contrastes, la ligne brisée, les ruines et la mise en scène dramatique²⁴. Si James admirait par-dessus tout l'art classique, qu'il nommait le « Grand Style », il n'en éprouvait pas moins de la tendresse pour le pittoresque dans cette dernière acception et, comme l'explique Viola Hopkins Winner, recherchait l'alliance des deux dans le même objet²⁵. Le récit d'une flânerie dans Rome fournit une parfaite illustration de son goût pour le genre. Le Colisée est apparenté au sublime vertigineux d'une falaise alpine, l'église San Giovanni e Paolo se distingue par une concentration d'« accidents charmants », et celle de St Jean de Latran accumule les ingrédients caractéristiques : « the crooked old court », « a jumble of chance detail, of lurking recesses and wanton projections », « the oddly perched peaked turret », « the architecture has a vastly theatrical air »²⁶.
- 13 On retrouve les mêmes ingrédients chez Taine qui, après avoir âprement fustigé la crasse des quartiers romains sur la rive droite du Tibre, reconnaît que « l'intérêt et le pittoresque ne font jamais défaut », les détectant dans les ruines d'une tour, la ligne brisée, le fragment, les contrastes²⁷. La couleur, élément de picturalité, se double de la connotation métaphorique de couleur locale qui la tire du côté du pittoresque, lorsque les accidents parsemant le parcours des deux visiteurs, au sens de rencontres ou conditions atmosphériques fortuites, révèlent le caractère haut en couleur de la nation italienne ou de son héritage. La pauvreté et la détérioration repoussantes du monde présent s'effacent alors pour céder la place à une survivance de la beauté d'antan, qui suffit à capter l'imagination de l'observateur.
- 14 Le pittoresque visuel s'accompagne chez Taine d'un pittoresque de style, célébré par James dans son essai pour la force des descriptions et une expression très imagée²⁸. Le recours au procédé de l'analogie permet de véhiculer ce qui de l'impression résiste au langage et l'historien en fait un usage abondant, tout autant que le futur romancier. Il s'agit de communiquer au lecteur des images davantage que des informations et lorsque le narrateur se désole de son

impuissance langagière, une cascade de comparaisons et de métaphores prennent le relais : « Le golfe entier semble un vase de marbre arrondi exprès pour recevoir la mer. [...] Au pied des roches, l'eau est verte comme une émeraude transparente [...], sorte de joyau bigarré et mouvant qui encadre l'épanouissement de la divine fleur²⁹. » L'ampleur de la phrase n'a rien à envier à celle de James, spécialiste de la syntaxe complexe ; elle est mue par un élan interne analogue à la respiration ou à la houle marine. Mais contrairement à Théophile Gautier, dont James déplorait l'indigence intellectuelle derrière la surface étincelante d'un style admirable proprement visuel³⁰, Taine ne pratique pas l'analogie à des fins décoratives. Le tableau qu'il esquisse tient de la vision, témoignant par là de force d'imagination et d'expression symbolique à valeur de commentaire général sur le caractère italien ou la condition humaine. James cite dans son essai l'évocation par l'historien d'une *Déposition de croix* du peintre espagnol Ribera à la fin de sa visite napolitaine et celle du quatuor de monuments au centre de Pise, qui se clôt sur une ekphrasis de la Niobé de Florence. Ces extraits sont choisis comme illustration des talents littéraires du Français en ce qu'ils élèvent le compte-rendu du voyageur au rang de la vision artistique et qu'ils donnent matière à réflexion³¹.

- 15 Car Taine oscille entre les deux pôles de la représentation, entre réalisme et romantisme. Il allie la rigueur de l'historien, par la précision de son information, à la fantaisie de l'artiste, par la force de son imagination, comme le souligne James dans son article critique. Il a le culte du chiffre, notant l'effectif de spectateurs et de gladiateurs du Colisée dans la Rome impériale. Il emploie le terme architectural exact dans ses descriptions de monuments et rapporte scrupuleusement le nombre de composants d'une série d'ornements, ainsi dans son évocation de la cathédrale de Sienne. Le passage correspondant de James, s'il offre une relative précision dans les quantités, le lexique et les éléments, met surtout l'accent sur l'exubérance de la façade, au moyen d'une énumération en vrac et d'adjectifs subjectifs traduisant son impression de pittoresque³². Taine se lance régulièrement, en abordant un site, dans un long rappel d'événements ou de circonstances historiques de même que des différentes périodes qui se sont succédées au fil des âges, par exemple les vicissitudes des palais florentins, cause de leur présent

état de décrépitude. Il indique d'ailleurs dans sa correspondance qu'il nourrit son périple d'abondantes lectures spécialisées, que son intérêt réside dans les connaissances amassées et que l'histoire constitue pour lui un mode d'accès à ce qui s'offre à son regard, civilisation actuelle du pays ou tableaux de musées³³. Mais en dépit de ce goût du détail, il ne tombe pas dans le travers signalé par Daniel Arasse qui déplore : « c'est que Gérôme masque sous l'érudition son absence d'imagination³⁴. »

16 L'imagination joue en effet un rôle essentiel dans son récit et contribue à sa qualité éminemment pittoresque saluée par James. Ce dernier, dans son essai sur William Dean Howells, insiste sur la part inévitable accordée à cette faculté par tout visiteur en Italie à la différence des autres pays : « We go to Italy to gaze upon certain of the highest achievements of human power,—achievements, moreover, which, from their visible and tangible nature, are particularly well adapted to represent to the imagination the *maximum* of man's creative force³⁵. » Saint Pierre de Rome en est l'expression la plus aboutie, témoignant d'une imagination prodigieuse poussée à la limite de ses possibilités. Monuments grandioses et paysages d'une incomparable beauté stimulent en permanence l'imagination du voyageur, qui communique d'abord avec le spectacle par l'entremise de la tradition littéraire et artistique. Les scènes contemplées ne manquent de convoquer les tableaux de Claude Lorrain ou, face à la baie de Naples, les vers d'Homère et d'Euripide dans un cas, les écrits de Virgile et Théocrite dans l'autre³⁶. À l'inverse, les illustres prédécesseurs donnent accès à la civilisation éteinte en permettant de se représenter les habitants du passé tels qu'ils évoluaient dans ce cadre empreint d'art antique : « Tout le long du chemin je pensais à Ulysse et à ses compagnons³⁷ ». Ce souvenir littéraire, éveillé à la vue de la côte napolitaine, déclenche chez l'historien une dérive onirique bien peu caractéristique de sa discipline, sur le bonheur des corps nus et les plaisirs simples d'une vie en harmonie avec une nature sereine.

17 Car les deux écrivains partagent un intérêt commun pour la vie, James se concevant plus tard comme le peintre de la vie, et celle-ci s'exprime dans les mœurs des habitants, préoccupation sociale placée au cœur des deux récits. La compréhension des faits observés passe par la voie de la communion empathique favorisée par l'imagination.

Taine déclare vouloir « comprendre les sentiments des grands hommes et des vieilles époques. Pourquoi ont-ils senti de cette façon ? Et de questions en questions, au bout d'une semaine, on les entend, on les voit face à face³⁸ ». L'un et l'autre traquent l'esprit humain tel qu'il se révèle dans ses réalisations, comme l'immense mosaïque du Christ byzantin dans la cathédrale de Pise, qui suscite la même interrogation. Ils partent en quête du « drame humain », que James détecte dans l'emprise de l'Église catholique manifeste à Santa Maria Maggiore et Taine dans la physionomie particulière des villas romaines³⁹. En dernier ressort ils recherchent l'homme à travers les formes multiples prises par la civilisation : « l'homme parle dans ses décorations, dans ses chapiteaux, dans ses coupoles, parfois plus clairement et toujours plus sincèrement que dans ses actions et ses écrits⁴⁰. »

- 18 De fait, leurs récits sont au service des idées et ont pour fonction de dégager un sens. La « construction par abstraction⁴¹ » que Jean Viviers attribue au travail de l'historien correspond à un mode de fonctionnement du romancier américain, caractéristique de son œuvre de fiction et revendiqué dans ses récits de voyage. L'anecdote que rapporte James dans le café de Sienne, qui tourne à la scène de roman de mœurs, part du détail enregistré pour s'acheminer vers la généralisation et la conceptualisation⁴². De même, ce qui importe avant tout à Taine est d'établir une théorie d'ensemble à partir de l'observation. Il est en quête de causes et fournit les faits observés comme autant d'illustrations de l'état de la civilisation ou des méfaits de l'Église, son cheval de bataille⁴³.
- 19 Mais par-delà les significations ponctuelles élucidées au fil de l'exploration, il est une idée maîtresse que les deux récits mettent en lumière, en empruntant des chemins différents : l'Italie incarne la beauté et le présent du pays ne fait que parler du passé tout entier voué au culte de cet idéal. Le terme de beauté revient tel un *leitmotiv* tout au long des deux ouvrages, appliqué aux curiosités humaines comme naturelles, quelle que soit la ville ou le paysage, son emploi culminant à propos des cités favorites. Néanmoins les canons de référence diffèrent. Le summum de l'art réside pour James dans l'art classique, garant d'ordre et de stabilité par l'accent qu'il met sur la composition et l'équilibre. Il se manifeste dans la « dignité » que l'Américain prête aux plus belles réalisations, rappelant par là la

dignitas préconisée par Leon Battista Alberti dans son essai sur la peinture afin « d'éviter la "confusion" et le "tumulte"⁴⁴ ». Taine en revanche dénigre le classicisme⁴⁵, pour avoir terni la splendeur naturelle de l'antiquité, qui reposait sur une relation harmonieuse entre le corps et son environnement pastoral, et avec laquelle il renoue à Naples, où il décèle « [p]artout des traces de la joie et de la beauté antiques » : « y a-t-il un meilleur endroit pour laisser vivre son corps, pour rêver sainement et jouir, sans apprêt ni raffinement, de ce qu'il y a de plus beau dans la nature et dans la vie⁴⁶ ? »

- 20 À travers la débauche d'effets esthétiques déployés par l'Italie, les deux auteurs prennent conscience de l'omniprésence et de la survivance du passé dans le pays, ce qui en fait un lieu d'exception dans le monde occidental, même si les plaies dues à la civilisation moderne y sévissent aussi. Pour James, l'Italie est hantée par le passé, à l'image de Florence, dont les étroites ruelles ténébreuses se prêteraient à l'apparition d'un fantôme⁴⁷. Quant à Taine, il vit son périple comme un retour à l'âge d'or de l'antiquité : « À chaque pas, ici comme ailleurs, dans les textes et les monuments, on retrouve, en Italie, les traces, le renouvellement, l'esprit de l'antiquité classique⁴⁸. » Leur voyage à tous deux n'a pas pour objectif la découverte du pays dans le présent mais la résurrection du passé, qui s'effectue en convoquant l'imagination.
- 21 Leurs yeux ne voient pas tant ce qui se présente devant eux que ce qu'ils imaginent comme ayant eu lieu en cet endroit précis à un âge reculé. Le premier contact avec la *piazza* de Sienne leur inspire la même réaction : « I had half-an-hour's infinite vision of mediæval Italy » déclare James en écho aux propos de Taine : « nul spectacle n'est plus propre à mettre devant l'imagination les mœurs municipales et violentes des anciens temps⁴⁹. » Certes, ils décrivent d'une même voix la crasse, la pauvreté de certains quartiers et l'état de délabrement de l'exceptionnel héritage architectural. L'historien s'appesantit avec véhémence sur cette situation contemporaine choquante en jetant sur elle la lumière crue d'une description de type naturaliste, tandis que James édulcore une réalité indécente qui, selon lui, n'a pas de place dans une œuvre littéraire et glisse rapidement sur le sujet, expédiant les mendiants du Capitole en une phrase⁵⁰. L'un et l'autre s'empressent ensuite de se concentrer sur les vestiges témoins d'un autre temps. Taine a tôt fait lui aussi de

reléguer au second plan la laideur entachant les abords du Panthéon pour reconstituer la gloire de la Rome impériale : « il a l'air d'un estropié et d'un malade. En dépit de tout cela, l'entrée est grandioisement pompeuse⁵¹ ».

- 22 Pour le philosophe français, le détour par le passé constitue un passage obligé parce qu'il perçoit l'Italie de son temps dans la continuité historique. C'est là que l'érudition de l'historien, saluée par James, vient compléter la vision de l'artiste alimentée par l'imagination. Mettant au service de son lecteur l'acuité de son observation et une mine d'informations, Taine constitue « le meilleur des compagnons de voyage⁵² ». Ainsi la villa Albani est dépeinte en ce qu'elle est représentative du mode de vie d'une classe sociale dans la Rome du XVIII^e siècle. Au moyen de courtes scènes imaginaires nourries de la connaissance de l'époque sont évoqués l'art de la conversation et les habitudes de salon qui expliquent l'indifférence des propriétaires à la nature environnante, d'où le simple rôle d'accessoire de celle-ci, condamnée à servir de toile de fond dans le tableau⁵³. Le récit ne se contente pas d'une représentation mimétique du monde réel observé, fondée sur l'accumulation minutieuse des détails architecturaux ou picturaux offerts au regard, mais il retrace les causes de la situation constatée, remontant souvent jusqu'à l'antiquité afin de souligner l'évolution globale et de dégager un sens de l'histoire du pays. L'exploration spatiale devient alors recherche de causes et de signification.
- 23 L'ennui selon James est que cette approche conduit à l'élaboration d'un système, qui clôt le sens au lieu de l'ouvrir grâce à la suggestion, qui condamne l'objet décrit à n'être plus que l'illustration d'une idée. Le spectacle qui capte l'attention du voyageur par l'étrangeté de son altérité est ainsi dépouillé du mystère qui fait tout le charme du pittoresque aux yeux du futur romancier, par exemple l'architecture de la cathédrale de Pise. Qualifiant Taine de matérialiste, il lui reproche de ne faire de place ni au sacré ni au mystère dans sa conception de l'homme⁵⁴. La perspective de l'historien, poussée à l'extrême du déterminisme naturaliste, réduit le présent à n'être que le produit du passé et l'œuvre d'art le résultat du milieu dont elle est issue : « Naples est une colonie grecque, et, plus on regarde, plus on sent que le goût et l'esprit d'un peuple prennent la forme de son paysage et de son climat⁵⁵. » Comme le regrette James dans son

essai, Taine envisage l'homme comme une « machine » et le dissèque à la manière d'un anthropologue, dont il utilise la terminologie (« la plante humaine », « la machine humaine ») et la classification en types (« l'homme du Moyen-Âge », « l'homme du Midi⁵⁶ »). Le critique américain se demande alors si cette approche n'occulte pas la complexité inhérente à la nature humaine : « The question remains [...] whether, as the author claims, the description covers all the facts; as to whether his famous theory of *la race, le milieu, le moment* is an adequate explanation of the various complications of any human organism⁵⁷ ». Ce sont donc là les limites du pittoresque de Taine dans son récit sur l'Italie.

- 24 James, quant à lui, souhaite surtout communiquer le sentiment de raffinement extrême qu'incarne pour lui l'Italie, ce degré ultime de civilisation atteint dans le passé par le pays dont l'art s'est élevé à la hauteur de son environnement naturel d'une beauté inégalée. Commentant les fresques de Benozzo Gozzoli qui ornent le cloître de Pise, il célèbre « la légèreté et la grâce » du peintre⁵⁸. Par l'élégance de sa facture, ce dernier lui fait songer à Ernest Renan, qu'il devait qualifier de « modèle de délicatesse » dans un essai ultérieur de 1883, en raison à la fois de son style irréprochable et de ses opinions raffinées⁵⁹. Contrairement à Renan, Taine ne sait pas faire preuve de la mesure, toute en finesse, qui est la marque du véritable artiste. Il se laisse aller aux excès dogmatiques de sa théorie et aux débordements de sa rhétorique.
- 25 On comprendra la différence d'approche de l'Italie entre l'historien français et le romancier américain en comparant leur représentation des fresques d'Orcagna dans le cloître de Pise. Pour illustrer sa thèse de l'incomplétude de l'art italien dans la période de transition entre le mysticisme religieux du Moyen-Âge et la réhabilitation de la beauté d'ici-bas à la Renaissance, Taine grossit le trait de la peinture grotesque et n'épargne aucun détail macabre, avec la vigueur de style qui le caractérise :

Ces puissants [...] aperçoivent tout d'un coup les cadavres de trois rois, aux trois degrés de pourriture, chacun dans sa tombe ouverte, l'un enflé, l'autre fourmillant de vers et de serpents, l'autre montrant déjà ses os de squelette. Ils s'arrêtent [...] : un d'eux se penche [...] un autre se bouche le nez ; c'est une *moralité*⁶⁰.

- 26 L'accumulation rhétorique mime le sens livré par l'historien :
« L'artiste veut donner une instruction au public, et, à cet effet, [...] il entasse tous les commentaires possibles ⁶¹. » La version jamesienne du même tableau est édulcorée, le spectacle est annoncé sans être décrit : « see his feudal courtiers, on their palfreys, hold their noses at what they are so fast coming to ⁶² ». De même, le narrateur glose avec élégance sur la technique de l'artiste sans l'enfermer dans une interprétation : « The painter aims at no very delicate meanings, but he drives certain gross ones home so effectively ». L'attention du lecteur est attirée sur les traits saillants de la représentation, qui font tout le charme pittoresque de ces restes d'art naïf à l'écart de l'agitation moderne : « all the vividness of his bright hard colouring », « direct, triumphant expressiveness », un art moins nuancé que Gozzoli, le peintre aussi délicat que Renan. Etrange... On croirait entendre James parler de Taine.
- 27 Si James a ressenti une affinité avec Taine, en dépit de sa théorie réductrice du milieu, qui revenait à expliquer l'art par son époque et à nier la part de création propre à l'artiste, c'est que l'historien français était parvenu à dépasser son système pour donner de l'Italie une image originale et personnelle. Sa vision est bien celle d'une conscience réfléchissante, qui tente d'extraire un sens de son expérience et du monde alentour – ce qui le distingue d'un Théophile Gautier – et celle d'un artiste, qui ne se contente pas de produire une belle aquarelle mais s'efforce de transmettre toute la force de ses impressions par un style imagé inventif. Le pittoresque ainsi mis en œuvre se heurte néanmoins aux limites du système et de son déterminisme historique, dans la mesure où il ne laisse pas de place au mystère et à l'inexpliqué pour se nourrir. Si son rationalisme d'historien conduit Taine à considérer le passé italien comme perdu et dénaturé par les époques qui ont éloigné l'homme de sa vigoureuse simplicité antique, James en revanche veut voir le pays à travers la magie de son azur lumineux comme un cas unique de survivance du génie de la civilisation occidentale dans le monde d'aujourd'hui, de fusion harmonieuse entre le passé et le présent magnifiquement incarnée par la baie de Naples. Tandis que le chapitre sur Florence se clôt chez Taine sur la vision tragique de la mortalité humaine incarnée par Niobé, celui de James affirme la persistance intangible d'une marque laissée par les habitants d'autrefois, aussi insaisissable

que les reflets sur la lagune vénitienne. « Time has devoured the doers and their doings, but there still hangs about some effect of their passage⁶³ » conclut-il. La vision de chacun incarne une des deux propositions du paradoxe que Paul Ricoeur attribue à la trace dans *Le Temps raconté*, « un passé révolu qui néanmoins demeure préservé dans ses vestiges⁶⁴ ».

- 28 Certes, comme le fait remarquer le critique John Auchard dans son introduction à *Italian Hours*, le sentiment de la disparition du pittoresque italien se perçoit de plus en plus nettement au fil des essais du romancier américain⁶⁵. Son idée élevée de la décence en art conduisait James à pudiquement détourner le regard des scènes modernes de crasse et de misère sur lesquelles Taine jetait une lumière crue. Mais il n'en déplorait pas moins la civilisation de masse qui faisait déferler des hordes de touristes, en particulier germaniques, dans sa retraite préférée, et en 1892, il voyait bien en Venise ce que le Français étendait à l'ensemble du pays, à savoir le cimetière de l'histoire⁶⁶. Toutefois, il souhaitait, semble-t-il, entourer d'un halo romantique le lieu auquel il se sentait redevable de son éducation en matière esthétique, et c'est bien ce que proclame son apologie finale de Naples. Le récit de ses visites répétées de l'Italie, en tirant du côté du pittoresque, lui a peut-être permis de réaliser en mots le rêve enfoui qu'il nourrissait d'être peintre. Chacun des deux auteurs a donc finalement trouvé en Italie ce qu'il était parti y chercher, « un cours d'histoire⁶⁷ » pour l'un, un cours d'esthétique pour l'autre.

BIBLIOGRAPHIE

ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs, Flammarion, 1996.

BORM, Jan, « Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology », *Perspectives on Travel Writing*, Ch. 2, Hooper Glenn and Tim Youngs (ed.), *Studies in European Cultural Transition*, n° 19, Aldershot: Ashgate, 2004, p. 13-26.

CONRON, John. *American Picturesque*. University Park, The Pennsylvania State UP, 2000.

EDEL, Leon, *Henry James*, vol. 1, *The Untried Years: 1843-1870* [1953], vol. 3, *The Middle Years: 1882-1895* [1962], New York, Avon Books, 1978.

- FRANK, Frederick S, « The Two Taines of Henry James », *Revue de Littérature Comparée*, n° 45-3, 1^{er} juillet 1971, p. 350-366.
- GROSS, Irena Grudzinska, « Hippolyte Taine's Polemical Vision of Italy », *Romanic Review*, n° 81-2, March 1, 1990, p. 203-210.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- JAMES, Henry, *American Writers. Literary Criticism*, vol. 1, New York, The Library of America, 1984.
- JAMES, Henry, *European Writers. Literary Criticism*, vol. 2, New York, The Library of America, 1984.
- JAMES, Henry, *Italian Hours* [1909], John Auchard ed., New York, London, Penguin Classics, 1992.
- JAMES, Henry, *Heures Italiennes*, traduit de l'anglais par Jean Pavans, Paris, Minos, La Différence, 2006.
- LOUVEL, Liliane, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, PU de Rennes, 2002.
- MATZ, Jesse, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge, Cambridge UP, UK, 2001.
- PRICE, Martin, « The Picturesque Moment », *From Sensibility to Romanticism*, Frederick W. Hilles and Harold Bloom (ed.), New York, Oxford UP, 1965, p. 259-92.
- RICCEUR, Paul, *Temps et récit III. Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- TAINÉ, Hippolyte, *Voyage en Italie* [1865], vol. 1, « Naples et Rome », vol. 2, « Florence et Venise », Paris, Librairie Hachette, 1921.
- TAINÉ, Hippolyte, *H. Taine : Sa vie et sa correspondance*, vol. 2, *Le Critique et Le Philosophe. 1853-1870*, 2^e édition, Paris, Hachette, 1904.
- VIVIÈS, Jean, *Le Récit de voyage en Angleterre au XVIII^e siècle. De l'inventaire à l'invention*, Toulouse, PU du Mirail, collection « Interlangues littératures », 1999.
- WINNER, Viola Hopkins, *Henry James and the Visual Arts*, Charlottesville, The UP of Virginia, 1970.

NOTES

1 Jean Viviès, *Le Récit de voyage en Angleterre au XVIII^e siècle. De l'inventaire à l'invention*, Toulouse, PU du Mirail, collection « Interlangues littératures », 1999, p. 46.

2 F.S. Frank interprète la dualité soulignée par James comme l'expression de son ambivalence à l'égard de l'historien français : « Hippolyte Taine became

for Henry James a great hero-villain of letters, an enviable intellect who was everything the fine artist ought to be and everything as well which the responsible critic ought not to be. » dans « The Two Taines of Henry James », *Revue de Littérature Comparée*, n° 45-3, 1^{er} juillet 1971, p. 364. La présente étude s'inscrit dans une perspective différente, elle ne s'attache pas à l'ambivalence de la réception jamesienne mais au mode pittoresque du récit de Taine, qui lui vaut l'approbation de son critique américain.

3 Toutes les références aux deux œuvres analysées dans cet article renverront aux éditions suivantes : Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, 1865, vol. 1, « Naples et Rome », vol. 2, « Florence et Venise », Paris, Librairie Hachette, 1921 ; Henry James, *Italian Hours*, 1909, John Auchard ed., New York, London, Penguin Classics, 1992.

4 Se reporter à Henry James, *American Writers. Literary Criticism*, vol. 1, New York, The Library of America, 1984, p. 307-314, 430-447, 475-479 et *European Writers. Literary Criticism*, vol. 2, New York, The Library of America, 1984, p. 468-472, 628-629.

5 Irena Grudzinska Gross soutient que Taine rédigea son récit de voyage en réaction à la vision romantique proposée par Stendhal dans le sien, dans l'article « Hippolyte Taine's Polemical Vision of Italy », *Romantic Review*, n° 81-2, March 1, 1990, p. 203-210. James, d'après son biographe, lisait le livre de Stendhal lors de son premier voyage. Voir Leon Edel, *Henry James*, vol. 1, *The Untried Years: 1843-1870* [1953], New York, Avon Books, 1978, p. 300.

6 Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. 10.

7 *Ibid.*, p. 224.

8 Henry James, *Literary Criticism*, vol. 1, *op. cit.*, p. 476.

9 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 1, *op. cit.*, p. 119.

10 Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. 132.

11 *Ibid.*, p. 14.

12 Jan Borm, « Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology », *Perspectives on Travel Writing*, Ch. 2, Hooper Glenn and Tim Youngs (ed.), *Studies in European Cultural Transition*, n° 19, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 22.

13 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 1, *op. cit.*, p. 14.

14 Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. 17.

- 15 Jesse Matz, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge, Cambridge UP, UK, 2001, p. 13, ma traduction.
- 16 Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. 16-17.
- 17 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 2, *op. cit.*, p. 259.
- 18 Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 5.
- 19 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 2, *op. cit.*, p. 104.
- 20 Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs, Flammarion, 1996, p. 225.
- 21 Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. 133.
- 22 Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 33.
- 23 Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, PU de Rennes, 2002, p. 33.
- 24 En cela James est l'héritier de la tradition artistique de son pays, car la particularité du pittoresque américain, qui a connu son apogée de 1830 à 1870, est de réunir ces deux aspects, selon John Conron dans *American Picturesque*, University Park, PA, The Pennsylvania State UP, 2000, p. XVII et 1-8. Pour une analyse du pittoresque, se reporter à Martin Price, « The Picturesque Moment », *From Sensibility to Romanticism*, Frederick W. Hilles and Harold Bloom (ed.), New York, Oxford UP, 1965, p. 259-292.
- 25 Viola Hopkins Winner, *Henry James and the Visual Arts*, Charlottesville : The UP of Virginia, 1970, p. 38.
- 26 Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. 130 et 131.
- 27 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 1, *op. cit.*, p. 157-158, p. 125.
- 28 Henry James, *Literary Criticism*, vol. 2, *op. cit.*, p. 827.
- 29 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 1, *op. cit.*, p. 53.
- 30 Henry James, *Literary Criticism*, vol. 2, *op. cit.*, p. 386.
- 31 *Ibid.*, p. 829, 330. Les passages commentés par James se trouvent dans Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 1, *op. cit.*, p. 45 et vol. 2, *op. cit.*, p. 80.
- 32 Les passages évoqués se trouvent respectivement dans Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 2, *op. cit.*, p. 51-52 et dans Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. 229.
- 33 Il déclare à sa mère lire « l'excellente histoire de Ranke » et « *La Vie des peintres de Vasari* ». « Ce voyage est pour moi un cours d'histoire »

poursuit-il ; « je sens que sans l'histoire je ne m'amuserais guère ici ; la connaissance du passé et des vieilles mœurs me sert de milieu pour reconstituer et voir vivre les créateurs des belles œuvres » dans Hippolyte Taine, *H. Taine : Sa vie et sa correspondance*, vol. 2, *Le Critique et Le Philosophe*. 1853-1870, 2^e édition, Paris, Hachette, 1904, p. 287-290.

34 Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 28.

35 Henry James, *Literary Criticism*, vol. 1, *op. cit.*, p. 476-477.

36 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 1, *op. cit.*, p. 54, 45 et Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. 311.

37 Hippolyte Taine, *ibid.*, p. 54.

38 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 2, *op. cit.*, p. 63.

39 Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. 271 et Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 1, *op. cit.*, p. 232.

40 Hippolyte Taine, *ibid.*, p. 279.

41 Jean Viviès, *Le Récit de voyage en Angleterre au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 165.

42 Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. 224.

43 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 2, *op. cit.*, p. 77 et 106.

44 Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 149.

45 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 2, *op. cit.*, p. 281 : « La Renaissance, qui réduisait l'art à la noblesse classique, l'a vraiment amoindri ».

46 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 1, *op. cit.*, p. 51 et 62.

47 Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. 241 : « a ghost, a messenger from an underworld. »

48 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 2, *op. cit.*, p. 103.

49 Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. 220. Hippolyte Taine, *ibid.*, p. 49.

50 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 1, *op. cit.*, p. 40-41. Henry James, *ibid.*, p. 127.

51 Hippolyte Taine, *ibid.*, p. 159.

52 Henry James, *Literary Criticism*, vol. 2, *op. cit.*, p. 830 : « what you wish in a companion, a guide, is to help you accumulate data, to call your attention to facts. The present writer observes everything, and selects and describes the best. »

- 53 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 1, *op. cit.*, p. 231-232.
- 54 Henry James, *Literary Criticism*, *op. cit.*, vol. 2, p. 829.
- 55 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 1, *op. cit.*, p. 55-56.
- 56 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 1, *op. cit.*, p. 61 ; vol. 2, *op. cit.*, p. 103 ; vol. 1, p. 231 ; vol. 2, p. 106.
- 57 Henry James, *Literary Criticism*, vol. 2, *op. cit.*, p. 829. Cet aspect est débattu dans l'article de Frederick Frank cité dans la note 2. Il n'est d'ailleurs pas spécifique au *Voyage en Italie* mais concerne aussi *Notes sur la nation anglaise* et *Histoire de la littérature anglaise*, qui ont fait l'objet d'autres essais de la part de James en janvier 1872 et en mai 1875.
- 58 Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. 277.
- 59 Henry James, *Literary Criticism*, vol. 2, *op. cit.*, p. 634. James a également publié un court article « Ernest Renan at Ischia » en 1875, qui loue la finesse de l'écrivain et fait de lui le contre-exemple implicite de Théophile Gautier par ses capacités de réflexion et d'analyse, *ibid.*, p. 628-629.
- 60 Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, vol. 2, *op. cit.*, p. 73.
- 61 *Ibid.*, p. 74.
- 62 Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. 277 pour toutes les citations de ce paragraphe.
- 63 *Ibid.*, p. 271.
- 64 Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 176.
- 65 Henry James, *Italian Hours*, *op. cit.*, p. XXV.
- 66 *Ibid.*, p. 304-305 et 33.
- 67 Hippolyte Taine, *H. Taine : Sa vie et sa correspondance*, vol. 2, *op. cit.* Cité dans la note 33.

AUTEUR

Marie-Odile Salati
Université de Chambéry

L'Italie mortifère du voyageur Mark Twain

Frédéric Dumas

DOI : 10.35562/textures.306

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Séduction, fumigation, contagion

Venise est aussi une fête

Apocalypse italienne et révélation américaine

Conclusion

TEXTE

- ¹ *The Innocents Abroad, or The New Pilgrims' Progress* (1869)¹ fit de Mark Twain² le plus grand écrivain-voyageur américain. Les croisiéristes du paquebot *Quaker City* partirent en juin 1867 de New York pour la Terre sainte, avec de nombreuses escales européennes. C'est ainsi qu'ils découvrirent l'Italie – notamment Gênes, Milan, le Lac de Côme, Venise, Florence, Rome, Naples et Pompéi.
- ² Messent souligne la complexité idéologique et narrative de ce récit de voyage, qui dans la préface s'annonce naïvement comme « a record of a pleasure-trip³ » (v), mais compose aussi « a more serious description of a cultural and spiritual pilgrimage⁴ ». Fidèle à son approche ironique et humoristique, Twain relate ses expériences en tant que voyageur inculte et généralement imperméable à l'altérité culturelle. Ignorant la langue, l'histoire et la culture italiennes, il rédige des récits faussement innocents et dresse un portrait au vitriol de ce pays dont la richesse artistique et l'imprégnation catholique le submergent. La beauté à laquelle il se trouve souvent confronté le frappe d'autant plus qu'elle se trouve – en Italie peut-être plus qu'ailleurs – intimement liée à la notion de fugacité de l'existence.
- ³ Notre étude s'intéressera à l'impact de l'Italie sur le voyageur plutôt qu'au compte rendu factuel de ses visites ; elle suivra cependant la

chronologie du voyage italien, qui débute sous le signe de l'enchantement pour suivre un parcours contrasté. Il s'agira tout d'abord d'examiner l'ambivalence de Twain envers une Italie méfiante à l'égard des étrangers, et dont la magnificence extérieure semble se résumer à la beauté des femmes. Car si la décrépitude des rues et des façades dissimule la richesse intérieure des palais et des monuments, ces derniers sont autant d'évocations d'une mort omniprésente. Il importera ensuite de se concentrer sur l'émerveillement suscité par la découverte de Venise, dont les eaux évoquent le Styx, et que Twain parcourt lors d'une expédition tragi-comique en gondole, le conduisant d'un trépas symbolique à la magnificence fantasmatique.

- 4 Plus encore que la recherche effrénée du plaisir, caractéristique de l'expérience touristique et à laquelle Twain cède pourtant volontiers, la présence obsessionnelle de la mort sous-tend la construction de l'Italie narrative. C'est en quoi Pompéi, ultime étape italienne, constitue l'apogée de la visite : la torpeur post-apocalyptique des ruines finit par plonger le narrateur dans un sommeil dont il se réveillera porteur d'une révélation prophétique. La dernière partie de notre étude explorera la nature de cette révélation italienne, américaine et universelle.

Séduction, fumigation, contagion

- 5 Bien que dûment programmée dans le cadre de la croisière, la première apparition de la terre italienne constitue une véritable révélation esthétique : « In due time the shores of Italy were sighted, [...] early in the bright summer morning, the stately city of Genoa rose up out of the sea and flung back the sunlight from her hundred palaces. » (p. 160). Le pays est ainsi abordé – à tous les sens du terme – comme un lieu paradisiaque, peuplé de créatures sérapiques :

There may be prettier women in Europe, but I doubt it. The population of Genoa is 120,000: two-thirds of these are women, I think, and at least two-thirds of the women are beautiful. They are as dressy and as tasteful and as graceful as they could possibly be without being angels. [...] Most of the young demoiselles are robed in a cloud of white from head to foot, [...] wear nothing on their heads

but a filmy sort of veil, which falls down their backs like a white mist.
(p. 160)

6 Fidèle à son habitude, Twain ne tarde pas à détruire sa description éthérée, en sautant apparemment du coq à l'âne : « Never smoke any Italian tobacco » (p. 161). Les deux paragraphes suivants évoquent les méfaits du produit et composent une transition vers le récit de sa découverte de Gênes, marquée par la noirceur. À la vaporeuse limpidité féminine succède ainsi la nébulosité urbaine, dévoilée comme lors d'une représentation théâtrale à la suite d'un lever de rideau – de fumée. La cohésion déstructurée du récit de voyage apparaît ainsi obéir à des associations d'idées suscitées par les réalités italiennes, mais dont la logique repose généralement sur la résonance avec des souvenirs personnels liés à la mort.

7 On note alors l'analogie entre les « stub-hunters » génois et « that San Francisco undertaker who used to go to sick-beds with his watch in his hand and time the corpse. » (p. 162). De même, pour ces touristes motivés par la recherche du plaisir immédiat, le délabrement extérieur des palais n'est-il guère compensé par la beauté intérieure des bâtiments, pourtant chargés d'œuvres d'art et de vestiges prestigieux :

all the grand *empty* salons, with their resounding pavements, their grim pictures of dead ancestors, and tattered banners with the dust of bygone centuries upon them, seemed to brood solemnly of death and the grave, and our spirits ebbed away, and our cheerfulness passed from us. (p. 162)

8 C'est ainsi que, contre toute attente, la ville gothique en arrive une fois de plus à évoquer le San Francisco de Twain, qui à son tour exprime quelque chose de l'expérience de tous les touristes américains : « We always began to suspect ghosts. There was always an undertaker-looking servant along, too, who [...] stood stiff and stark and unsmiling in his petrified livery ». (162-163)

9 Fiedler voit en Mark Twain

the prisoner of a tour plan laid out by organizers for whom the world worth seeing had been once and for all defined by the genteel essayists of the generation before, and the writers of guidebooks,

who were their legitimate heirs [...]. He shares especially the bad taste of his generation and its immediate predecessors: admiring extravagantly, for instance, the mediocre Cathedral of Milan [...], the gross funeral statuary in the cemetery of Genoa, the inferior sculptures exhumed at Pompeii⁵.

- 10 Kaplan signale aussi la sujétion de Mark Twain au diktat des pratiques de son époque : « He traveled by the guidebook, he was as obedient to it as any other tourist⁶ ». Cette attitude relevait à la fois d'une reconnaissance candide de ses limites culturelles et d'un ciblage marketing clairement établi :

I have never tried in even one single instance, to help cultivate the cultivated classes. I was not equipped for it, either by native gifts or training. And I never had any ambition in that direction, but always hunted for bigger game—the masses. I have seldom deliberately tried to instruct them [...]. To simply amuse them would have satisfied my dearest ambition at any time ; for they could get instruction elsewhere [...]. [...] honestly, I never cared what became of the cultured classes⁷.

- 11 Sa défiance vis-à-vis des trésors artistiques italiens, pléthoriques, ne s'applique pas à ses rencontres, mêmes furtives, avec les autochtones, qui constituent le pilier de sa fascination pour le pays. Gênes constitue un décor inquiétant et adéquat à sa taphophilie⁸ ainsi qu'à son pendant systématique dans l'œuvre, la taphophobie :

You go along one of these gloomy cracks, and look up and behold the sky like a mere ribbon of light, far above your head, where the tops of the tall houses on either side of the street bend almost together. You feel as if you were at the bottom of some tremendous abyss, with all the world far above you. (p. 142)

- 12 La fascination pour les lieux funèbres se fond dans une topographie inconsciente qui fait s'assimiler l'architecture de Gênes, le cimetière, et la configuration d'une grotte de l'enfance. Ce rapport isomorphique est tout d'abord présenté comme un processus intime spécifique au narrateur :

Cave is a good word—when speaking of Genoa under the stars. When we have been prowling at midnight through the gloomy crevices they call streets, where no footfalls but ours were echoing, where only ourselves were abroad, and lights appeared only at long intervals and at a distance, and mysteriously disappeared again, and the houses at our elbows seemed to stretch upward farther than ever toward the heavens, the memory of a cave I used to know at home was always in my mind, with its lofty passages, its silence and solitude, its shrouding gloom, its sepulchral echoes, its flitting lights, and more than all, its sudden revelations of branching crevices and corridors where we least expected them. (p. 169)

13 Ces « liens anthropocosmiques⁹ », perçus à travers les souvenirs d'enfance, font paraître la traversée des rues génoises comme autant de « rêveries d'ultra-cave¹⁰ ». Dans ce contexte, tous les voyageurs effectuent au cours de leur périple génois un voyage onirique qui transcende leur expérience factuelle : « le rêve de cave augmente invinciblement la réalité¹¹. » La ville italienne en arrive ainsi à incarner une spécificité particulière dénotée par le fait que les touristes ne ressentent à ce moment ni la fatigue ni l'ennui qui habituellement les saisissent au bout de quelques visites.

14 Enterré vivant dans les rues génoises, le narrateur inculte mais halluciné présente à son lecteur une Italie sépulcrale à la Edgar Allan Poe, où l'architecture grotesque engendrera la plus délicate des créatures :

You can never persuade yourself that these are actually streets, and the frowning, dingy, monstrous houses dwellings, till you see one of these beautiful, prettily dressed women emerge from them—see her emerge from a dark, dreary-looking den that looks like a dungeon all over, from the ground away halfway up to heaven. And then you wonder that such a charming moth could come from such a forbidding shell as that. (p. 166)

15 Les femmes séduisent Twain et le conduisent à apprécier le charme des villes italiennes, dont ses *a priori* de bétotien menaçaient de le couper totalement. Nulle apparition enchantée ne vient cependant émerveiller son voyage à travers la campagne, placé sous le signe du désenchantement et parfois de l'horreur. Les visions

cauchemardesques ponctuent en effet l'itinéraire jusqu'à Milan, et les touristes ne trouvent pas dans l'Italie profonde le type de production esthétique censée motiver leur croisière :

Some of the pictures of the Saviour [...] represented him stretched upon the cross, his countenance distorted with agony. From the wounds of the crown of thorns; from the pierced side; from the mutilated hands and feet; from the scourged body—from every hand-breadth of his person streams of blood were flowing! Such a gory, ghastly spectacle would frighten the children out of their senses, I should think. (p. 208)

- 16 Pour le narrateur, la barbarie de telles représentations est due à l'emprise d'un catholicisme délétère, visant à la soumission de la population. Son jugement à l'emporte-pièce, présenté comme partagé par tous ses compagnons de voyage, condamne tout autant le dévoiement religieux que ce qu'il considère comme la nature bestiale des habitants de la campagne italienne :

Here and there, on the fronts of roadside inns, we found huge, coarse frescoes of suffering martyrs like those in the shrines. It could not have diminished their sufferings any to be so uncouthly represented. We were in the heart and home of priestcraft—of a happy, cheerful, contented ignorance, superstition, degradation, poverty, indolence, and everlasting unaspiring worthlessness. And we said fervently; it suits these people precisely; let them enjoy it, along with the other animals [...]. (p. 209)

- 17 Une telle agressivité dans le propos n'est pas sans rappeler celle dirigée contre les Indiens ou les Noirs d'Amérique dans nombre de récits de voyage de Twain. En réalité, la phrase qui conclut la citation précédente (« We feel no malice toward these fumigators » [p. 209]) révèle qu'en dehors de l'expression d'un indéniable anticatholicisme protestant¹², cette saillie anti-italienne trouve aussi son origine dans la colère ressentie par les touristes lors de leur accueil dans la région du lac de Côme. En effet, dans le souci d'éviter une épidémie de choléra, les autorités locales les avaient soumis à la fumigation, pratique assez courante à l'époque :

a party of policemen [...] put us into a little stone cell and locked us in. [...] there was no light, there were no windows, no ventilation. It was close and hot. We were much crowded. [...] Presently a smoke rose about our feet—a smoke that smelled of all the dead things of earth, of all the putrefaction and corruption imaginable. (p. 199)

- 18 Loin d'être le simple « record of a picnic » (p. v) prévu au départ, la croisière tourne ici à l'enterrement symbolique, dont les touristes émergeront à la fois identiques à eux-mêmes et à nouveau légèrement transformés. Très vite, le voyage avait déjà procuré chez ces derniers la sensation étrange d'adhérer à l'altérité européenne :

The change that has come over our little party is surprising. Day by day we lose some of our restlessness and absorb some of the spirit of quietude and ease that is in the tranquil atmosphere about us and in the demeanor of the people. We grow wise apace. We begin to comprehend what life is for. (p. 187)

- 19 Toujours pétris de préjugés ethnocentristes et en dépit d'expériences parfois ressenties comme douloureuses, les voyageurs américains s'europanisent au pas de course et en acquièrent une approche philosophique de la vie. Bien que non exclusivement italien, ce type de réflexion est cependant déclenché par la spécificité de l'expérience italienne, qui en exprime ainsi la quintessence : ironiquement l'Italie contamine les voyageurs dont elle craint précisément la contagiosité.

Venise est aussi une fête

- 20 Plus que Gênes, Venise captive le narrateur par sa capacité à susciter chez lui des sentiments violemment contrastés, l'enthousiasme et la méditation succédant au désenchantement original. Les nombreux canaux qui sillonnent la ville sont traversés par des ponts parfois sinistres, tel que le célèbre pont des Soupirs, et sont généralement parcourus par la tout aussi célèbre gondole, qui ne manque pas de plonger Twain dans des abîmes de perplexité. L'imagination accorde généralement à l'eau une valeur ambivalente, due à son association avec le liquide amniotique et le sperme, porteurs de vie, et avec les dangers des profondeurs abyssales ou des surfaces croupissantes,

potentiellement létales. Les nombreux recoins des canaux explorés par le narrateur présentent tous ces aspects symboliques, et bien qu'il ne semble pas s'en rendre compte, sa visite ressemble fortement à un va-et-vient entre léthargie mortifère et explosion de vie.

- 21 Le premier contact se réduit à la constatation de la décrépitude de Venise : « Her glory is departed, and with her crumbling grandeur of wharves and palaces about her she sits among her stagnant lagoons, forlorn and beggared, forgotten of the world. » (p. 217) Pour explorer la ville fantôme, un véhicule et un pilote adéquats :

We reached Venice at eight in the evening, and entered a hearse [...]. At any rate, it was more like a hearse than any thing else [...] And this was the storied gondola of Venice! [...] This the famed gondola and this the gorgeous gondolier!—the one an inky, rusty old canoe with a sable hearse-body clapped on to the middle of it, and the other a mangy, barefooted guttersnipe with a portion of his raiment on exhibition which should have been sacred from public scrutiny. (p. 218)

- 22 Pour couronner le tout, même le chant renommé du gondolier ne trouve aucune grâce à ses oreilles (« Another yelp, and overboard you go » [p. 218]). Très vite, cependant, un nouveau spectacle vient effacer les visions d'outre-tombe : « In a few minutes we swept gracefully out into the Grand Canal, and under the mellow moonlight the Venice of poetry and romance stood revealed. » (p. 218) La beauté de la Venise contemporaine repose sur sa capacité à recouvrer fugitivement, au gré des quartiers et selon les heures de la nuit, son prestige ancien fantasmé par le touriste : « It was a beautiful picture—very soft and dreamy and beautiful. » (p. 219) Dans son étude sur la navigation dans le cadre du « régime nocturne de l'image », Durand considère la barque comme « un symbole extrêmement polyvalent¹³ ». Pour lui, « La barque, fût-elle mortuaire, participe [...] en son essence au grand thème de la berceuse maternelle¹⁴. » Cette analyse éclaire la cohérence ambivalente de la gondole de Twain (mais aussi, par extension, du *Quaker City*), simultanément corbillard et berceau protecteur, dans laquelle les chansons du Caron italien se conjuguent pour former avec son embarcation un chemin propre à la découverte d'une « Nature-mère régénérée et déversant le flot des vivants sur la terre rendue à la virginité par le déluge¹⁵. »

- 23 La métamorphose de la ville s'opère à l'heure consacrée dans les récits de fantômes : « But what was this Venice to compare with the Venice of midnight? Nothing. There was a fête » (p. 219). En soi, une fête se prête parfaitement aux aspirations hédonistes des touristes, qui ne manquent néanmoins pas de se voir rappeler au passage l'analogie entre le passé apocalyptique des grandes épidémies et la situation présente :

a grand fête in honor of some saint who had been instrumental in checking the cholera three hundred years ago [...]. It was no common affair, for the Venetians did not know how soon they might need the saint's services again, now that the cholera was spreading every where. (p. 219)

- 24 La fumigation qui mit Twain en fureur quelque temps auparavant se trouve ainsi justifiée, et participe clairement du type de rite de passage auquel les croisiéristes en arrivent inconsciemment à se confronter lors de leurs périples. Le corbillard grotesque qui les emporte ici s'inscrit d'ailleurs dans une tradition mythologique : « la fonction d'un simple passeur, dès qu'elle trouve sa place dans une œuvre littéraire, est presque fatalement touchée par le symbolisme de Caron. Il a beau ne traverser qu'une simple rivière, il porte le symbole d'un au-delà. » Tout comme le passeur, le gondolier « est gardien d'un mystère¹⁶ ». Au-delà de sa fonction de taxi, c'est lui qui, suivant son style de pilotage, conduit les touristes à conserver leur réflexe de consommation rapide des paysages et des expériences, ou à adopter pour un temps l'attitude recueillie du penseur :

Sometimes we go flying down the great canals at such a gait that we can get only the merest glimpses into front doors, and again, in obscure alleys in the suburbs, we put on a solemnity suited to the silence, the mildew, the stagnant waters, the clinging weeds, the deserted houses and the general lifelessness of the place, and move to the spirit of grave meditation. (p. 229)

- 25 La découverte de Venise revient donc dans une certaine mesure à réfléchir sur sa condition de mortel. La ville qu'on ne peut traverser qu'en ce type de corbillard flottant constitue l'illustration frappante de la thèse de Bachelard, qui envisage dans les anciens rites funéraires les précurseurs de tous les voyages en bateau :

Bien avant que les vivants ne se confiassent eux-mêmes aux flots, n'a-t-on pas mis le cercueil à la mer, le cercueil au torrent ? Le cercueil, dans cette hypothèse mythologique, ne serait pas la dernière barque. Il serait la première barque. La mort ne serait pas le dernier voyage. Elle serait le premier voyage. Elle sera pour quelques rêveurs profonds le premier vrai voyage¹⁷.

- 26 Guère passionné par les caractéristiques historiques, culturelles ou architecturales de Venise, le touriste conduit par Caron le gondolier parmi les méandres du Styx italien est ainsi alternativement mort et vivant et, surtout, toujours consommateur : « We have been pretty much every where in our gondola. We have bought beads and photographs in the stores, and wax matches in the Great Square of St. Mark. » (p. 232).

Apocalypse italienne et révélation américaine

- 27 Le voyage se poursuit ensuite notamment par les visites du Vésuve, de Pise et de Rome et s'achève à Pompéi, qui constitue à plus d'un titre l'aboutissement du voyage italien.
- 28 Twain est tout d'abord agréablement surpris de constater que « this old ancient city of the dead » (p. 331) n'a rien de l'environnement sépulcral auquel il s'attendait :

I always had an idea that you went down into Pompeii with torches, by the way of damp, dark stairways, just as you do in silver mines, and traversed gloomy tunnels with lava overhead and something on either hand like dilapidated prisons gouged out of the solid earth, that faintly resembled houses (p. 327).

- 29 Il trouve dans ce décor postapocalyptique un terrain idéal, proposant une vision esthétisée des destinées historique et humaine et, surtout, propre à livrer un enseignement apte à transcender les limites nationales. Très peu de distance humoristique vient atténuer l'immense impact de cette visite sur le narrateur qui, bien qu'il ne consacre qu'une dizaine de pages à Pompéi, accorde à ces dernières une intensité révélatrice.

- 30 Ce qui l'impressionne avant tout est la proximité paradoxale de la cité antique et des villes modernes, dont d'après lui les États-Unis proposent les exemples les plus aboutis. La comparaison est cependant loin de tourner à l'avantage des villes contemporaines, à commencer par la décoration domestique moderne, qui se situe au niveau d'une pâle imitation vouée à une disparition rapide :

there stand the long rows of solidly-built brick houses (roofless) just as they stood eighteen hundred years ago, hot with the flaming sun; and there lie their floors, clean-swept, and not a bright fragment tarnished or waiting of the labored mosaics that pictured them with the beasts, and birds, and flowers which we copy in perishable carpets to-day [...] (p. 327).

- 31 Twain présente Pompéi – et Herculaneum, qu'il ne prétend pas avoir visité – comme la matrice inégalée de l'art à présent unanimement célébré, notamment celui de la Renaissance, dont il estime avoir souffert lors des visites guidées des hauts lieux artistiques du vieux monde :

The most exquisite bronzes we have seen in Europe, came from the exhumed cities of Herculaneum and Pompeii, and also the finest cameos and the most delicate engravings on precious stones; their pictures, eighteen or nineteen centuries old, are often much more pleasing than the celebrated rubbish of the old masters of three centuries ago. (p. 330-331)

- 32 Le rapport analogique que Twain établit avec le monde contemporain ne se situe pas seulement au niveau artistique ; le narrateur sait aussi faire œuvre scientifique pour déduire de ses observations de terrain des conclusions de nature sociologique. C'est ainsi que, contrairement aux Italiens de la campagne catholique, dépeints comme oisifs, les Pompéiens se révèlent de parfaites créatures d'un système social et économique que l'on devine tourné vers une efficacité dont les États-Unis commençaient à l'époque de la publication du *Voyage des innocents* à revendiquer les caractéristiques :

They were not lazy. They hurried in those days. We had evidence of that. There was a temple on one corner, and it was a shorter cut to

go between the columns of that temple from one street to the other than to go around—and behold that pathway had been worn deep into the heavy flagstone floor of the building by generations of time-saving feet! They would not go around when it was quicker to go through. We do that way in our cities. (p. 331)

33 Tout comme les créations artistiques contemporaines convoquent les chefs d'œuvres de la « cité des morts », les Américains deviennent les héritiers symboliques de sa culture laborieuse. Pompéi et les villes américaines apparaissent ainsi indirectement liées par des liens de parenté fantasmés, dont les racines plongent dans une Histoire obscure. La beauté frappante des ruines, combinée à la rareté de données scientifiques fiables, est pour le narrateur – comme pour nombre d'écrivains des XVIII^e et XIX^e siècles – une source féconde de récits mêlant le factuel et l'imagination dans une construction textuelle s'apparentant au mythologique. Dès lors, Twain en vient à méditer sur le sort tragique qui saisirait sa propre civilisation lors d'une apocalypse identique : « Every where around are things that reveal to you something of the customs and history of this forgotten people. But what would a volcano leave of an American city, if it once rained its cinders on it? Hardly a sign or a symbol to tell its story » (p. 333). À nouveau, l'immensité de ses vestiges et de sa gloire préservée confère à l'empire romain une valeur de référence incontournable aux sociétés modernes. La non-existence programmée de traces post-apocalyptiques, au contraire, annonce une chute de l'empire américain bien plus radicale, puisqu'elle le condamne à l'oubli perpétuel.

34 La visite de Pompéi provoque l'assoupissement de Twain et de ses compagnons dans le train :

We [...] went dreaming among the trees that grow over acres and acres of its still buried streets and squares, till a shrill whistle and the cry of "All aboard—last train for Naples!" woke me up and reminded me that I belonged in the nineteenth century, and was not a dusty mummy, caked with ashes and cinders, eighteen hundred years old (p. 335).

35 Le lecteur ne manquera pas de noter que c'est à un cadavre que Twain avait fini par s'identifier, et dont il date le décès au moment de

la naissance du christianisme. Le réveil du narrateur à sa réalité intime revêt bien une couleur religieuse, mais en tant qu'Américain et homme du XIX^e siècle, ce jugement dernier résulte d'une piteuse apocalypse.

- 36 Quoiqu'il en soit, la violente interruption de la rêverie qui ramenait Twain parmi les rues pompéiennes ajoute à sa désillusion :

The idea of a railroad train actually running to old dead Pompeii, and whistling irreverently, and calling for passengers in the most bustling and business-like way, was as strange a thing as one could imagine, and as unpoetical and disagreeable as it was strange. (p. 335)

- 37 L'Italie contribue grandement au doute que l'on sent poindre chez le voyageur Twain, pourtant admirateur des avancées technologiques de son époque, et généralement enthousiaste à l'idée de voir le style de vie américain se répandre sur la planète. La fin du chapitre dédié à Pompéi dresse le bilan de la découverte du pays, à mille lieues de l'obsession consommatrice qui sous-tend l'aventure touristique. Dans l'univers de Twain, l'apocalypse italienne est porteuse d'une révélation américaine et intime. Ce message est transmis dans un style caractéristique, où la gravité de la méditation philosophique se voit adoucie par un humour irrépessible. La première leçon est universelle :

After browsing among the stately ruins of Rome, of Baiae, of Pompeii, and after glancing down the long marble ranks of battered and nameless imperial heads that stretch down the corridors of the Vatican, one thing strikes me with a force it never had before: the unsubstantial, unlasting character of fame. Men lived long lives, in the olden time, and struggled feverishly through them, toiling like slaves, in oratory, in generalship, or in literature, and then laid them down and died, happy in the possession of an enduring history and a deathless name. Well, twenty little centuries flutter away, and what is left of these things? A crazy inscription on a block of stone, which snuffy antiquaries bother over and tangle up and make nothing out of but a bare name (which they spell wrong)—no history, no tradition, no poetry—nothing that can give it even a passing interest (p. 336).

- 38 Ce discours sur la vanité de toute ambition est porté tout au long de l'œuvre de voyage, pour laquelle « la planète explorée et mise en récit

devient simultanément sujet de méditation et accessoire¹⁸. » En l'occurrence, tel un tableau de vanité, le spectacle de Pompéi offre l'opportunité d'une réflexion sincère sur l'inanité humaine. Telle une vanité, cependant, la qualité de la transcription textuelle de ce spectacle en arrive à attirer l'attention sur les moyens déployés pour le construire, dont l'humour constitue la présence la plus aisément détectable. C'est en cela que l'universalité du récit de l'exploration italienne repose avant tout sur sa pertinence avec les centres d'intérêts privés de l'auteur en tant qu'Américain et, surtout, en tant qu'écrivain :

What may be left of General Grant's great name forty centuries hence? This—in the Encyclopedia for A. D. 5868, possibly:

“URIAH S. (or Z.) GRAUNT—popular poet of ancient times in the Aztec provinces of the United States of British America. Some authors say flourished about A. D. 742; but the learned Ah-ah Foo-foo states that he was a contemporary of Scharkspyre, the English poet, and flourished about A. D. 1328, some three centuries after the Trojan war instead of before it. He wrote ‘Rock me to Sleep, Mother.’” (p. 336)

- 39 Si le voyage italien de Twain se conclut sur un bilan enthousiaste relatif aux productions artistiques du passé antique, sa déduction comique quant à la notoriété des créateurs (comme de l'élite politique) vient réduire à néant le fantasme d'éternité qui motive souvent la création de telles productions. La conclusion est donc de nature paradoxale, puisqu'elle dévoile l'inanité du projet d'écriture de Mark Twain lui-même et la condamnation de ce dernier à l'oubli, tout en sous-entendant qu'il accèdera tout de même ainsi au même type de renom que celui du Général Grant lui-même.

Conclusion

- 40 Les révélations ineffables constituent quelque soulagement poétique à l'omniprésence de la mort, dans une esthétique onirique suscitée par le décor italien. Ainsi les abysses des rues de Gênes plongent-ils le narrateur dans des abîmes de perplexité, pour aboutir à un nouveau mystère, un questionnement auquel il n'attend pas de

réponse, mais qu'il transmet tout de même à ses lecteurs : « the men wear hats and have very dark complexions, but the women wear no headgear but a flimsy veil like a gossamer's web, and yet are exceedingly fair as a general thing. Singular, isn't it? » (p. 166).

- 41 L'incertitude interprétative de l'espace italien, souvent détournée par l'humour, conduit Twain à questionner la stabilité de son propre univers, à la fois intime et américain. Dans le cadre de la croisière, l'Italie constitue un passage obligé, faisant des touristes du *Quaker City* le pendant ridicule des gentilshommes cultivés des Lumières. Le tourisme de masse a supplanté le Grand Tour et le mythe italien est en train d'acquiescer une dimension nouvelle, moins raffinée. Principalement touché par la beauté des femmes, le touriste inculte souffre vite de surconsommation culturelle : « We are surfeited with Italian cities for the present » (p. 253). La pléthore de créations artistiques des siècles passés empilées dans les palais et les musées entraîne chez les béotiens américains une défiance vis-à-vis d'une civilisation qu'ils imaginent proche de la décomposition.
- 42 L'impression mortifère que dégage le récit de Twain n'est cependant pas spécialement italienne, car elle participe chez lui d'une tendance irrépressible et généralisée. La spécificité italienne se dégage dans l'imbrication proprement épiphanique de la mort et de la beauté, révélée notamment au cours de l'apothéose de Pompéi, qui laisse entrevoir la possibilité d'un sens toujours indicible, mais néanmoins perceptible dans le rêve endormi ou éveillé. C'est probablement l'Italie qui teinte le plus clairement la réflexion de Twain l'ignorant d'une touche proprement segalienne : « L'Exotisme dans le Temps. En arrière : l'histoire. Fuite du présent méprisable et mesquin¹⁹. »

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

DUMAS, Frédéric, *Mark Twain : tourisme et vanité*, Grenoble, ELLUG/PUL, 2015.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale* [1960], Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

FIEDLER, Leslie, « Afterword », *The Innocents Abroad*, New York, Signet Classic, 1966.

KAPLAN, Justin. *Mr. Clemens and Mark Twain, a Biography*, New York, Simon and Schuster, 1966.

MESSENT, Peter, *Mark Twain*, Londres, Macmillan Modern Novelists, 1997.

O BENZINGER, Hilton, *American Palestine: Melville, Twain, and the Holy Land Mania*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

PAINE, Albert Bigelow (dir.), *Complete Letters of Mark Twain*, Gutenberg Project, http://www.gutenberg.org/files/3196/3196-h/3196-h.htm#2H_4_0004, consulté le 1^{er} avril 2018, Pdf.

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers (notes)*, Montpellier, Fata Morgana, coll. « explorations », 1978.

TWAIN, Mark, *The Innocents Abroad, or The New Pilgrims' Progress* [1869], New York.

NOTES

1 Ce livre a été traduit en français de façon parcellaire dans *Le voyage des innocents, un pique-nique dans l'Ancien Monde*, Fanchita Gonzalez Battle (trad.), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1995.

2 Cet article établit la distinction entre Mark Twain (l'auteur empirique), et Twain (son narrateur-*persona*).

3 Les pages de *The Innocents Abroad* citées dans cet article sont celles de l'édition Dover.

4 Peter Messent, *Mark Twain*, Londres, Macmillan Modern Novelists, 1997, p. 24.

5 Leslie Fiedler, « Afterword », *The Innocents Abroad*, New York, Signet Classic, 1966, p. 496, 497.

6 Justin Kaplan, *Mr. Clemens and Mark Twain, a Biography*, New York, Simon and Schuster, 1966, p. 48.

7 Mark Twain, « To Andrew Lang, in London », Albert Bigelow Paine (dir.), *Complete Letters of Mark Twain*, Gutenberg Project, 1889, p. 252.

8 « Attrait pathologique pour les tombes et les cimetières » (« Taphophilie », *Le Petit Robert*, 1993).

- 9 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 24.
- 10 *Ibid.*, p. 35.
- 11 *Ibid.*, p. 37.
- 12 « Catholics and Eastern Orthodox control of the shrines made Protestant travelers feel extremely uneasy, and they regularly rejected any claims to their authenticity » : Hilton Obenzinger, *American Palestine: Melville, Twain, and the Holy Land Mania*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 152.
- 13 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale* [1960], Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 266.
- 14 *Ibid.*, p. 268.
- 15 *Ibid.*, p. 268.
- 16 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 107.
- 17 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 100.
- 18 Frédéric Dumas, *Mark Twain : tourisme et vanité*, Grenoble : ELLUG/PUL, 2015, p. 23.
- 19 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers (notes)*, Montpellier, Fata Morgana, coll. « explorations », 1978, p. 28.

AUTEUR

Frédéric Dumas
Université Grenoble Alpes

Dantes Spuren in Italien/Sur les traces de Dante en Italie : le voyage d'Alfred Bassermann

Marco Sirtori

DOI : 10.35562/textures.310

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Jusqu'à il y a quelques années, les spécialistes de Dante ne se souvenaient d'Alfred Bassermann que pour la solution de questions interprétatives particulières¹. Mais auprès des contemporains et dans les années suivant sa mort, le célèbre critique allemand jouissait d'un grand prestige en raison de ses recherches érudites et de ses études philologiques, fondées sur une approche positiviste, qui l'ont conduit à publier un nombre considérable d'articles, d'essais et une traduction autorisée de la *Divine Comédie*². Tout récemment, son récit de voyage en Italie sur les traces de Dante a été évoqué dans deux ouvrages, dans le cadre de recherches visant à documenter, au sens large, les modalités inédites de découverte de la Péninsule à la fin du XIX^e siècle. Je fais référence aux essais de Raffaella Cavalieri, *Il Viaggio dantesco. Viaggiatori dell'Ottocento sulle orme di Dante* (2006) et de Attilio Brilli, *Il viaggio dell'esilio. Itinerari, città e paesaggi danteschi* (2015)³. Dans ces études, le poète italien est célébré pour sa capacité à jeter un regard unificateur sur la Péninsule et à en préfigurer l'unité linguistique et culturelle, grâce à une faculté imaginative extraordinaire et à sa capacité de recréer sous les yeux des lecteurs le paysage italien de façon dynamique, « c'est à dire dans sa complétude historique et anthropique »⁴. Selon Attilio Brilli encore aujourd'hui le poète italien représente « l'esprit vivifiant par antonomase, apte à donner une âme aux lieux [...] et, grâce au pèlerinage douloureux de l'exilé, dont on suit les empreintes, de les réunir dans un seul itinéraire en tant que corrélatif topographique d'une idée de nation possible et souhaitée »⁵.

- 2 Attilio Brilli et Raffaella Cavalieri visent finalement à recomposer le cadre général de l'histoire du voyage et des lieux et s'efforcent de faire converger les perceptions différentes des voyageurs italiens et étrangers sur le même tableau comparatif, en négligeant d'encadrer les regards obliques de ceux qui, comme Alfred Bassermann et en général les voyageurs allemands sur les traces de Dante, interprètent et actualisent la géographie littéraire et les étapes réelles du poète exilé à la lumière des frictions et des contradictions de la vie politique contemporaine. Par ailleurs, on ne peut pas lire le récit de voyage de Bassermann sans considérer la longue histoire de la réception de Dante dans les pays germanophones, une histoire marquée depuis toujours par la préférence accordée à la dimension politique, même aux dépens de l'intérêt pour la *Divine Comédie*⁶. Jusqu'au XIX^e siècle le poète « hérétique » et excommunié ainsi que son ouvrage sont le lieu de débats sur le rapport entre pouvoir temporel et spirituel, entre empire et papauté ; d'où l'intérêt presque unique pour l'auteur du traité sur la *Monarchie* et pour des passages isolés du poème caractérisées par des sous-entendus idéologiques. Dante est considéré à la fois comme précurseur d'un sentiment anticlérical pré-réformiste ou, au contraire, nommé afin de démontrer que son hérésie politique doit être interprétée comme refondation du principe de légitimité sur lequel se fondent l'empire et la papauté.
- 3 Il faut aussi noter que jusqu'à la publication du livre remarquable de Bassermann les voyageurs allemands ne se réfèrent que rarement à Dante (on peut s'étonner du désintérêt général montré par Goethe dans son *Italienische Reise*). Et pourtant, le voyageur qui nomme Dante le premier et qui en fait l'éloge, est le prince Ludwig von Anhalt-Köthen (1579-1650), qui parcourt la Péninsule dans la première moitié du XVII^e siècle. Mais seulement deux siècles plus tard, à la suite de la soi-disant *Dantemanie*, dans les pays germanophones se constitue une école de spécialistes et d'érudits sans pareille dans le contexte européen, qui visent aussi à intégrer le poète italien à la culture allemande, selon la devise « Dante ist unser »⁷. Le projet s'accomplit en décelant des analogies entre l'œuvre du Dante *viator* et un contexte topographique, urbanistique et géographique au sens large qui témoigne de l'origine européenne de l'univers moral de Dante. Je pense, surtout, au traducteur le plus réputé de la *Divine Comédie* en Allemagne, Philalethes, *alias* Johann von Sachsen

qui décrit, après une série de voyages sur les traces de Dante, la structure formelle, conceptuelle et idéologique du poème comme :

ein gotischer Dom, wo manche überladene Verzierungen unserem geläuterten Geschmacke anstößig sein können, während der erhabene, ernste Eindruck des Ganzen und die Vollendung und Mannigfaltigkeit der Einzelheiten unser Gemüth mit Bewunderung erfüllen. Der eine wie die andere sind lebendige Ergebnisse jener reichbewegten Zeit – des nunmehr wieder zu Ehren gebrachten Mittelalters⁸.

une cathédrale gothique, où la surcharge d'ornements – il faut l'avouer – peut insulter notre goût raffiné, tandis que l'impression sublime et austère de l'ensemble et la perfection et la variété des détails nous étonnent et nous remplissent l'âme. L'une comme l'autre sont des produits vivants de cet âge d'émotions, de ce Moyen Age qui a désormais été remis à l'honneur.

- 4 C'est précisément à Dresde, la ville de Johann von Sachsen, que sera publiée très rapidement une traduction de l'ouvrage qui représente pour Alfred Bassermann l'archétype du voyage sur les traces de Dante, à savoir le *Voyage dantesque* par Jean-Jacques Ampère, dont la première édition paraît dans la *Revue des deux mondes* (IV, 1839), et ensuite dans le volume *La Grèce, Rome et Dante. Études littéraires d'après nature* (1848 et, en sixième édition, 1884)⁹.
- 5 Le fils du scientifique célèbre pour ses études sur l'électricité parcourt l'Italie dans l'intention d'appliquer sa « critique en voyage », comme il la définit. Il est persuadé que les études sur l'art seront toujours insuffisantes « tant qu'on n'aura pas visité les pays où vécut les grands écrivains, contemplé la nature qui les forma, et retrouvé, pour ainsi dire, leur âme dans les lieux où elle en est encore empreinte. Comment comprendre leur coloris si on ne connaît leur soleil ? »¹⁰. Ampère effectue deux voyages en Italie afin de visiter les lieux décrits dans la *Divine Comédie*, à partir de la Pise du comte Ugolin ; il se rend dans les villes majeures de Toscane, traverse l'Ombrie et le Latium, continue vers Orvieto, Bologne, Vérone, Padoue, Rimini et Saint-Marin. Son récit est très différent de la littérature de voyage de l'époque : l'écrivain ne recourt pas au journal intime ou au genre épistolaire, mais reconstruit le voyage à posteriori

en adaptant son matériau à un itinéraire qu'il tire de la vie et des ouvrages du poète italien. Et il se montre peu intéressé par les descriptions du paysage de Dante qui séduiront Alfred Bassermann.

- 6 Trois années seulement après sa première publication, le récit du voyageur français est traduit en allemand par Theodor Hell (1840), *nom de plume* de Karl Gottlieb Theodor Winkler, un lettré, poète et publiciste originaire de Waldenburg, franc maçon, Grand Maître de la Landesloge von Sachsen, et collaborateur du futur roi de Saxe.
- 7 Le livre d'Ampère, tout comme la version de Theodor Hell, sera traduit immédiatement en italien par Filippo Scolari et publié à Venise en 1841¹¹. Mais le traducteur italien croit que le collègue allemand aurait réélaboré ses souvenirs personnels d'un voyage en Italie ; il suppose aussi que derrière le nom de l'auteur du récit se cache le futur « roi dantesque » de Saxe (dès 1854), Johann von Sachsen, qui dans les années suivantes, en tant que *Bildungsbürger* (citoyen cultivé), jouera un rôle de premier plan dans les négociations diplomatiques pour renforcer la Confédération germanique, bien que « son action inlassable pour la création d'une Grande Allemagne chez la Diète des princes à Francfort (1863) soit contrecarrée par les manœuvres habiles de Otto von Bismark »¹². Même après l'adhésion de la Saxe à la Confédération de l'Allemagne du Nord dominée par la Prusse (1867) et après avoir renoncé, à la suite de la Guerre Franco-allemande, à toute une série de « privilèges anciens en faveur du Deuxième Reich », Johann von Sachsen reste fidèle à ses idées sévères sur le légitimisme et reconfirme sa foi absolue au droit monarchique, des principes qu'il croit retrouver « à chaque pas dans l'univers moral de Dante »¹³. Dans ce contexte, la traduction du récit de voyage d'Ampère par Theodor Hell acquiert le sens d'un acte politique, bien qu'il ne s'agisse que d'une version littérale, une véritable traduction mot à mot. Le texte d'Ampère permet de délivrer Dante définitivement de toute interprétation protestante et progressiste en faveur du modérantisme déclaré dans l'introduction du *Voyage dantesque* :

Man muß dem Geiste und der Wahrheit treu bleiben, quand même, man muß am Christenthume fest halten, trotz der Gründe gewisser Lobredner, und der Versicherungen gewisser Gläubigen, man muß der Freiheit treu bleiben, trotz gewisser Liberaler...¹⁴

On doit rester fidèle à l'esprit et à la vérité, quand même, on doit se conformer à l'orthodoxie chrétienne, en dépit des raisons de certains panégyristes, et en dépit de l'assurance de certains croyants, on doit rester fidèle à la liberté, en dépit de certains libéraux.

- 8 Le livre de Bassermann, publié plus de cinquante années plus tard, est affecté par un contexte politique qui a profondément changé et repose sur des principes idéologiques différents : Dante et la topographie dantesque sont envisagés de façon antithétique à l'approche légitimiste, catholique et modérée de Philaletes.
- 9 Né à Mannheim en 1856 (il mourra à Heidelberg en 1935), Alfred Bassermann appartient à une riche famille de banquiers. Après les études en droit, il se plonge dans l'activité littéraire et, en quelques années, il est reconnu comme un spécialiste éminent de Dante, devient membre de la Deutsche Dante-Gesellschaft et publie des articles dans les revues consacrées à Dante en Italie et en Allemagne, les plus réputées de l'époque. Son essai *Dantes Spuren in Italien*, immédiatement traduit en italien par Egidio Gorra sous la supervision de l'auteur¹⁵, obtient un succès immédiat et universel ; mais, il faut le noter, Bassermann est à cette époque un personnage intouchable chez les spécialistes de Dante. Aujourd'hui encore, son récit de voyage est considéré comme une source fiable, mais seulement pour des questions exégétiques particulières, tandis que la structure générale de l'ouvrage apparaît assez faible et grevée par un pédantisme philologique et par l'enthousiasme de l'auteur pour des hypothèses insuffisamment étayées. Le caractère visionnaire de ses postulats critiques et la tendance à se laisser entraîner par des suggestions d'autrui amèneront Bassermann à proposer dans les années vingt des théories hasardeuses : il s'obstine à proposer une équivalence prophétique entre l'image du Führer et le Vautre (ou Lévrier), allégorie de Dante pour désigner le chef d'armée destiné à délivrer la Péninsule du pouvoir excessif du Pape, ce qui lui coûtera l'expulsion de la Dante-Gesellschaft¹⁶.
- 10 Bassermann part pour l'Italie avec un bagage de lectures sur Dante comprenant les essais récents de Karl Witte et Giovanni Andrea Scartazzini, ainsi que les commentaires des anciens (Boccace, Francesco di Bartolo, Giovanni Villani, Benvenuto da Imola). Ampère

apparaît à bon escient pour commenter les comparaisons entre les passages de la *Divine Comédie* et les paysages italiens que Bassermann veut contempler « an Ort und Stelle » (*sur place*, expression souvent réitérée dans le texte). C'est à partir du récit d'Ampère qu'il formule la théorie d'une recherche littéraire sur le terrain fondée sur des éléments d'ordre topographique et historique ; dans son récit de voyage il recourt donc surtout à l'écriture argumentative. Son effort vise à réfuter ou à étayer les interprétations courantes sur le poème de Dante ou sur la vie du poète. Le lecteur doit se confronter à des dissertations interminables, souvent oiseuses, avec des épisodes d'histoire locale reconstruits de façon minutieuse, ou avec de complexes questions philologiques et lexicographiques.

- 11 Mais le voyageur s'engage surtout dans la comparaison entre les aperçus du paysage de la *Divine Comédie* et le contexte réel, afin de témoigner de l'habileté du poète, capable de décrire les aspects divers de la nature italienne de façon claire et fidèle¹⁷ :

Bewundernswerth ist wieder die knappe Klarheit der Topographie. [...] Das sind Feinheiten des Ausdrucks, die man erst an Ort und Stelle würdigen lernt, die aber auch der Dichter nur an Ort und Stelle finden konnte. (DSI, p. 45-46)

On peut admirer de nouveau la clarté mesurée de la topographie [...] Ce sont des finesses de l'expression qu'on ne peut qu'apprécier sur place et que le poète lui-même ne pouvait imaginer que sur place.

- 12 Bassermann essaie de vérifier si les lieux décrits dans la *Divine Comédie* sont encore comme ils l'étaient à l'époque de Dante ; il exprime sa déception lorsqu'il les retrouve modernisés, comme le monastère de Camaldoli, « sécularisé et transformé en un lieu de villégiature avec tous les comforts modernes »¹⁸. Le voyageur, dans l'effort d'ancrer les vers de Dante dans le paysage réel, propose au lecteur un double parcours : dans le présent géographique et urbain de l'Italie qu'il visite, il veut retracer les fragments du passé, afin de récupérer un monde invisible, enseveli et métamorphosé par l'histoire. Il va ainsi au-delà du projet d'Ampère.

- 13 Cependant, il présente son ouvrage comme le récit d'une expérience réelle, comme le suggère l'épigraphe qui reproduit la devise de Goethe tirée des *Krimsonetten* : « Wer den Dichter will verstehen, / muß in Dichters Lande gehen ». Le volume est donc le résultat du travail de vérification conduit par le chercheur sur le terrain, une lecture en voyage de la *Divine Comédie*, le seul poème digne d'être comparé à celui de Goethe, *Faust*, car Dante, comme le poète allemand, ne tire pas les éléments descriptifs des livres, mais de sa propre observation du paysage¹⁹.
- 14 Réparti en douze chapitres correspondants aux lieux de la *Divine Comédie*, le volume est enrichi d'une carte géographique et d'un recueil iconographique concernant la dernière partie du texte consacrée au rapport entre le poème de Dante et les arts figuratifs. Mais Bassermann est séduit surtout par le paysage italien qu'il peut admirer de ses yeux et qu'il retrouve dans la *Divine Comédie* :

Und gerade die wunderbar plastischen Landschafts-Schilderungen aus seinem Heimathland waren es, die mich immer wieder Halt machen, die Frage immer wiederholen ließen. Und der Reiz war so groß, daß ich mich entschloß, mein Bündel zu schnüren und mir an Ort und Stelle die Antwort zu holen. (DSI, p. 2)

Et c'étaient précisément les merveilleuses descriptions plastiques du paysage italien qui attiraient toujours mon attention et qui m'amenaient à me poser toujours la même question. Et le charme était si puissant qu'enfin je me suis décidé à faire mes bagages et à m'en aller chercher la réponse dans la patrie du poète.

- 15 Dans son ouvrage Bassermann nous propose donc un véritable récit de voyage : l'écrivain utilise en effet les stratégies rhétoriques propres au genre littéraire. Il se présente comme un personnage de fiction et comme un guide, un Virgile contemporain qui accompagne le lecteur, pas à pas, à la découverte des lieux de Dante et adopte le point de vue du voyageur réel :

Ich war oben auf dem Prato al Soglio, auf dem Kamm der Apenninen. Wunderbar war die Aussicht, die sie bot, und der Genuß wurde noch gesteigert durch die klassische Einfachheit der Boden-Gestaltung. (DSI, p. 47)

J'étais arrivé à Prato al Soglio, au sommet des Appennins. Merveilleuse était la vue qu'offraient les lieux, et le plaisir était plus fort grâce à la simplicité classique du paysage.

Zu Dantes Zeiten mußte der Rom-Fahrer einige Miglien nordwärts der Stadt von der Via Cassia abbiegen [...] Durch die öde Campagna zieht sie daher, weit und ist nichts zu sehen als die träumerischen, kahlen Hügelwellen [...] Nun erhebt sich eine Anhöhe vor uns mit Pinien, Cypressen und Landhäusern. Das ist der Monte Mario. [...] Da mit einem Mal tritt links die Höhe zurück, die Straße schwingt sich nach rechts in stolzem Bogen am Berg hin, der Engpaß ist überwunden, und zu unsern Füßen dehnt sich das heilige Rom von Sanct Peter bis zu den Hügeln con Acqua Acetosa. Noch heute, wenn wir nur einen Spaziergang machen und Rom schon hundertmal gesehen haben und auf den Anblick gefaßt sind, überkommt es uns wie ein Schauer der Ehrfurcht, und wir hemmen unwillkürlich den Schritt, und es wandelt uns an, mit abgenommenem Hute die Ehre zu grüßen. Welch gewaltigen Eindruck muß der Anblick erst auf den Wanderer gemacht haben, der an dieser Stelle zum ersten Male der ersehnten Stadt Ansichtig wurde ! Mit unfehlbarer Sicherheit hat Dante die Stelle getroffen. (DSI, p. 4)

À l'époque de Dante ceux qui se rendaient à Rome, devaient s'éloigner de la Via Cassia, à quelques milles au Nord de la ville, [...] Cette route continue à travers la campagne déserte, et tout aux alentours on ne voit que les vagues des collines romantiques et dépouillées, [...] En effet, voilà que surgit devant nous un haut plateau peuplé de sapins, de cyprès, et de maisons. C'est monte Mario. [...] Et tout d'un coup le haut plateau va disparaître à gauche, la route grimpe sur l'arche superbe de la montagne, une fois la gorge dépassée, à nos pieds s'étend Rome, la ville sacrée de Saint Pierre jusqu'aux collines d'Acqua Acetosa. Aujourd'hui encore, même si nous y allons pour notre plaisir, nous sommes saisis par un sentiment de vénération ; nous ralentissons le pas involontairement, et sommes saisis par l'envie de saluer respectueusement la ville sacrée. Quelle impression puissante doit avoir produit ce spectacle dans l'âme du pèlerin qui entrevoyait de cet endroit pour la première fois la ville désirée ! Dante a su choisir le lieu avec une assurance sans faille.

- 16 Au moyen des déictiques et des verbes au présent, et grâce au passage du pronom impersonnel *man* à la première personne singulière (*ich*) et plurielle (*wir*), la description semble se déployer en temps réel. Bassermann veut donner au lecteur l'impression que la nature se matérialise sous ses yeux comme lors d'une révélation soudaine. Ailleurs il a recours à une technique très utilisée chez les écrivains italiens de la même époque, c'est-à-dire qu'il nous propose une vision tout à fait émotionnelle des lieux afin de suggérer un voyage dans le passé :

meine Einbildungskraft bevölkerte den Platz mit dem waffenklirrenden Treiben, das am Vorabend jener gewaltigen Entscheidung hier geherrscht haben muß. (DSI, p. 35)

mon imagination peuplait les lieux de bruits des armes, qu'on devait entendre la veille de cette décision puissante.

- 17 Bassermann essaie de développer la description du paysage sans solution de continuité : ses réflexions critiques sont insérées dans de vastes cadres topographiques, au milieu des tableaux imposants de la nature italienne, avec de longues notations hydrographiques, afin de conférer au récit le caractère d'un flux narratif continu. Le voyageur allemand se démontre capable « de transformer les lieux qu'on suppose visités par le poète italien en de véritables textes en dialogue avec les vers des trois *cantiche* [parties] du poème »²⁰. Un passage exemplaire vient de la description de la Maremma, que Dante avait choisie comme toile de fond du chant XIII de l'Enfer, celui des suicides. Comme dans une anamorphose, Bassermann étire et dilate l'image du poème, y introduit les débris des traductions et des versions de la *Comédie*, comme dans un court-circuit borgésien (*L'Alef*) qui de la mémoire de l'hypotexte, de copie en copie, aboutit à un texte qui coïncide parfaitement avec l'original. À partir d'une sorte de paraphrase du paysage réel que Bassermann peut contempler devant lui, et de la mémoire du poème et de ses traductions, on revient aux *terzine* (rimes tierces) du poète italien. L'appropriation du paysage est donc achevée en imaginant que Dante ait construit son monde de ténèbres à l'envers du paysage allemand :

<p>Da ist nichts von der feierlichen milden Poesie unseres Waldes, keine stolzen Hochstämme, keine lauschigen Büsche, keine weiten Durchblicke und moosigen Lagerplätze. Wo wir uns hinwenden, umgibt uns dichtes feindseliges Unterholz, meist Steineichen und Korkeichen mit ihrem verworrenen Astwerk und dem düsteren Dunkelgrün ihrer harten Lederblätter. Ohne Ende und Lücke begleitet es unsern Pfad, und wenn einmal ein Baum darüber hervorsieht, so ist es ein verwachsenes Ungeheuer, das sich mit zornig verrenkten Gliedmaßen aus dem Wirrsal emporringt. Noch heute kann man die Maremmenwälder nicht besser beschreiben als mit den Worten Dantes :</p> <p>Nicht grüne Blätter – nein, von tiefem Schwarz,</p> <p>Nicht schlanke Zweige – knorriges Geäste,</p> <p>Nicht Früchte – nein, von gift'gen Dornen starrt's.</p> <p>Inf. 13, 4</p> <p>und unwillkürlich wird die Phantasie angeregt, die seltsamen Baumformen, die aus dem Dickicht auftauchen, zu beleben, wie es Dante gethan hat. (DSI, p. 140)</p>	<p>Qui nulla si trova della solenne e dolce poesia della foresta tedesca : non fusti alti e superbi, non dilettevoli cespugli, non vedute lontanamente perdentesi, non muscosi luoghi di pace. Ovunque noi ci volgiamo, ne circondano fitti e selvatici alberi di basso fusto, il più sovente roveri e sugheri dai rami involti e dalle foglie coriacee di un fosco color verde. Senza fine e senza interruzione ci accompagna questo spettacolo pel nostro sentiero, e quando talvolta un albero sovrasta agli sterpi, esso altro non è se uno storto mostro, il quale colle sue membra nodose si divincola a stento dal garbuglio che lo attornia. Ancor oggi non si potrebbero meglio descrivere i boschi delle Maremme che colle parole di Dante :</p> <p>Non frondi verdi, ma di color fosco,</p> <p>non rami schietti, ma nodosi e involti,</p> <p>non pomi v'eran, ma stecchi con toscò.</p> <p>Inf. XIII, 4</p> <p>e involontariamente la nostra fantasia è indotta ad animare, come ha fatto il poeta, le strane forme di alberi che sporgono dalla boscaglia. (ODI, p. 327)</p>
--	---

Ici on ne trouve rien de la poésie douce et solennelle des forêts allemandes : pas de troncs hauts et superbes, pas de broussailles agréables ; pas de vues qui s'estompent au loin ni de lieux de paix couverts de mousse. Où que nous tournions nos yeux, nous sommes entourés par les bas fûts d'arbres épais et sauvages, plus souvent des chênes et des lièges aux rameaux tordus et au feuillage coriace de couleur vert sombre. Nous sommes accompagnés sans cesse et sans fin par cette vue pendant notre chemin, et lorsque parfois un arbre surpasse par sa hauteur les halliers, il n'est qu'un monstre tordu, qui peut à peine échapper avec ses bras noueux à l'enchevêtrement qui l'entoure. Aujourd'hui encore on ne pourrait mieux décrire les forêts de la Maremme que par les vers de Dante :

Verte feuille n'y eut, ains brune et sèche ;
ni lisse tige, ains à durs nœuds retorse ;
non fruits ni baies, ains vemineux picois :
Inf. 13, 4

Et malgré nous notre imagination est amenée à animer, comme le poète, les formes étranges des arbres dépassant les broussailles²¹.

- 18 On peut remarquer ici la métamorphose des syntagmes et des lexèmes que Bassermann tire du paysage, à travers la mémoire du poème, et que le traducteur italien reconduit à la source littéraire.
- 19 Un deuxième passage exemplaire vient des pages où le voyageur suit pas à pas le cours du fleuve Arno à la lumière des vers de Dante qui représentent à ses yeux « le mélange prodigieux d'objectivité et de subjectivité au plus haut degré, derrière lequel se cache le secret de la faculté poétique de Dante »²².
- 20 Le regard de Bassermann ne se limite pas au « paysage mathématique et imaginaire » décrit dans la *Divine Comédie*²³. Il va bien au-delà des lieux de l'œuvre et de la vie Dante, afin de lier de façon harmonieuse les étapes de son itinéraire ou de rapprocher les lecteurs allemands de la sensibilité paysagère du poète italien. Le bois de Camaldoli apparaît « si superbe et solennel, qu'on ne pourrait en voir de plus beaux sur les montagnes allemandes »²⁴. Sur le chemin entre les Marches et l'Ombrie Bassermann croit « être de nouveau dans les montagnes allemandes »²⁵. Les pinèdes de Viareggio ou Gombro donnent au voyageur et au lecteur (spectateurs solidaires enchaînés par un « wir » réitéré) « une impression ennuyeuse de somnolence mélancolique, semblable à celle des pinèdes allemandes »²⁶.
- 21 C'est l'itinéraire esquissé par Bassermann dans les presque 400 pages de son volume pour nous montrer la structure idéologique latente du récit. Le lieu de départ n'est pas celui du voyageur allemand, qui en réalité arriverait du Nord, ni Florence, la ville de Dante, mais Rome, car la ville éternelle représente le centre idéal de l'empire universel sur lequel le poète bâtit sa doctrine politique.
- 22 Dans le récit Bassermann, exerçant sa fonction de *Dantes-Freund*, philologue et érudit éminent, cherche la solidarité du lecteur commun : il manifeste son enthousiasme pour la couleur locale, pour le pittoresque, et révèle sa tendance à « sentimentaliser » le paysage. Mais à Rome il devient aussi un médiateur attardé de l'esthétique des ruines, lorsqu'il prévient le lecteur du désintérêt de Dante pour les vestiges romains. Le poète italien, d'autre part, est le fils de son

époque et, en même temps, un prophète, un homme qui regarde au-delà des ruines du présent vers la culture future de la Renaissance.

- 23 Si Rome est le centre de la pensée politique de Dante, Florence en représente le cœur. L'intérêt du voyageur est excité par l'univers affectif et familial du poète, qu'il essaie de reconstruire lorsqu'il se rend à la maison de Dante, un lieu qui le déçoit à cause de la présence des touristes (« les malheureux voyageurs munis de Baedeker »)²⁷, qui ne peuvent même pas y retrouver un brin de l'esprit du grand poète²⁸. À Florence aussi Bassermann s'efforce de détecter les restes de ce que Dante a vu de ses yeux : il n'y a désormais que la statue de Mars sur le Ponte Vecchio, « symbole de la ville païenne », et le Baptistère, « emblème de la Florence chrétienne »²⁹.
- 24 Après avoir remonté le cours du fleuve Arno, il parvient à Pise, une ville que Dante n'a jamais visitée mais qui a été l'objet d'une tirade de fureur dans le chant XXXIII de l'*Enfers* :

Ha ! Pise, honte entre toutes les gens
du beau pays où le si latin sonne
(*Inf.* 33, 79-80)

- 25 Pise est cependant liée aux mésaventures du comte Ugolin della Gherardesca, épisode qui au XIX^e siècle constitue, avec celui de Paolo e Francesca, une sorte de diptyque populaire : selon Bassermann Ugolin et Francesca, « les deux enfants préférés du poète », « sortent du cadre du poème en violant l'économie de l'ensemble qui [ailleurs] est respectée avec prudence »³⁰. Mais si l'histoire de Paolo et Francesca n'est que l'expression du pathos romantique, au-delà du goût pour le macabre manifesté par l'allusion au cannibalisme Ugolin introduit une thématique politique : le comte était un gibelin lié à la maison des Hohenstaufen et Pise « un bastion du gibelinisme depuis longtemps »³¹. Et c'est ici que Bassermann exagère en envisageant Dante comme le fils idéal de Pise, ville traditionnellement fidèle à l'empereur qui salue l'arrivée de Henri VII de Luxembourg avec enthousiasme et qui à sa mort résonne de cris de douleur qui touchent le poète.
- 26 On peut expliquer l'interprétation du voyageur allemand comme le résultat extrême d'une tradition fondée sur l'idée de l'écrivain italien Ugo Foscolo d'après lequel Dante est considéré comme un

gibelin fugitif ou un *gibelin déguisé*. En effet Dante fait l'éloge de l'empereur (« l'alto Arrigo ») dans le chant XXX du *Paradis* et le 31 mars 1311 écrit une lettre aux Florentins pour les convaincre de se soumettre à Henri VII, le seul capable de rétablir l'équilibre entre pouvoir temporel et spirituel en Italie. Mais Bassermann exagère de nouveau : même si la première condamnation de Pise par le poète est « ineffaçable », Dante, en tant que « défenseur zélé du droit impérial, avait assez de raisons pour regarder Pise comme le quartier le plus important pour l'empereur » ; d'autre part, la ville aurait été « son lieu de refuge naturel »³².

- 27 Après avoir visité et déploré le cénotaphe de Dante à Ravenne, un monument en style classique, tout le contraire du caractère du poète italien, le voyageur fait l'éloge de la cathédrale d'Assise, expression d'une spiritualité en formes gothiques, « solidement plantée sur terre » et connotée par « une couleur panthéiste », un modèle architectural adopté par les Franciscains « lorsqu'il n'y avait presque pas d'églises tout à fait gothiques en Allemagne »³³.
- 28 Une fois l'Italie du sud traversée, où presque rien n'est lié à Dante, sinon les vers évoquant « les derniers actes » de l'histoire des Hohenstaufen³⁴, c'est-à-dire, de Manfred et Conradin, Bassermann revient au Nord, traverse la plaine du Pô et se laisse transporter de nouveau par des associations libres de caractère politique. Mantoue, la ville de Sordello, est décrite comme « mißmuthig » (DSI, p. 179), « silenziosa e malinconica » (*silencieuse et mélancolique*) selon la version infidèle du traducteur italien. L'adjectif allemand fait référence au sujet politique implicite, confirmé par le voyageur lorsqu'il dénonce l'état de décadence de la ville, condition irréversible engendrée par le sac des Autrichiens de 1630, un épisode assez ancien que Bassermann associe, en tout anachronisme, à un passage célèbre du *Purgatoire* : « Ha serve Ytaille, herberge de douleur, / nef sans pilote en obscure tempête, / dame entre siens vassaux ? non, mais bordel ! » (*Purg.* 6, 76-78). D'autre part, quand il arrive en Vénétie, les enjeux idéologiques de Bassermann sortent de l'ombre et Dante peut enfin être présenté comme poète anti-habsbourgique *avant la lettre* et sa topographie comme une prophétie géopolitique renouvelée et toujours renouvelable.

- 29 Plutôt que terminer son voyage à Venise, ville à laquelle Dante ne fait référence qu'une seule fois, Bassermann se rend à Pula et en Istrie. On peut imaginer le voyageur à Trieste, bastion de la Société Dante Alighieri et des irrédentistes italiens, où l'on a développé une idée de Dante comme champion des exilés et du patriotisme.
- 30 De nouveau Bassermann ne peut pas compter sur des documents fiables afin d'attester du séjour de Dante à Pula. Mais il suffit au chercheur allemand de citer les vers où Dante nomme le Golfe de Quarnaro, « ce bras de mer qui s'étend de la pointe méridionale de l'Istrie jusqu'à Fiume » et qui vient désigner « la frontière italienne »³⁵. Bassermann a donc travaillé surtout d'après son imagination, mais cette notation finale lui permet d'insérer au sein de la description une pointe polémique franchement anti-autrichienne :

Wenn wir uns von Dante auf unserer Wanderung durch Italien führen lassen, so dürfen wir an der heutigen politischen Grenze seines Heimatlandes nicht Halt machen. Die Irredentisten können sich unzweifelhaft auf ihren großen Landsmann befuren, wenn sie Triest und Istrien für Italien in Anspruch nehmen. (DSI, p. 197)

Si dans notre pèlerinage à travers l'Italie nous nous laissons conduire par Dante, nous ne pouvons pas nous arrêter aux frontières politiques actuelles de son pays natal. Les irrédentistes peuvent sans aucun doute s'appuyer sur l'autorité de leur grand citoyen, quand ils revendiquent Trieste et l'Istrie pour l'Italie.

- 31 L'exactitude de l'indication géographique de Dante est confirmée lorsque le voyageur, après avoir traversé Pula, se retrouve dans une région « où les oreilles ne sont plus caressées par l'harmonie familière du "si", mais des sons slaves incompréhensibles nous font clairement comprendre avec amertume que maintenant nous avons vraiment traversé les frontières italiennes »³⁶.
- 32 Dans les pages finales de son récit, consacrées à la description du Karst, le critique allemand nous fournit enfin la clé de sa relecture du cosmos moral de Dante, le stratagème mythopoïétique, la ruse hémeneutique qui lui permet de donner un tournant politique à sa topographie de la *Divine Comédie* : « "Da cosa nasce cosa", de fil en aiguille dit l'Italien »³⁷. Le voyageur a trouvé finalement ce qu'il

cherchait : « C'était ce que je cherchais ; et ainsi je pouvais en profiter ; et ainsi Dante avait pu utiliser son image »³⁸.

- 33 Bassermann se rend donc en Italie avec le propos de développer une thèse politique ; il ne doit que faire coïncider le texte et le contexte de Dante, ce qui se révèle dans les Alpes juliennes :

Zug für Zug stimmen Vorbild und Abbild überein, und Dante'scher Geist ist es, der uns anweht aus der Unterwelt der Julischen Alpen. (DSI, p. 205)

À chaque pas le modèle et la copie concordent, et c'est l'esprit de Dante qui souffle sur nous du monde souterrain des Alpes juliennes.

BIBLIOGRAPHIE

ALIGHIERI, Dante, *Hölle. Der Göttlichen Komödie erster Theil*, Alfred Bassermann (trad.), München, R. Oldenburg, 1892.

ALIGHIERI, Dante, *Fegeberg. Der Göttlichen Komödie zweiter Theil*, Alfred Bassermann (trad.), München und Berlin, R. Oldenburg, 1909.

ALIGHIERI, Dante, *Paradies. Der Gottlichen Komödie dritter Theil*, Alfred Bassermann (trad.), München, R. Oldenburg, 1921.

ALIGHIERI, Dante, *Ceuvres complètes*, Paul Pézard (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.

AMPÈRE, Jean-Jacques, « Voyage dantesque », in *La Grèce, Rome et Dante. Études littéraires d'après nature*, Paris, Didier, 1848, p. 209-316.

AMPÈRE, Jean-Jacques, *Mein Weg in Dante's Fußtapfen, nach J.-J. Ampère bearbeitet von Theodor Hell*, Dresde et Leipzig, Arnold, 1840.

AMPÈRE, Jean-Jacques, *Il viaggio in Italia di Teodoro Hell sulle orme di Dante*, Filippo Scolari (trad.) 2^e éd., Venezia, Tip. di Tommaso Fontana, 1841.

BASSERMANN, Alfred, *Dantes Spuren in Italien. Wanderungen und Untersuchungen* [1897], München, R. Oldenburg, 1899.

BASSERMANN, Alfred, *Orme di Dante in Italia*, Egidio Gorra (trad.), Bologna, Zanichelli, 1902.

BASSERMANN, Alfred, *Für Dante und gegen seine falschen Apostel*, Bühl (Baden), Konkordia, 1934.

BRANCUCCI, Filippo ; Elwert Wilhelm Theodor, « Germania », in *Enciclopedia Dantesca*, vol. I (1970), disponibile sur Internet (<https://www.treccani.it/enciclopedia/a/germania/>).

BRILLI, Attilio, *Mitologia dell'esilio*, in *Il viaggio dell'esilio. Itinerari, città e paesaggi danteschi*, Attilio Brilli (dir.), Bologna, Minerva, 2015, p. 13-33.

CAVALIERI, Raffaella, *Il viaggio dantesco. Viaggiatori dell'Ottocento sulle orme di Dante*, Roma, Robin, 2006.

ELWERT, Wilhelm Theodor, « Bassermann, Alfred », in *Enciclopedia Dantesca*, vol. I (1970), p. 530-531, disponibile sur Internet (<https://www.treccani.it/enciclopedia/alfred-bassermann/>).

FERRONI, Giulio, *L'Italia di Dante. Viaggio nel Paese della « Commedia »*, Milano, La Nave di Teseo, 2019.

KOFLER, Peter, « Ricezione e traduzione dantesca in Germania tra Illuminismo e Romanticismo », in *Dante oltre i confini : la ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*, Silvia Monti (dir.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, p. 109-121.

MANSEN, Mirjam, « *Denn auch Dante ist unser!* » *Die deutsche Danterezption 1900-1950*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003.

PHILALETES [Johann von Sachsen], « Vorwort zur Ausgabe der ersten zehn Gesängen der Hölle von 1828 », in *Dante Alighieri's Göttliche Comödie. Die Hölle, metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen, dritter unveränderten Abdruck der berichtigten Ausgabe von 1854-1866*, Leipzig und Berlin, B.G. Teubner, 1877, p. XIV-XV.

REICHARDT Dagmar, « Notevoli traduzioni nordiche : Dante da Filalete ai Paesi Bassi », in *Il Dante degli altri : la Divina Commedia nella letteratura europea del Novecento*, Dante Marianacci (dir.), Vienna, Istituto italiano di cultura, 2010, p. 45-54.

WAENTIG, Peter Wolfgang, « Giovanni di Sassonia – Il re dantista », *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, a. 260 (2010), ser. VIII, vol. X, A, fasc. I, p. 311-335.

NOTES

1 Cf. Wilhelm Theodor Elwert, « Bassermann, Alfred », in *Enciclopedia Dantesca*, vol. I (1970), p. 530-531, disponibile sur Internet (<https://www.treccani.it/enciclopedia/alfred-bassermann/>).

2 *Dantes Hölle. Der Göttlichen Komödie erster Theil*, München, R. Oldenburg, 1892 ; *Dantes Fegeberg. Der Göttlichen Komödie zweiter Theil*, München und Berlin, R. Oldenburg, 1909 ; *Dantes Paradies. Der Gottlichen Komödie dritter Theil*, München, R. Oldenburg, 1921.

- 3 Attilio Brilli, *Mitologia dell'esilio*, in *Il viaggio dell'esilio. Itinerari, città e paesaggi danteschi*, Attilio Brilli (dir.), Bologna, Minerva, 2015 ; Raffaella Cavalieri, *Il viaggio dantesco. Viaggiatori dell'Ottocento sulle orme di Dante*, Roma, Robin, 2006. À l'occasion du VII^e centenaire de la mort du poète italien, Giulio Ferroni nous propose un nouveau voyage à la découverte de la Péninsule sur les traces de Dante (*L'Italia di Dante. Viaggio nel Paese della « Commedia »*, Milano, La Nave di Teseo, 2019).
- 4 Attilio Brilli, *Mitologia dell'esilio*, *op. cit.*, p. 33 et 21. Sauf mention contraire, toutes les traductions des textes cités sont aux soins de l'auteur de cet article.
- 5 *Ibid.*, p. 29.
- 6 La bibliographie sur l'histoire de la réception de Dante dans les pays germanophones est désormais très vaste. Parmi les ouvrages devenus de références je ne mentionne ici que les plus récents : Filippo Brancucci e Wilhelm Theodor Elwert, « Germania », in *Enciclopedia Dantesca*, vol. I (1970), disponible sur Internet (<https://www.treccani.it/enciclopedia/germania/>) ; Mirjam Mansen, « *Denn auch Dante ist unser!* » : *Die deutsche Danterezepktion 1900-1950*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003 ; Dagmar Reichardt, « Notevoli traduzioni nordiche : Dante da Filalete ai Paesi Bassi », in *Il Dante degli altri : la Divina Commedia nella letteratura europea del Novecento*, Dante Marianacci (dir.), Vienna, Istituto italiano di cultura, 2010, p. 45-54 ; Peter Kofler, « Ricezione e traduzione dantesca in Germania tra Illuminismo e Romanticismo », in *Dante oltre i confini : la ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*, Silvia Monti (dir.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, p. 109-121.
- 7 Cf. Mirjam Mansen, « *Denn auch Dante ist unser!* », *op. cit.*
- 8 Philaletes [Johann von Sachsen], « Vorwort zur Ausgabe der ersten zehn Gesängen der Hölle von 1828 », in *Dante Alighieri's Göttliche Comödie. Die Hölle, metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen, dritter unveränderten Abdruck der berichtigten Ausgabe von 1854-1866*, Leipzig und Berlin, B.G. Teubner, 1877, p. XIV.
- 9 Jean-Jacques Ampère, « Voyage dantesque », *Revue des deux mondes* (1839) ; ensuite dans le recueil *La Grèce, Rome et Dante. Études littéraires d'après nature*, Paris, Didier, 1848, p. 209-316.
- 10 *Ibid.*, p. I.

- 11 *Mein Weg in Dante's Fußtapfen*, nach J.J. Ampère bearbeitet von Theodor Hell, Dresde et Leipzig, Arnold, 1840 ; *Il viaggio in Italia di Teodoro Hell sulle orme di Dante*, Filippo Scolari (trad.), 2^e éd., Venezia, Tip. di Tommaso Fontana, 1841.
- 12 Peter Wolfgang Waentig, « Giovanni di Sassonia – Il re dantista », *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, a. 260 (2010), ser. VIII, vol. X, A, fasc. I, p. 319.
- 13 *Ibidem*.
- 14 *Mein Weg in Dante's Fußtapfen*, *op. cit.*, p. 2.
- 15 Alfred Bassermann, *Dantes Spuren in Italien. Wanderungen und Untersuchungen* [1897], München, R. Oldenburg, 1899 ; *Orme di Dante in Italia*, Egidio Gorra (trad.), Bologna, Zanichelli, 1902. Dans cet article les citations seront toujours tirées de ces éditions en indiquant DSI et ODI suivi du numéro de la page.
- 16 Cf. Alfred Bassermann, *Für Dante und gegen seine falschen Apostel*, Bühl (Baden), Konkordia, 1934.
- 17 DSI, p. 48 : « treu und anschaulich ».
- 18 DSI, p. 46 : « säcularisirt und in eine Sommerfrische 'mit allem Comfort der Neuzeit' umgewandelt ».
- 19 DSI, p. 148 : « nicht aus Büchern, sondern aus der lebendigen eigenen Anschauung ».
- 20 Attilio Brilli, *Mitologia dell'esilio*, *op. cit.*, p. 29.
- 21 Dans cet article nous citons les *terzine* de Dante toujours dans la traduction de André Pézard : Dante Alighieri, *Œuvres complètes*, André Pézard (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.
- 22 DSI, p. 33 : « wunderbare Mischung höchster Objectivität und höchster Subjectivität, welche das Geheimniß von Dantes Dichterkraft birgt ».
- 23 DSI, p. 81 : « die phantastisch mathematische Landschaft ».
- 24 DSI, p. 46 : « so stolz und feierlich, wie ihn die deutschen Berge nicht schöner tragen ».
- 25 DSI, p. 106 : « wieder in deutschen Bergen zu sein ».
- 26 DSI, p. 95 : « eine quälende Empfindung verträumter Melancholie, ähnlich wie die deutschen Föhren-Wälder ».
- 27 DSI, p. 14 : « die vielgeplagten Baedeker-Reisenden ».

- 28 *Ibidem* : « ohne seines Geistes einen Hauch zu verspüren ».
- 29 Raffaella Cavalieri, *Il viaggio dantesco*, p. 73.
- 30 DSI, p. 35 : « diese beiden Lieblings-Kinder des Dichters [...] der sonst so vorsichtig gewährten Oekonomie des Ganzen zuwider aus dem Rahmen der Dichtung hervortreten ».
- 31 DSI, p. 50 : « von Alters her die Hochburg des Ghibellinenthums ».
- 32 DSI, p. 55 : « Der eifrige Verfechter der kaiserlichen Sache hatte Anlaß genug, das kaiserliche Hauptquartier in Pisa aufzusuchen » ; « naturgemäß sein Zufluchtsort ».
- 33 DSI, p. 110 : « Diese Geistesrichtung fand ihren Baustil in der Gothik, die bezeichnender Weise von den Franziskanern für ihre Hauptkirche angenommen wurde, als es noch kaum in Deutschland gothische Kirchen gab ».
- 34 DSI, p. 114 : « für den letzten Act des phantastischen Hohenstaufen-Dramas ».
- 35 DSI, p. 197 : « jenen Meersarm, der sich von der Südspitze Istriens nach Fiume zieht , als die Grenze Italiens ».
- 36 DSI, p. 199 : « wo nicht mehr der vertraute Wohlklang des „Si“ das Ohr umschmeichelt, sondern wo die slavischen Räthsellaute es bitter klar machen, daß wir die Grenze Italiens nun wirklich überschritten haben ».
- 37 DSI, p. 201 : « „Da cosa nasce cosa“, sagt der Italiäner, Eins gibt das Andere ».
- 38 DSI, p. 200 : « das war's, was ich suchte ; so konnte ich ihn brauchen, so hatte Dante sein Bild brauchen können ».

AUTEUR

Marco Sirtori

Università degli Studi di Bergamo

Le voyage en Italie de Vernon Lee

Federica Frediani

DOI : 10.35562/textures.311

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Le voyage en Italie a été pendant longtemps le voyage par antonomase. Pèlerins, scientifiques, marchands, grands touristes et, plus tard, le tourisme de masse ont fait de l'Italie la destination d'innombrables voyages et l'objet d'incalculables récits. De même, l'Italie a joué pendant longtemps le rôle symbolique de la destination idéale du voyage. Le pouvoir d'attraction de la péninsule est resté constant de la Renaissance jusqu'à nos jours, bien que les raisons de cette primauté aient changé suivant la période historique et la typologie des voyageurs. La religion, l'histoire, la politique, l'art, aussi bien que la nourriture et le climat, ont joué un rôle dans cette fascination persistante. Dans son ouvrage, *The Mediterranean Passion*¹, l'historien britannique John Pemble soutient que les victoriens et les édouardiens se rendaient en Italie et dans le Sud pour plusieurs raisons, classifiables dans quatre macro-catégories, notamment : pèlerinages, culture, santé, et 'raisons cachées'.
- 2 L'Italie a été au cœur de plusieurs traditions et pratiques de voyage, qui ont connu des évolutions et des variations tout au long des siècles². Les variations au Voyage en Italie, bien codifiées dans certains moments historiques, sont devenues plus fréquentes au XIX^e siècle, quand les voyageurs et voyageuses, surtout anglais, héritiers du Grand Tour, ont commencé à traverser l'Italie pour le plaisir de voyager, sans aucun but précis défini à priori.
- 3 Le XIX^e siècle est une période charnière pour l'histoire des voyages. C'est notamment le cas pour les voyages des femmes, et ceci grâce à l'amélioration des conditions matérielles des transports, à l'urbanisation, à la naissance du tourisme, au bien-être acquis par la

classe moyenne, qui commence à voyager comme l'aristocratie aux siècles précédents, aussi bien que du fait de l'appropriation graduelle de l'espace public par les femmes et que de leur autonomie consécutive. Désormais, les femmes aussi ont accès, à travers l'écriture de voyage, à des espaces physiques qui leur étaient jadis interdits, et à des sujets traditionnellement réservés aux hommes, tels que des observations scientifiques, politiques, économiques sur les pays visités³.

- 4 Loredana Polezzi et Sharon Ouditt proposent une analyse innovante du voyage en Italie. Elles suggèrent de penser le voyage « comme élément constitutif pour définir les notions d'Italie »⁴ et elles affirment que « l'Italie doit une bonne partie de son identité [...] au voyage et à ses récits [...]. Penser à l'Italie comme à un espace pratiqué plutôt qu'à un point de destination [...], fait passer l'Italie du statut d'objet du regard du voyageur à celui d'espace dynamique inhabité, modelé et transformé par les trajectoires et les mots des voyageurs »⁵. L'Italie n'est pas seulement un espace et un objet du regard, mais aussi l'interconnexion de pratiques, de discours et de représentations.
- 5 Vernon Lee occupe un espace inédit dans la pratique et l'écriture de voyage. D'un côté, elle arrive en Italie, comme les voyageurs décrits par John Pemble, pour des raisons liées à la culture, au climat, à la beauté du paysage, mais probablement aussi pour des raisons liées à son identité sexuelle. Elle s'habillait en homme et elle aimait les femmes, tout en n'ayant jamais fait aucune déclaration publique. (Il était possible en Italie d'avoir des relations que la réprobation victorienne et les barrières sociales en Angleterre empêchaient.) De l'autre côté, elle interprète le voyage d'une façon innovante et elle contribue à rendre une image plurielle de l'Italie et à la transformer dans « un espace dynamique inhabité »⁶.
- 6 Anglaise de nationalité, italienne par choix, avec des racines profondes en France, Vernon Lee avait beaucoup voyagé en France, en Suisse, en Allemagne et en Italie. Elle choisit ce dernier pays comme sa patrie d'adoption, dont elle nous renvoie des représentations complexes et plurielles, entre discours et pratiques. Née Violet Paget (Vernon Lee était son nom de plume) en 1856 et décédée en 1935, elle incarnait l'esprit cosmopolite, alors que le

voyage contribuait à renforcer sa culture et son identité européennes ainsi que son engagement politique. Pour elle, le voyage en Europe représentait un voyage vers l'ailleurs, et en même temps un voyage pour arriver « chez elle » ; un mouvement vers la culture de l'autre, mais aussi vers une culture qu'elle reconnaissait comme sa propre culture, comme une culture partagée. Finalement, le voyage est un instrument de construction d'un espace commun et d'un sentiment d'appartenance à l'Europe. D'habitude, elle passait les hivers à Florence (devenue la patrie d'adoption de nombreux Anglais et Américains fascinés par l'Italie) et les étés en Angleterre, alternant entre l'un et l'autre monde, l'une et l'autre culture. Elle incarnait l'identité européenne avec un penchant pour le monde méditerranéen. À Florence, elle habitait à Villa « Il Palmerino », où elle tenait un salon qui accueillait les plus importants intellectuels du moment – dont Sargent, Praz, Signorini – et la communauté des expatriés. Vernon Lee s'inscrit ainsi dans la vague des voyageurs anglais qui, entraînés par la modernité qui avait transformé et bouleversé leur pays, allaient en Italie à la recherche du passé classique et traditionnel, mais aussi d'un contact plus direct avec la nature. Beaucoup d'entre eux se rendaient en Méditerranée à la découverte de la dimension archaïque et arcadique et des « présences païennes », que Heine avait nommées « Les Dieux en exil » et le *Genius loci*.

- 7 Son expérience de voyage réunit deux traditions différentes du voyage en Italie. D'un côté, il y a le voyage savant, codifié, archéologique du XVIII^e siècle, vers lequel Vernon Lee se tournait avec passion et qu'elle a approfondi dans ses recherches et dans ses écrits comme, par exemple, *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, consacré aux ouvrages de Métastase, Goldoni et Gozzi. De l'autre côté, il y a le voyage sentimental, anthropologique, déstructuré et l'essai de voyage impressionniste qu'elle a vécu vers la fin-de-siècle et dont la vague se termine avec le début de la Première Guerre mondiale. Tout en ayant vécu jusqu'en 1935, Vernon Lee reste néanmoins éminemment une écrivaine voyageuse du XIX^e siècle. Elle-même, dans son livre *The Sentimental Traveller* (1908), se définit comme une voyageuse sentimentale, terme emprunté au *Sentimental Journey through France and Italy* par Laurence Sterne (1768). La référence au *Sentimental Journey* de Sterne, au catalogue des

voyageurs et aux voyageurs sentimentaux qui voyagent par nécessité et pour le besoin de voyager est explicite.

Some questions asked made me aware that my friends, even the nearest and dearest, imagine me to have been born and brought up in a gipsy-cart, at any rate metaphorically. A childhood of romantic roamings would account in their eyes for my worship of the Genius of Place, such as it is, and for my being a Sentimental Traveller. [...] Since I believe that living in gipsy-carts (or *trains de luxe*, motors, Cook's hotels) is of all modes of life the most sacrilegious to the Genius loci; and as regards myself, that I have grown into a Sentimental Traveller because I have travelled not more, but less, than most folk at all events, travelled a great deal less than I have wanted. For the passion for localities, the curious emotions connected with lie of the land, shape of buildings, history, and even quality of air and soil, are born, like all intense and permeating feeling, less of outside things than of our own soul. They are of the stuff of dreams, and must be brooded over in quiet and void. The places for which we feel such love are fashioned, before we see them, by our wishes and fancy; we recognize rather than discover them in the world of reality; and this power of shaping, or at least seeing, things to suit our hearts' desire, not of facility and surfeit, but of repression and short commons.⁷

- 8 Elle continue, affirmant que la passion pour des lieux, les curieuses émotions liées à la topographie, à la forme des bâtiments, à l'histoire et même à la qualité de l'air et du sol, naissent, comme tous les sentiments pénétrants, moins de "choses" extérieures qu'intérieures. Elle affirme, en empruntant l'image à la *Tempête* de Shakespeare, qu'elles sont faites de l'étoffe des rêves, et doivent être ressassées, ruminées dans le silence et le vide. Ce passage est un « Manifeste programmatique » sur la façon de voyager de Vernon Lee : une pratique qui nécessite le silence, la profondeur, l'attention aux détails et le courage d'abandonner les chemins plus battus, ce que James Buzard a désigné du nom de « the Beaten Track »⁸.
- 9 Il est évident, par conséquent, qu'elle n'aime pas le tourisme de masse ni les touristes qui commençaient à voyager partout. Elle pratique un voyage d'introspection, de la lenteur et des lieux éloignés de la foule de touristes.

- 10 Essayiste, nouvelliste, romancière, critique littéraire, spécialiste de l'histoire de l'art et dramaturge, son œuvre, éclectique, compte une cinquantaine d'écrits. Des moments sublimes vécus au cours de promenades romantiques l'amènent à écrire sept carnets de voyages, où l'érudition se fond avec le pittoresque : *Limbo and Other Essays* (1897), *Genius Loci : Notes on Places* (1899), *Genius Loci* et *The Enchanted Woods* (1905), *Laurus Nobilis* (1906), *The Sentimental Traveller* (1908), *The Spirit of Rome* (1910), *The Tower of Mirrors* (1914) et *The Golden Keys* (1925)⁹.
- 11 Cette production s'inscrit parfaitement dans le genre de la « littérature de voyage ou littérature voyageuse », qui comprend des écritures hétérogènes, ouvertes et aux limites mal définies. Voilà ce qu'écrit Franco Marengo : « le récit de voyage occupe depuis toujours une position intermédiaire entre deux partis – celui de la vérité et celui de l'invention, qu'une bonne partie de la critique contemporaine continue à considérer comme étant irrémédiablement opposés.
- 12 Cela est dû à son caractère mixte entre récit d'expérience et essai géographique, historique, anthropologique et utopique etc., ce qui en fait le modèle narratif le plus composite et versatile, le plus polyphonique parmi ceux qui sont pratiqués aujourd'hui, marqué par l'intertextualité et par la mosaïque, et donc véhicule d'infinis échanges et transports, carrefour continuellement bondé pas seulement des différents genres, mais aussi des discours qui s'ensuivent [...] »¹⁰. C'est précisément à cause de son manque de formes et règles structurées que, pendant le XIX^e siècle, la littérature de voyage s'est ouverte aux femmes également. Ce n'est sûrement pas pour cette raison que Vernon Lee, intellectuelle bien que peu connue, se consacre à la littérature de voyage.
- 13 La dimension polyphonique convient à Vernon Lee, qui a exploré dans ses récits de voyage le caractère ambigu et liminaire de ce genre. Un genre qui intègre et mélange d'autres genres, tels que l'autobiographie, l'essai d'art et d'esthétique, et le récit fantastique. Selon Vineta Colby, l'écriture de voyage est la forme d'écriture la plus personnelle et la plus révélatrice de la personnalité de Lee et en constitue l'autobiographie¹¹.
- 14 Vernon Lee était déterminée à découvrir des destinations très peu connues. C'est pour cela qu'Attilio Brilli la considère l'une des

adeptes du *Petit Tour*, évidemment conçu comme l'antithèse du *Grand Tour*. Le *Petit Tour* comprenait des étapes insolites qui, dans le cas de Vernon Lee, étaient dans le Nord et le centre de l'Italie, surtout la Toscane¹². Il faut préciser que Lee était à l'écoute non seulement des lieux, mais aussi de certains de leurs aspects : elle cherchait le *Genius Loci*, à qui elle a dédié un de ses livres de voyage, paru en 1899.

- 15 Elle précise aussi que les lieux qui éveillent de l'amour en nous ne sont pas ceux que l'on voit, mais ceux que l'on reconnaît. Les images qu'elle propose sont le reflet des illustrations des livres ou des peintures. La visite d'un lieu est soit l'acte final d'une longue préparation, soit le moment où ce lieu provoque l'émergence des souvenirs accumulés dans le temps où paysages réels et livresques se superposent. Si l'on voulait dessiner une carte (topographique) des endroits visités par Vernon Lee, elle serait incongrue et hypertextuelle. En effet, elle ne suivait jamais un itinéraire précis, mais offrait plutôt à son lecteur une série de traces et d'indices à interpréter, recourant à l'imagination et aux citations littéraires disséminées dans le texte. Les citations sont des instruments visant à guider les voyageurs-lecteurs à la découverte des lieux, mais aussi un voyage imaginaire à travers la littérature et la culture partagée. Le contact avec un passé tant convoité, moteur principal de la recherche en voyage, devient inspiration, qui à son tour engendre un contenu littéraire, qui se canalise dans le récit des lieux et dans le récit fantastique. Au cœur de l'expérience de voyage de Vernon Lee on trouve le regard. C'est un regard qui bouleverse les schémas codifiés de la vision et qui se reflète dans la réalité observée ou, plus souvent encore, dans un détail troublant de la réalité observée.
- 16 La forte émotion ressentie par Vernon Lee devant la beauté des lieux, des paysages, des œuvres d'art, ressemble de très près à celle ressentie et décrite par Freud dans son *Le Moïse de Michel-Ange* (1904). Dans cet essai Freud affirme que, pour comprendre une œuvre d'art – compréhension qui ne peut jamais être purement intellectuelle – : « il faut que soit reproduit en nous l'état de passion, d'émotion psychique qui a provoqué chez l'artiste l'élan créateur »¹³.
- 17 De plus, on dirait que notre Auteur décrive véritablement ce que Freud qualifie de *unheimlich* (inquiétant) lorsque, dans

l'Introduction à *The Spirit of Rome*, elle déclare éprouver pour Rome un mélange de *familiarity* et *astonishment*.

I was brought up in Rome, from the age of twelve to that of seventeen, but did not return there for many years afterwards. I discovered it anew for myself, while knowing all its sites and its details; discovered, that is to say, its meaning to my thoughts and feelings. Hence, in all my impressions, a mixture of familiarity and of astonishment; a sense, perhaps answering to the reality, that Rome—it sounds a platitude—is utterly different from everything else, and that we are therefore in different relations to it¹⁴.

- 18 C'est une familiarité de l'inconnu qui est rassurante, mais non moins bouleversante, car elle laisse présager que l'on est confronté à quelque chose d'invisible, de sinistre, de sombre, voire surnaturel. Ainsi le *Genius loci* se retrouve dans ses contes surnaturels : l'idée du *Genius loci* est indissociable d'un besoin esthétique de contact avec ce qui n'est pas présent, c'est-à-dire l'invisible, l'antique, le perdu¹⁵. Vernon Lee définit le *Genius Loci* comme « l'esprit immanent », la divinité tutélaire qui protège les lieux et accompagne les gens dans leur vie quotidienne. Selon elle, le fluide secret qui met l'homme en communication avec le *Genius Loci* est réservé aux voyageurs romantiques, qui entretiennent des liens intimes, à la fois physiques et spirituels, avec la nature. Vernon Lee recherche et reconnaît la dimension méditerranéenne de l'Europe. J'ai sélectionné ici trois passages extraits de *Tower of Mirrors* et *The Sentimental Traveller*, qui montrent de façon assez frappante les impressions et les sentiments de Vernon Lee pour la Méditerranée et la France. Elle retrouve la Méditerranée déjà en Touraine.

I find myself back in Touraine; and once more I am subdued by the charm of this country – the charm, quite apart from that of its beautiful, delicate lines, of an approach to the south : the sense of ripeness, the silvery tone of the vegetation which has had sufficient sun without being seared by it¹⁶.

And there is a poignant pleasure also in finding among this Northern vegetation the humble scented things of Italy, the wild thyme and balm, the fennel and peppermint, or, rather finding these friendly herbs growing Italian fashion, on each wall and in each stone-heap¹⁷.

- 19 Vernon Lee, comme Edith Wharton l'avait très bien remarqué, possédait une extraordinaire capacité de décrire les paysages. Elle peint un tableau méditerranéen et elle propose au lecteur une explosion de sensations synesthésiques: la couleur argentée de la végétation et le parfum des plantes et herbes typiques du maquis méditerranéen qui caractérisent le chapitre intitulé « A deserted Pavilion in Touraine » du *Sentimental Traveller*.
- 20 Vernon Lee chérissait, au-delà des paysages et des beautés naturelles, le patrimoine artistique et architectonique de l'Italie, si bien que pour le défendre elle n'hésitait pas à prendre des risques (par exemple, on connaît son soutien à la campagne pour la sauvegarde des palais historiques florentins). Cela montre la valeur qu'elle donnait à ce patrimoine, qu'elle reconnaissait comme un héritage européen commun (partagé), qui allait bien au-delà des frontières nationales. C'est justement sur la base de ce patrimoine commun, matériel et immatériel, qu'elle souhaitait la construction d'une identité européenne qui dépasserait les frontières nationales. Cette ambition, cet espoir se brisa avec le début de la Première Guerre mondiale, qui l'obligea à rester en Angleterre de 1915 à 1919. Comme l'écrit Paul Fussel, à l'exception des correspondants de guerre, tous les autres citoyens étaient obligés de rester sur les Îles britanniques parce-que tous les voyages étaient dangereux, inappropriés et fortement découragés par les gouvernements¹⁸. Vernon Lee était une farouche anti-interventionniste et elle écrivit plusieurs articles pacifistes pour la presse ainsi qu'une pièce de théâtre dans le genre allégorique, *The Ballet of Nations. A Present-Day Morality* (1915)¹⁹.
- 21 Après la Première Guerre mondiale, Vernon Lee publia un seul volume dédié au récit de voyage, paru en 1925, parce que la vague des essais de voyage impressionniste s'épuisa avec la Guerre pour être remplacée par la diffusion d'une écriture de voyage informative et pratique utile aux touristes.
- 22 Pour conclure, si les essais de voyage de Lee sont innovants, ils s'inscrivent néanmoins dans la culture cosmopolite, érudite et individuelle des voyageurs du XIX^e siècle. Vernon Lee inaugure une nouvelle façon de voyager, mais elle s'adresse à des lecteurs qui lui ressemblent et qui ont les mêmes points de repère culturels. Le

cosmopolitisme et l'européisme de Vernon Lee plongent leurs racines dans sa modalité nomadique de vivre en Europe, sans pourtant appartenir de manière définitive et permanente nulle part. C'est précisément ce nomadisme matériel et du regard qui peut nous offrir un modèle pour repenser l'Europe, voire même nous apprendre à reconsidérer notre idée de l'Europe.

BIBLIOGRAPHIE

- BRILLI, Attilio, *Viaggio in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- BRILLI, Attilio, *Il petit tour. Itinerari minori del viaggio in Italia*, Milano, Silvana Editore, 1988.
- BUZARD, James, *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to "Culture", 1800-1918*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- CENNI Serena et BIZZOTTO Elisa (dir.), *Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*, Convegno internazionale di studi, Firenze, Consiglio regionale della Toscana, 2005
- CENNI Serena, GEOFFROY, Sophie et BIZZOTTO Elisa (dir.), *Violet del Plamerino. Aspetti della cultura cosmopolita nel salotto di Vernon Lee: 1889-1935*, Atti del convegno internazionale di studi 27-28 settembre, Firenze, Consiglio regionale della Toscana, 2012.
- CHANEY, Edward, *The evolution of Grand Tour*, London, Frank Cass, 1998.
- COLBY, Vineta, *Vernon Lee. A literary biography*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2003.
- DE SETA, Cesare, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli, 2014.
- FREUD Sigmund, *Le Moïse de Michel-Ange*, (1904), version électronique, traduite de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1927.
- FUSSEL Paul, *Abroad. British Literary Traveling between the Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- LEE, Vernon, *Sentimental Traveller: Notes on Places*, London - New York, John Lane, 1908.
- LEE, Vernon, *The Spirit of Rome and Laurus Nobilis*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1910.
- LEE, Vernon, *Genius Loci: Notes on Places*, 1899.
- MARFÈ, Luigi, *Oltre la fine dei viaggi. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, p. XII.

PEMBLE, John, *The Mediterranean Passion. Victorians and Edwardians in the South*, Oxford, Clarendon Press, 1987.

POLEZZI, Loredana et OUDITT, Sharon (dir.), *Travel writing and Italy*, Studies in Travel Writing, Vol. 16, No 12, London, Routledge, 2012.

SCOTTI, Massimo, *Gotico Mediterraneo*, Reggio Emilia, Diabasis, 2007.

THOMPSON, Carl, *Routledge Companion to Travel Writing*, London, Routledge, 2015.

ZORN, Christa, *Vernon Lee: Aesthetics History and Victorian Female Intellectual*, Athens, Ohio University Press, 2003.

NOTES

1 John Pemble, *The Mediterranean Passion. Victorians and Edwardians in the South*, Oxford, Clarendon Press, 1987.

2 Pour un tour d'horizon sur les traditions du voyage en Italie, voir Attilio Brilli, *Viaggio in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2008 et Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli, 2014.

3 Voir, à ce sujet, Dúnlaith Bird, « Travel Writing and Gender » in *Routledge Companion to Travel Writing*, London, Routledge, 2015.

4 Loredana Polezzi et Sharon Ouditt, « Introduction: Italy as Place and Space » in *Studies in Travel Writing*, Vol 16, No 12, London, Routledge, 2012, p. 97.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 Vernon Lee, *Sentimental Traveller*, 1908, p. 3-4.

8 James Buzard, *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to "Culture", 1800-1918*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

9 À ma connaissance, aucun de ces livres n'a été traduit en français.

10 Franco Marengo « Introduzione » in Luigi Marfè, *Oltre la fine dei viaggi. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, p. XII.

11 Vineta Colby, *Vernon Lee. A literary biography*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2003.

12 Attilio Brilli, *Il petit tour. Itinerari minori del viaggio in Italia*, Milano, Silvana Editore, 1988.

- 13 Sigmund Freud, *Le Moïse de Michel-Ange*, version électronique, traduite de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1927.
- 14 Vernon Lee, « Explanatory and Apologetic » in *The Spirit of Rome*, 1910.
- 15 Pour un approfondissement de ce sujet voir Massimo Scotti, *Gotico Mediterraneo*, Reggio Emilia, Diabasis, 2007.
- 16 Vernon Lee, *Sentimental Traveller*, 1908, p. 194.
- 17 *Ibid*, p. 196.
- 18 Paul Fussel, *Abroad. British Literary Traveling between the Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- 19 Cette pièce n'a été mise en scène qu'un petit nombre de fois, la dernière fois pendant l'été 2019 dans la Villa Il Palmerino, avec le soutien de la Fondazione Il Palmerino.

AUTEUR

Federica Frediani

Université de la Suisse italienne

Walter Benjamin à Naples

Barbara Hudin-Klaas

DOI : 10.35562/textures.313

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Walter Benjamin en Italie et ses publications

Neapel, le texte radiophonique

Évolution de l'écriture

Conclusion

TEXTE

- 1 Les récits de voyage, sous leurs diverses formes, se caractérisent par une importante dimension réflexive : en rencontrant l'autre, l'étranger avec ses coutumes, c'est en fait bien soi-même que l'on découvre. Les Allemands ont voyagé en Italie et ont raconté leur voyage dès le XV^e siècle. Si, à l'origine, le voyage avait un but religieux (comme pour Luther) ou culturel à partir du XVII^e siècle avec la tradition du Grand Tour, le *Voyage en Italie* de Goethe (1816) a marqué un tournant dans la perception d'un objet lui-même fluctuant au fil du temps, mais aussi du fait de différences régionales, y compris au sein d'une même époque. On peut retrouver cependant trois invariants : en Italie, on va chercher la Nature, l'Histoire et l'Art, ainsi chez Alfred Bassermann, qui suit les traces de Dante pour visiter l'Italie comme au travers d'un filtre¹.
- 2 Avec l'avènement du XX^e siècle, le voyage et son récit vont se transformer : la représentation de l'Italie comme une Arcadie source pure d'inspiration évolue vers des analyses plus sociologiques et mon intervention se proposera ici d'interroger cette transformation à travers l'exemple de l'écriture de Walter Benjamin. Mon objectif principal me conduira donc à montrer en quoi les écrits de Walter Benjamin illustrent cette étape charnière, comment le récit de voyage évolue avec la modernité des idées et de la technique et devient un

support de réflexion sur l'identité. On étudiera plus particulièrement *Neapel* (1931), tiré des Écrits radiophoniques, *Rundfunkarbeiten*, de Walter Benjamin². On rendra d'abord compte des voyages de Walter Benjamin en Italie, en 1912 puis en 1924, en interrogeant l'évolution de son écriture. Dans une deuxième partie on présentera le texte radiophonique lui-même, les modalités et les conditions de sa création. Enfin en troisième partie, on mettra en perspective les apports du texte tant du point de vue de son écriture que de celui de sa relation avec la littérature de voyage contemporaine.

Walter Benjamin en Italie et ses publications

- 3 C'est par intermittence que Walter Benjamin a tenu un journal, mais pour l'année 1912, nous disposons en particulier du journal de son voyage en Italie pendant les vacances de Pentecôte³. On retrouve dans ce compte rendu tous les aspects du voyage de formation : les aspects matériels et logistiques du voyage, la description des paysages (montagnes, lacs, jardins), le guide Baedeker avec les sites et monuments à voir marqués d'une étoile, l'évocation des discussions entre camarades de voyage mais aussi des lieux communs habituels associés à cette littérature : la crainte de se faire voler, les difficultés de communication avec les autochtones, l'image de la religion catholique (des moines, des églises, des cérémonies). Il s'agit bien d'un journal de voyage, de notes personnelles en vue d'une hypothétique publication, mais ces notes nous livrent une vision de l'Italie comme s'il s'agissait d'un décor, d'une galerie d'art où les habitants font fonction d'hôteliers ou de guides. Les principaux attraits de ce type de voyage résident dans l'admiration d'une Nature idyllique et source d'inspiration, la connaissance *in situ* d'œuvres d'art majeures qu'il faut connaître, et la découverte de sites historiques ou du moins remarquables, à Venise ou à Milan.
- 4 À partir des années 1920, les auteurs allemands sont pris d'un désir de voyage qui les emmène vers de nouvelles destinations comme l'Espagne, les Etats-Unis ou l'URSS. Le développement des infrastructures touristiques (accompagné de celui des guides tels que le Baedeker) et des infrastructures de transport accompagné d'une forme de globalisation commerciale, vont créer une demande

d'information à laquelle la presse en particulier va s'attacher à répondre. De plus, la jeune République de Weimar cherche des modèles de société desquels s'inspirer, prise qu'elle est entre l'attrait pour le capitalisme des USA et celui du communisme en URSS. Après les descriptions urbaines de Siegfried Kracauer, le récit de voyage prend une tournure sociologique ou s'oriente vers les reportages à la façon d'Egon Kirsch. Le récit culturel devient reportage sociologique. Parallèlement, on observe dans la presse écrite le développement de récits dans la tradition de Heinrich Heine, observations passives d'un promeneur dans la ville, le concept même du flâneur, avec des textes de Franz Hessel par exemple sur Berlin, d'Alfred Kerr sur les USA ou de Joseph Roth en Pologne. À la croisée de ces deux tendances, le texte *Neapel*⁴ paraît dans la *Frankfurter Zeitung* le 19 septembre 1925. Il rapporte une vision de Naples suite à un séjour de près de cinq mois sur place.

- 5 En 1924, Walter Benjamin veut s'installer à Capri avec des amis pour y travailler à sa thèse d'habilitation car il pense que la vie y est beaucoup moins chère qu'en Allemagne. Il y fait la rencontre d'une jeune femme, Asja Lacis, qu'il décrit dans une lettre à son ami Gershom Scholem comme « une lettone bolchévique de Riga, qui fait du théâtre et de la mise en scène, une chrétienne ». C'est avec elle qu'il rédige le texte *Neapel*, co-signé d'Asia Lakis, malgré les doutes d'Adorno au sujet de la paternité de cet article⁵. Cette fois-ci le texte, destiné à la publication, se concentre sur les habitants et sur la vie de Naples. Pour citer Jacques-Olivier Bégot à propos de ce portrait de Naples, Walter Benjamin « tente de saisir la physionomie d'un lieu à partir de détails qui passent le plus souvent inaperçus »⁶.
- 6 Le texte se compose de six parties : une introduction, suivie de sections traitant de l'église catholique, de la Camorra et de Pompéï, une description du malaise du visiteur qui perd le sens de l'orientation, en particulier sociale, sans même pouvoir se raccrocher à son Baedeker, et la description d'un congrès de philosophes qui s'éparpillent et se perdent dans la ville. Cette désorientation ne leur est pas réservée car elle affecte tout voyageur, au point que même le Baedeker semble perdu : « *Aber besser findet auch der banale Reisende sich nicht zurecht. Baedeker selbst vermag ihn nicht zu begütigen* ». Tout est sens dessus dessous dans cette ville : le bien et le mal, la religion qui doit composer avec la Camorra sans s'y opposer ; les lieux

d'art se trouvent perdus dans des jardins de misère, et même Pompéi se voit réduite à une source de revenus pour financer la construction d'une Eglise.

- 7 Le panorama de Naples déconcerte l'auteur : il ne faut pas croire les récits de voyage qui ont peint la ville en couleur, tout y est gris : le ciel, la mer, la ville s'agglutinent en une sorte de roche où les habitations sont incrustées dans des formes troglodytes. L'architecture est poreuse comme la roche et présente un aspect labyrinthique : labyrinthe spatial (on se perd dans des places, des escaliers, des cours, des rues) mais aussi temporel (tout semble en cours, soit de finition, soit de décrépitude, rien ne se trouve dans un état stable). Ces éléments forment une sorte de scène de théâtre en continu où même un dessinateur de rues constitue un spectacle.
- 8 Walter Benjamin observe un mélange de fête et de travail qui rythment la vie : le quotidien est poreux, le dimanche et les jours de semaine sont interchangeable, la fête de Piedigrotta est citée en exemple pour la confusion des jours dont elle est à l'origine. Ici encore « *Porosität ist das unerschöpflich neu zu entdeckende Gesetz dieses Leben* »⁷. L'auteur rappelle également qu'un proverbe attribue à sept villes italiennes chacun des sept péchés capitaux et que celui qui correspond à Naples est la paresse. Mais les napolitains ont d'autres moyens de trouver de l'argent que de travailler et le commerce est florissant. Walter Benjamin mentionne le loto, le bonimenteur ambulancier, les galeries commerciales, le sens du commerce en indiquant l'inventivité des napolitains.
- 9 Walter Benjamin observe aussi, à propos de l'habitat et des relations sociales, la porosité entre la rue et l'intérieur, il décrit les animaux de la ferme qu'on retrouve au quatrième étage des immeubles, les familles recomposées et l'adoption spontanée. Il va jusqu'à comparer Naples à un village hottentot, village africain circulaire, où toute activité concerne toute la communauté. Cette interpénétration se cristallise dans les cafés tout en contrastes : ces derniers sont des lieux où les contacts s'établissent par des signes entre napolitains et aux dépens des touristes.
- 10 L'article de Benjamin, qui se présente sous forme de reportage, n'est pas une invitation au voyage organisé. Contrairement au compte-rendu de son premier voyage en Italie tel qu'il apparaît dans son

journal, il ne cite aucun hôtel, pas une œuvre d'art, pas de site remarquable à visiter absolument. Les sites évoqués prennent toujours le contrepied de l'imaginaire commun. Cette présentation de la ville se fait sans narrateur, au présent, dans une écriture quasi filmique. On assiste à un montage des scènes les unes après les autres, entrecoupées de visions panoramiques qui présentent les formes de la ville, zooment sur ses entrelacements d'escaliers, de terrasses et de placettes qui laissent à chaque fois la place au théâtre de la vie elle-même. Le tout est commenté comme par une sorte de voix-off. La ville nous est présentée sans médiation, comme surgie devant la caméra d'un flâneur qu'on suivrait.

- 11 Cet essai sera publié sous forme d'article le 19 septembre 1925 dans la *Frankfurter Zeitung* et présente plusieurs concepts qui seront repris par Walter Benjamin dans ses écrits postérieurs : la notion de porosité, la « perception immédiate » (*unmittelbare Wahrnehmung*), le thème du passage. Mais ce texte aura un autre développement qui nous intéresse particulièrement.
- 12 Les projets de Walter Benjamin se transforment. Finalement, il ne s'installe pas à Capri, ni à Naples, ni même en Italie. En octobre 1924 il revient à Berlin. Il voyage entre Berlin, Paris, Ibiza et abandonne l'idée d'une habilitation pour l'université. Il doit se résoudre à trouver un moyen de vivre de ses écrits. Par l'intermédiaire de son ami d'enfance, Ernst Schoen qui est Directeur des Programmes à la radio de Francfort, il reçoit alors la proposition de faire des conférences radiophoniques.

Neapel, le texte radiophonique

- 13 De 1929 à 1933, ces conférences prennent différentes formes : critiques littéraires, conférences pour enfants, conférences pour adultes, radio pédagogique, saynètes, fictions radiophoniques... Comme Brecht à la même époque, Benjamin s'interroge sur les possibilités du nouveau médium et en déduit :

L'auditeur veut du divertissement. Et la radio n'avait rien à proposer : au sérieux et à la limite technique du didactique correspondaient la médiocrité et les manques de la partie « variété ». C'est là qu'il fallait s'impliquer⁸.

- 14 Les transcriptions de ces chroniques n'ont été rassemblées en tant qu'écrits de radio que récemment. Elles faisaient partie ce qu'on appelle les archives berlinoises de Benjamin retrouvées par la Gestapo à Paris en 1940, sauvées de la destruction à Berlin par l'Armée Rouge, ramenées par les soviétiques à Moscou et stockées dans le *Sonderarchiv* (archive spéciale), avant de revenir à Potsdam puis aux Archives de l'Académie des Arts de Berlin. Certaines chroniques, retrouvées en copie chez Gershom Scholem ou Theodor Adorno, avaient été incorporées dans les *Œuvres Complètes*. Une série de saynètes avait fait l'objet d'une publication spéciale. En 1985 étaient parus quelques textes dans le recueil « *Aufklärung für Kinder* » (« Les Lumières pour les enfants ») qui regroupait différents textes à caractère pédagogique diffusés à Francfort dans l'émission « *Stunde der Jugend* » sur le Südwestdeutscher Rundfunk ou à Berlin dans *Jugendstunde* de l'émetteur radiophonique Funkstunde.
- 15 Un ouvrage critique⁹ vient de rassembler ces chroniques en tant qu'écrits pour la radio, en mettant en lumière les textes mais aussi leur genèse, leur intertextualité ainsi que les aspects expérimentaux à visée pédagogique et émancipatrice qu'ils présentent. Un excellent travail préliminaire avait été réalisé en français en 2010 par Philippe Baudouin¹⁰, lui-même homme de radio, qui avait rassemblé différentes chroniques traduites en français par Philippe Ivernel ainsi que des textes d'anciens collaborateurs de Walter Benjamin à la radio, qui éclairent la démarche d'écriture. Le nouvel ordonnancement de ces textes a permis de les classer en textes pour adultes (chroniques littéraires, *Hörmodelle*) et textes pour enfants. Et dans cette classification on retrouve une sous-classification : Berlin, les Catastrophes, et Divers. C'est dans la sous-catégorie Divers qu'on retrouve le texte *Neapel*, qui a été diffusé le 9 mai 1931 à la radio de Francfort. Malgré l'identité du titre, il s'agit bien d'un nouveau texte qui s'inspire entre autres de l'article publié en 1925 mais avec des modifications importantes tant sur la forme que sur le contenu.
- 16 Intitulé *Neapel*, le texte final retrouvé porte très peu de corrections. Le texte dicté comporte très peu de ratures, uniquement quelques corrections orthographiques. Comme ces conférences étaient annoncées à l'avance dans le programme des émissions radio, nous connaissons, pour cette conférence, les lectures préliminaires que

Walter Benjamin conseillait aux enfants (et aux adultes qui se cachent dans leurs rangs en pensant qu'il ne les voyait pas). Sont cités les guides de voyage suivants :

- Aniello Grifeo, *Neapel und seine Umgebung* (1930)
- Albert Ippel, Paul Scubring, *Neapel (Berühmte Kunststätten)* (1927)
- Hippolyt Haas, *Neapel, seine Umgebung und Sizilien* (1904)

17 Le texte lui-même est construit en neuf paragraphes :

- Le Vésuve, le trafic et les garçons dans le métro.
- Le peuple, les santons, les petits métiers et la Camorra.
- La paresse (thème repris de l'article), la pauvreté, les conditions sociales, la loterie.
- Le commerce, la banque, le climat, les conditions de travail, les productions locales (les conserves de fruits, de tomates, les mangeurs de macaroni, l'exportation en Inde ou aux USA, les entreprises de tissage et l'exploitation par les étrangers, la fabrication de meubles, surtout de lits) et enfin les commerces qui transforment les rues en bazars. Le talent des napolitains pour le commerce
- Le commerce de rue, en ne reprenant que deux exemples de bonimenteurs : le marchand de dentifrice et les ventes aux enchères inversées.
- Le marché aux poissons et les fruits de mer (thème repris de l'article), la nourriture crue, comment se comporter à l'étranger, la préparation du repas de la fête de Piedigrotta.
- La fête de Piedigrotta : le bruit, la musique (thème repris de l'article), l'importance de la musique qu'il compare en importance avec la boxe aux USA.
- L'importance du nombre de jours de fête : chaque quartier a sa fête où il honore son saint patron (reprise partielle du thème des papiers de couleur), où différents artistes font leur spectacle : cracheur de flammes, découpages de profils en papier, athlètes et diseurs de bonne aventure, reprise du thème du dessinateur sur trottoirs, et importance des feux d'artifice sur toute la côte.
- Interpénétration des fêtes et du quotidien : les magasins sont ouverts le dimanche mais peuvent être fermés pour une fête locale, impossibilité de connaître tous les recoins de la ville, même pour un facteur, la pauvreté qui oblige à émigrer. Dernier panorama : le point de vue de l'émigrant qui observe sa ville depuis le bateau qui le transporte vers

l'Amérique : la ville et ses escaliers, placettes, églises tous imbriqués les uns dans les autres.

- 18 Les reprises textuelles correspondent au maximum à une dizaine de phrases ou de morceaux de phrases : les sept péchés capitaux répartis sur les villes italiennes, la loterie, le marchand de dentifrice, les enchères inversées, les fruits de mer, les papiers décor colorés et brillants, le dessinateur de trottoir, les feux d'artifice sur la côte. Certains thèmes sont repris mais adaptés en vocabulaire ou en description à un public enfantin : La Camorra, la prétendue paresse, l'image des bazars, l'interpénétration des jours de fêtes et des jours ouvrés, les coins et recoins de la ville, les meubles dans la rue.
- 19 Walter Benjamin introduit dans le texte un voyageur qui arrive dans la ville, s'attend à voir le Vésuve et va d'abord rencontrer la foule bruyante et perdre ainsi tout de suite ses repères, non seulement géographiques dans le trafic de la ville ou du métro, mais aussi sociologiques (l'importance des petits métiers, des représentations du peuple, de la Camorra). Il rend ainsi l'effet d'aliénation que rencontre le voyageur tout en prenant le contrepied du guide de voyage type Baedeker qui décrit très précisément tout ce qui peut arriver. On ne trouve pas de description de monuments ou d'œuvres d'art. Le regard se concentre sur des expériences vécues et observées, il décrit des scènes de rue tout en donnant des pistes d'explication historiques ou économiques (les chiffres du commerce, des productions locales), et remplit ainsi la visée pédagogique de son projet, en s'opposant aux clichés qui pourraient être connus des enfants (les sept péchés capitaux, la paresse, la gastronomie napolitaine) et dont certains sont repris dans les ouvrages de la bibliographie qu'il cite.

Évolution de l'écriture

- 20 Si la composition du texte reprend l'articulation du texte initial entre panorama et scènes de rue ou de marché, l'écriture se transforme. Dans le texte radiophonique apparaît cette fois un narrateur qui interpelle les auditeurs présumés enfants dès la première phrase en leur posant une question, créant ainsi un horizon d'attente. Tout au long du texte, Walter Benjamin utilise les questions pour interpeller l'auditoire, suppose les réponses et crée ainsi une forme de dialogue

entre le narrateur et l'auditeur supposé. Ce jeu de dialogue imaginaire, on le retrouve aussi dans d'autres textes de Walter Benjamin où ce dernier pose des énigmes aux auditeurs, sorte d'interactivité avant la lettre.

- 21 On observe cinq aspects formels, tels que la personnalisation (narrateur, discours rapporté, modalisation avec quelques modalisateurs simples répétés tout au long du texte : *nämlich, ganz, vor allem*) ; l'interpellation (faux dialogue, questions) et l'ellipse du sujet ou du verbe, créant un « faux parlé » au sens de Henri Meschonnic¹¹ ; les structures simplifiées (on observe moins de subordinations, des liaisons par connecteurs : *ja, nämlich, des* questions) ; le vocabulaire du conte (les adjectifs sont au superlatif, modalisation avec *nämlich* et *ganz*, la comparaison avec l'Amérique est superlative, les adjectifs sont dichotomiques (*klein, gross, arm*), les couleurs sont primaires, les criminels sont caractérisés comme des méchants (*Bösewichte*), le marchand de dentifrice est présenté comme un marchand des 1001 nuits, les commerces sont des échoppes de bazars, on trouve des mets exotiques comme la soupe aux poulpes ; et le récit est au prétérit (monde raconté) dans la description des saynètes du marchands de rue ou du dessinateur, en alternance avec le présent (monde commenté) de la description des usines ou de la cuisine, inscrivant ainsi le mode du récit dans la description.
- 22 Des éléments structurels viennent renforcer l'aspect didactique : la création d'un horizon d'attente avec les questions posées aux enfants, l'accessibilité du vocabulaire, les thèmes de l'enfance et la leçon nichée dans le texte :

Nur war ich immer der Meinung, in fremden Ländern genüge es nicht, die Augen aufzumachen und, wenn man es kann, die Sprache der Leute zu sprechen. Vielmehr muss man versuchen, möglichst sich den Gewohnheiten des Landes in Wohnen, Schlafen, Essen anzupassen¹².

- 23 Tous ces éléments donnent un aspect attrayant qui diffère de la présentation originale. Avec ces moyens, Walter Benjamin nous présente une image scintillante de la ville. Dans le texte initial la ville était grise, ici les couleurs se retrouvent dans les papiers de

décoration, les marchands de rues, les feux d'artifice, même dans un halo rouge au sommet du Vésuve dans la nuit. Pendant le jour en effet on n'a pas le temps de regarder le Vésuve, il faut survivre à l'agitation de la ville que Walter Benjamin rend par une répétition de structures et une énumération paratactique des phénomènes.

- 24 Finalement cependant, les couleurs, les personnages étranges, l'atténuation de certains aspects (Camorra, pauvreté), le côté labyrinthique de la ville et la perte de repères du voyageur combinés à la personnalisation du narrateur d'abord puis de l'émigrant sont autant d'éléments qui transforment la description en conte merveilleux. Naples devient un pays avec des règles qui apparaissent à celui qui regarde, des règles différentes de ce qui est connu, comme dans un pays imaginaire. C'est une sorte de conte oriental où tout ce qui est étranger est en fait un signe, le signe d'un merveilleux à découvrir. Ainsi la découverte de l'étranger ne se fait pas par une comparaison avec ce qu'on connaît mais plutôt par un abandon sans *a priori* à un nouvel univers.

Conclusion

- 25 Le discours du premier texte sous forme de notes de voyage, s'est ainsi d'abord transformé en discours sociologique mais toujours sous un angle observateur pour finalement permettre au lecteur/auditeur une immersion dans le voyage. Dans un texte à visée pédagogique, on s'aperçoit qu'il n'y a aucune mention des sites à voir ou à visiter. Le site principal à visiter à Naples, le Vésuve, est écarté dès le départ pour son manque d'intérêt. C'est en noyant son lecteur dans un tourbillon qui lui fait perdre ses repères dès l'arrivée que Walter Benjamin peut questionner les clichés (la paresse, le vol, le jeu) et leurs causes (la pauvreté, les conditions de vie sociales, la religion). Étranger à ce nouveau cadre où règnent des règles différentes (le bruit, l'agitation, la vie dans la rue, la gastronomie), Walter Benjamin invite son lecteur, plutôt qu'à s'interroger sur l'altérité, à se laisser porter par elle en acceptant justement que les règles soient différentes, comme dans un conte de fées.
- 26 Dans les témoignages de ses amis Walter Benjamin est présenté comme un merveilleux conteur, quelqu'un qui savait s'adresser aux enfants. On voit dans ce texte comment il a su mettre son écriture au

service de la pédagogie sans perdre les éléments clés de sa pensée. L'interpénétration ou l'analyse sociologique sont toujours présentes dans le texte de radio, mais comme s'il s'agissait de nouvelles règles à découvrir, voire de comprendre plutôt que de juger.

- 27 Ce texte est d'abord un texte destiné à être lu à la radio. Même s'il a dévalorisé son travail radiophonique dans les lettres à Gershom Scholem ou à Theodor Adorno, *a posteriori* Walter Benjamin écrit qu'il considère ses travaux radiophoniques comme ses seuls travaux sérieux¹³. Il découvre à la même époque que Bertolt Brecht ce nouveau médium et il va développer des formes et des stratégies spécifiques qui vont lui permettre de mettre la technique au service d'une interactivité et d'un réenchantement.
- 28 Si Walter Benjamin est surtout connu pour ses réflexions sur le cinéma ou la photographie, pour Philippe Baudouin, la radio lui permet de faire l'expérience de l'aura avant de la conceptualiser. Mais si nous avons des traces écrites, des photos, beaucoup de documents sur Walter Benjamin, il ne nous reste que dix-huit minutes d'enregistrement de saynètes sur quatre-vingt-dix émissions et aucune trace certifiée de la voix de Walter Benjamin pour qui le nouveau média de masse était justement « le Pays des Voix ».

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W., « Erinnerungen », in *Über Walter Benjamin. Mit Beitr. V. Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Max Rychner, Gershom Scholem, Jean Selz, Hans Heinz Holz und Ernst Fischer*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1968.
- BASSERMANN, Alfred, *Dantes Spuren in Italien, Wanderungen und Untersuchungen von Alfred Bassermann. Mit einer Karte von Italien und sieben und sechzig Bildertafeln*, Heidelberg, C. Winter, 1897.
- BAUDOIN, Philippe, *Ecrits radiophoniques*, Paris, Allia, 2014.
- BAUDOIN, Philippe, *Au microphone : Dr Walter Benjamin*, Paris, MSH, 2012.
- BEGOT, Jacques-Olivier, *Walter Benjamin. L'histoire désorientée*, Paris, Belin coll. Voix allemandes, 2012.
- BENJAMIN, Walter, « Neapel », in *Gesammelte Schriften, Siebter Band, Erster Teil*, Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (dir.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, Walter, « Selbstzeugnisse », in *Gesammelte Schriften, Vierter Band, Zweiter Teil*, Tillman Rexroth (dir.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991

BENJAMIN, Walter, *Rundfunkgeschichten*, KÜPER Thomas, NOWAK Anja (dir), Berlin, Suhrkamp, coll. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, 2017.

BENJAMIN, Walter, *Images de pensée*, Jean-François POIRIER et Jean LACOSTE (trad.) Paris, C. Bourgeois, 2011.

WIZILSA, Erdmut (dir), *Benjamin und Brecht. Denken in Extremen*, Berlin, Suhrkamp, 2017.

NOTES

- 1 Alfred Bassermann, *Dantes Spuren in Italien. Wanderungen und Untersuchungen. Kleine Ausgabe*, München, 1897.
- 2 Walter Benjamin, « Neapel », in *Gesammelte Schriften, Siebter Band, Erster Teil*, Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (dir.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- 3 Walter Benjamin, „Selbstzeugnisse“, in *Gesammelte Schriften, Vierter Band, Zweiter Teil*, Tillman Rexroth (dir.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- 4 Walter Benjamin, « Neapel »., in *Gesammelte Schriften, Vierter Band, Erster Teil*, Tillman Rexroth (dir.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- 5 Theodor W. Adorno, « Erinnerungen », in *Über Walter Benjamin. Mit Beitr. V. Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Max Rychner, Gershom Sholem, Jean Selz, Hans Heinz Holz und Ernst Fischer*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1968.
- 6 Jacques-Olivier Begot, *Walter Benjamin. L'histoire désorientée*, Belin coll. *Voix allemandes*, Paris, 2012.
- 7 « La porosité est la loi de cette vie qu'on redécouvre inlassablement » (trad. Jean-François Poirier et Jean Lacoste).
- 8 Erdmut Wizisla (dir), *Benjamin und Brecht. Denken in Extremen*, Suhrkamp, Berlin, 2017, p. 98.
- 9 Walter Benjamin, *Rundfunkarbeiten*, Küper Thomas, Nowak Anja (dir.), Berlin, Suhrkamp, 2017.
- 10 Philippe Baudouin, *Écrits radiophoniques*, Paris, Allia, 2014.
- 11 Gérard. Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses* [1998], Paris, Nathan, « Lettres Sup », 2003, p. 45.

12 « Seulement moi, j'ai toujours été d'avis que, dans un pays étranger, il ne suffit pas d'ouvrir les yeux et, quand on le peut, de parler la langue des gens. On doit plutôt s'efforcer de s'adapter aux habitudes du pays en ce qui concerne le logis, le sommeil, le couvert ».

13 Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe. Band IV. 1931-1934*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, p. 162.

AUTEUR

Barbara Hudin-Klaas
Université Lumière Lyon 2

L'Italie du XX^e siècle dans les récits de voyage de deux écrivains polonais : Stefan Żeromski et Jarosław Iwaszkiewicz

Anne-Marie Telesinski

DOI : 10.35562/textures.315

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Les données biographiques et matérielles des voyages
La perception du paysage, de l'art, de la vie quotidienne

Stefan Żeromski

Jarosław Iwaszkiewicz

L'originalité du regard polonais, entre patriotisme et cosmopolitisme

L'Italie, pays frère et pays miroir pour les idéaux de liberté et d'indépendance

L'Italie comme déclencheur d'une réflexion sur l'humanité

TEXTE

- 1 Pour la Pologne, l'Italie a été, depuis la Renaissance en particulier, un modèle dans le domaine artistique, le lieu vivant du patrimoine culturel européen, ainsi que l'une des destinations incontournables des voyages de formation des aristocrates et intellectuels (entre les XVI^e et XVIII^e siècles). Ces derniers ayant déjà fait l'objet de nombreuses études, c'est à travers le regard de deux auteurs phares de la littérature polonaise moderne, Stefan Żeromski (1864-1925) et Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980), que je souhaiterais faire découvrir les représentations de l'Italie et de quelques villes italiennes au XX^e siècle.
- 2 Ces deux auteurs ont en commun d'avoir produit des récits de leurs voyages en Italie, sous des formes cependant très différentes, et jamais traduits ni en français ni en italien¹. Stefan Żeromski a laissé des notes, rédigées sur place, dans un carnet réservé à chaque voyage, des carnets publiés sous le titre *Dziennik podróży* (*Journal*

de voyage) à titre posthume en 1933. Je compléterai leur étude par l'autre éclairage que donnent certaines lettres de Stefan Żeromski. Quant à Jarosław Iwaszkiewicz, peu de temps avant sa mort, il a consacré à ses voyages en Italie, réalisés à plusieurs reprises sur une cinquantaine d'années, un ouvrage synthétique intitulé littéralement *Podróże do Włoch* (publié en 1977, puis réédité en 1980).

- 3 Mon objectif sera de comparer les points de vue des deux écrivains, en me concentrant pour cela sur les villes (et régions) qu'ils évoquent parallèlement : Venise, Florence, Rome, Naples. Au-delà du témoignage autobiographique précieux que constituent les deux livres et la correspondance, permettant de mieux comprendre ces deux figures et le contexte matériel de ces voyages, plusieurs éléments caractéristiques ressortent de leur perception et de leur ressenti de l'Italie. En effet, les réflexions et émotions personnelles déclenchées par la vue du paysage, l'observation des monuments et des œuvres d'art, ou encore, plus prosaïquement, de scènes de la vie quotidienne, sont intimement liées à la production littéraire des deux hommes.
- 4 Enfin, on verra que l'originalité du regard polonais prend racine dans la dimension comparative entre le pays visité et le pays d'origine, inséré dans une culture européenne commune, ainsi que dans la réflexion *mise en abyme* d'Iwaszkiewicz au sujet des « récits de voyage » italiens au sens large et des attentes du voyageur et des lecteurs.

Les données biographiques et matérielles des voyages

- 5 Nous donnerons dans un premier temps un aperçu des modalités du voyage en ce qui concerne nos deux auteurs : leur but, les moyens pour s'y rendre, les lieux choisis, les dates, les compagnons de voyage, les activités sur place, leur impact. Certaines de ces modalités ne leur sont d'ailleurs pas spécifiques : ainsi, avant le développement du transport aérien – qu'a connu Iwaszkiewicz –, le Frioul et la Vénétie sont la porte d'entrée en Italie pour les Polonais, comme pour d'autres voyageurs d'Europe de l'Est, ce qui crée un

point de vue distinctif par rapport aux voyageurs français, anglais et allemands par exemple.

- 6 Voyons tout d'abord les motifs du voyage. Dans les deux cas, évidemment, le tourisme intellectuel vers la destination incontournable qu'est l'Italie est de mise, mais pour Żeromski essentiellement, le choix de l'Italie, et de son climat méditerranéen, associe des besoins culturels à un conseil médical, afin de soigner ou au moins atténuer les symptômes d'une maladie (en l'occurrence la tuberculose). Quant à Iwaszkiewicz, il s'y est parfois rendu également pour des congrès de sociétés littéraires et des jurys.
- 7 L'étude comparative des deux auteurs confirme qu'il y a des passages obligés pour les voyageurs en Italie : les grandes villes du nord au sud de la Péninsule, dont Venise, Florence, Rome, Naples, sur lesquelles se concentrera notre analyse.
- 8 Żeromski a effectué cinq séjours en Italie, dont deux sur lesquels nous nous arrêterons en particulier. Son premier véritable voyage date du printemps 1902, sur la côte ligure et dans le nord de la Péninsule (carnet 1)². Le deuxième voyage, qui l'a conduit jusqu'au sud cette fois, a eu lieu en 1907 (carnet 2)³. Quant à Iwaszkiewicz, comme nous l'avons rappelé, ses très nombreux voyages s'échelonnent de 1918 jusqu'au début des années 1970. Globalement, sont privilégiées les saisons intermédiaires, plus chaudes qu'en Pologne, comme alternative au pays natal.
- 9 Ils voyagent avec des membres de leur famille (femme, enfants, etc.) ou d'autres proches. Ainsi, en 1902, Żeromski part avec son beau-frère Rafał Radziwiłłowicz, tandis qu'en 1907 il emmène son fils Adam, malade lui aussi, afin de le soigner. Iwaszkiewicz vient par exemple en voiture en 1937 avec un ami pour une cure thermale à Montecatini.
- 10 Leurs séjours sont consacrés à des visites culturelles (églises, musées) et des promenades dans la nature. On trouve également des informations sur leur vie quotidienne : séjour en pension complète, rencontres avec d'autres compatriotes et/ou intellectuels de l'élite européenne, écriture de lettres à la famille. L'écriture fait en effet partie de la vie sur place : elle permet la pérennisation du souvenir et des réflexions suscitées par le voyage, les visites et le déroulement du séjour, une écriture intime dans le cas de Żeromski. En outre, un

point commun est la créativité littéraire en Italie, par la conception ou même la production d'un texte ou de son ébauche, poésie ou roman. Tous deux ont en effet écrit soit des poésies, soit des nouvelles⁴ ou des romans directement inspirés de leurs voyages en Italie et/ou dont l'action s'y déroule en partie⁵ ou en totalité⁶.

- 11 Il s'en suit que l'Italie, de pays d'abord imaginé à travers les sources historiques et littéraires, devient concrète, et même familière. Iwaszkiewicz précise ainsi qu'après plusieurs séjours, il ne visite plus, il n'en a plus la nécessité. De plus, comme je viens de le signaler, l'Italie est leur Muse. Plus largement encore, elle donne lieu à une réflexion universelle. Par exemple, Iwaszkiewicz qui, contrairement à Żeromski, publie des récits rédigés *a posteriori* et sur l'impulsion de son ami Paweł Hertz, s'inscrit dans la tradition du Grand Tour et donne une portée formatrice à ces voyages, si ce n'est qu'elle n'est pas limitée à sa jeunesse mais valable sur le long terme : ses expériences italiennes ont façonné sa personnalité et lui ont appris à comprendre et exprimer le monde⁷.

La perception du paysage, de l'art, de la vie quotidienne

Stefan Żeromski

- 12 Plusieurs lettres de Stefan Żeromski couvrent les mêmes périodes pendant lesquelles il s'est rendu sur la Riviera italienne (1902) et a parcouru la Péninsule (1906-1907). Elles sont complémentaires aux carnets de voyage qui, par leur caractère intime et informatif, nous font découvrir ses impressions, ses descriptions de monuments, ses impulsions créatrices, son imagination, ses émotions et préoccupations. Ils montrent un aspect absent du reste de ses écrits – une réflexion sur le rôle de l'Italie dans sa vie et son œuvre, ainsi que des secrets littéraires – et servent de matériau pour la reconstruction des pèlerinages en Italie⁸.
- 13 Le 18 avril 1902, Żeromski envoie en Pologne, à ses proches et à des relations professionnelles, plusieurs cartes postales de Pise, avec la tour penchée ou la photographie de Gabriele D'Annunzio. Les lettres du 20 et 22 avril 1902 développent quant à elles davantage

l'admiration qu'il a immédiatement éprouvée pour Florence, où l'art est omniprésent. Il énumère les lieux visités en deux jours (Uffizi, Pitti, Loggia dei Lanzi, chapelle des Médicis, Santa Croce, jardins de Boboli) et quelques œuvres, comme dans ses notes de voyage durant le séjour de 1907⁹. L'une des anecdotes de ce passage à Florence est la mention des sérénades nocturnes données près de son hôtel et qui l'empêchent de dormir, ce dont il se plaint. En 1907, il exprime son dégoût pour la polenta : « il faut être en bonne santé pour en manger » (carnet 2). Le 26 avril, il écrit depuis Venise où il a passé une journée et indique dans sa lettre : « je l'ai visitée dans ses grandes lignes et j'en ai assez ». Cette phrase hâtive est due au fait qu'il est malade et fatigué du voyage et a hâte de rentrer voir sa femme et son fils, il s'agit du voyage de retour. Juste après, il écrit que « la place Saint-Marc est merveilleuse, au-delà de toute expression », et qu'ils ont eu du mal à trouver un hôtel, un problème apparemment centenaire à Venise.

- 14 Comme l'indiquent plusieurs lettres, sa santé est fragile, et le climat italien est vanté en Pologne pour ses vertus thérapeutiques. En 1924, il écrira que les médecins le « chassent » de Varsovie pour le Sud, « pour se débarrasser du même coup de moi et de mes symptômes »¹⁰. Il est donc allé à Santa Margherita Ligure, mais la pollution est une entrave à sa convalescence : « on ne s'y trouvait pas bien car ce lieu surprenant est complètement submergé par la fumée de centaines de milliers d'automobiles ». Avec humour, et en maniant encore une fois l'hyperbole, il évoque également une invasion d'Allemands qui ont mangé tous les spaghettis et toutes les oranges. C'est sur la rive du Lac de Garde où il se rend sur conseil d'un médecin italien que sa toux s'estompera.
- 15 En 1907, il est empêché de se rendre à Capri car il est malade de la grippe à Naples et attend de guérir pour se rendre sur l'île. L'hiver est rude cette année-là, il neige en février (« comme chez nous » – précise-t-il) : cela lui permet de jouer avec le proverbe « Vedi Napoli e poi muori », en italien dans le texte¹¹. D'après Bronisław Biliński, Żeromski est le poète de la mer de Capri¹² (Iwaszkiewicz quant à lui n'y est jamais allé semble-t-il) : il rédige un dialogue avec les ondes marines et y perçoit les traces de la mythologie (grottes, Ulysse, etc.). On peut rapprocher cette affinité pour l'antique de la célébration de la naissance de Rome (les *Palilia*, le 21 avril) en compagnie d'autres

poètes polonais, en récitant les *Odi barbare* de Giosuè Carducci. À Capri, il fréquente souvent le journaliste et écrivain Leonidas Andrejew, avec lequel il discute d'art notamment et de Nietzsche, mais parmi les personnalités qu'il côtoie, la plus frappante est sans doute Maxim Gorki (évoqué également sous son vrai nom Alexei Peszkow), qui vit en exil à Capri depuis 1906 avec sa compagne.

- 16 Les longues promenades qu'il effectue à Capri avec son fils nous permettent de rappeler que Żeromski éprouve une véritable fascination pour la mer et la nature méditerranéenne, perceptible dans ses carnets de voyage. On y trouve des énumérations de plantes, de fleurs et d'arbres qui seront réinvesties dans les descriptions de paysages dans ses romans. Cette sensibilité est de ce point de vue nettement supérieure à Iwaszkiewicz.
- 17 En ce qui concerne les villes, c'est Florence qu'il considère comme la plus belle de toutes¹³. C'est d'ailleurs là qu'il choisira de s'établir en 1913-14 : pendant cette résidence à Florence, sa fille Monika y voit le jour et il fréquente le monde littéraire italien¹⁴. Ce long séjour donnera lieu à des descriptions plus détaillées de la vie quotidienne dans cette ville¹⁵. Il précisera cependant qu'il ne trouve pas d'intérêt majeur dans les « Galerie », sauf la *Calunnia* de Botticelli¹⁶.
- 18 Même si, par certains aspects, les passages obligés du voyage en Italie ressortent, par exemple l'itinéraire touristique de l'époque qui consistait, à Rome, à aller dans certaines *trattorie*, faire des escapades *fuori città* etc., son regard est personnel et parfois critique, peu orienté par les écrits de ses prédécesseurs sur l'Italie¹⁷.

Jarosław Iwaszkiewicz

- 19 Il définit son ouvrage, composé de 8 chapitres qui portent des noms géographiques (villes/régions), comme une « mosaïque » de souvenirs ayant pour « dénominateur commun [sa] personnalité artistique », les voyages étant « le développement et le reflet de toute [son] individualité »¹⁸. Chaque chapitre synthétise ses différents voyages et intercale dans le récit des poésies ou des fragments composés sur place¹⁹. Les connaissances et amis polonais qu'il voit en Italie, et qui parfois y vivent, donnent lieu en plusieurs endroits à des digressions biographiques à leur sujet.

- 20 Dès la préface au lecteur, il explique le principe vers lequel il tend : ne pas répéter ce que d'autres ont déjà dit, et donc écrire autre chose²⁰, au risque de décevoir paradoxalement une partie des lecteurs. C'est probablement la raison pour laquelle dans le chapitre « Toscane », il parle très peu de Florence, contrairement à Żeromski. À la fin de son recueil, il ressort qu'il va en quelque sorte à contre-courant d'une tendance :

Devais-je parler encore une fois de ce qui avait déjà été dit tant de fois ? Devais-je parler de la vie de Dante à la vue de Ravenne, alors que j'y ai bu un vin de paille excellent ? Devais-je philosopher sur le caractère éphémère de toute chose à propos du mausolée de Théodoric, alors que je suis passé à côté, en train, à une vitesse folle ?²¹

J'ai donc renoncé à décrire les paysages italiens et j'ai parlé de chiots²² et de chatons, parfois aussi de gens. Des gens que j'ai aimés. C'est cela qui ne plaît peut-être pas aux lecteurs et ils disent que je suis bête car je n'ai pas écrit que Michel-Ange était un bon peintre et je n'ai pas fait l'éloge de Botticelli. Je pense que Botticelli se passera de mon éloge »²³.

- 21 Contre une sorte d'intellectualisme obligé, Iwaszkiewicz revendique sa subjectivité.
- 22 En réalité, les réflexions sur l'art et les œuvres d'art vues sur place ou liées à la ville et à la région sont nombreuses et profondes. Il livre les appréciations et les pensées sur l'homme et le monde qui lui viennent à l'observation de tableaux notamment, d'où une érudition présente et enrichissante, orientée cependant par ses critères personnels.
- 23 Au sujet de la ville mythique par excellence, Venise, notre auteur parvient à éviter l'accumulation de clichés en développant des récits de lieux moins touristiques, en donnant une lecture personnelle des œuvres d'art, même si elles ont déjà été admirées par d'autres illustres prédécesseurs. Comme il le fera dans les chapitres suivants, il signale également les personnes atypiques qu'il a rencontrées. Les lieux communs tels que Saint-Marc, les canaux, le Florian sont inévitables, mais sa conception est que Venise est indescriptible, elle doit être vue, au point que la synthèse qu'il en donne est de ce fait nécessairement floue : Venise est « un mélange de couleurs, formes,

froideur, tristesse et inquiétude », qui s'assimile par là-même à un cauchemar superposant les souvenirs²⁴. Pour autant, il est satisfait de s'être rendu avec sa fille dans « la ville la plus singulière du monde, avant que nous disparaissions de la surface de la terre »²⁵.

24 Dans une compénétration entre l'art, la vie et le paysage, les gens de San Gimignano et des environs (près d'une ferme, dans les années 1920) lui rappellent les personnages des tableaux de Benozzo Gozzoli. Il dit vouloir « comprendre la terre », lors de ses promenades dans la nature : ses couleurs, sa flore notamment. À San Gimignano, les peintres Ghirlandaio, Sodoma, Gozzoli lui deviennent familiers et impriment une trace durable dans son esprit et peut-être même son caractère, comme il l'affirme lui-même²⁶. Puis, lors d'une nouvelle visite capitale dans les années 1960 à Sienne, c'est avec un nouveau regard qu'il constate l'effet positif de l'Italie sur lui : « ce retour à la peinture, à la peinture italienne, qui est toujours pour moi la plus belle du monde, m'a d'une certaine manière enrichi, et surtout rajeuni »²⁷.

25 Comme on le constate en plusieurs endroits, Iwaszkiewicz se démarque donc à la fois des autres et de lui-même, par l'évolution de ses perceptions au fil des séjours et du temps. Mais il ne s'agit pas d'une règle, car parfois ce sont les premières impressions, datant de quarante ans auparavant, qui prennent le pas sur les changements de la réalité, comme dans le cas de San Gimignano²⁸.

26 Toujours en Toscane, Lucques lui paraît étrange, serrée dans ses remparts, « enroulée comme une pelote de laine », avec ses rues étroites et sombres²⁹. Lucques a pour lui une « double signification : l'une purement touristique, l'autre émotionnelle, liée à [s]on amie de longue date »³⁰. Même si finalement il n'a pas apprécié certains lieux de visite « secondaires » (comme la Villa Puccini), Iwaszkiewicz donne au lecteur une alternative aux poncifs du tourisme italien.

27 Le voyageur peut aussi mettre en place une stratégie d'évitement, d'ordre émotionnel : ayant été à Pise seulement deux fois, la même année en 1932, il n'a toutefois jamais souhaité y retourner pour ne pas voir les fresques du Campo Santo en grande partie détruites par la guerre (car il a déjà vécu ce choc avec les fresques de Mantegna à Padoue)³¹. Malgré cela, il donne une très belle description, personnelle, de la Piazza dei Miracoli, l'un des symboles touristiques

italiens : « des édifices de dentelle posés là comme des jouets d'enfants sur l'herbe d'émeraude d'un immense gazon »³².

- 28 Iwaszkiewicz apprécie particulièrement d'aller hors des sentiers battus : ainsi à Rome, plus que le Forum Romain et le Colisée, c'est la Piazza dei Caprettari qui l'émerveille pour son authenticité³³ ; tout comme les oranges et les mandarines sur le marché, introuvables au pays natal. Les stéréotypes sont ainsi renversés, parfois avec humour, comme lorsqu'il écrit : « Le brouillard est très désagréable en Italie. C'est pour tous ceux qui croient qu'un ciel d'azur sourit toujours au-dessus de l'Italie »³⁴. Il se sent par ailleurs attaché à la ville de Rome comme un habitant³⁵ : le voyageur s'assimile ici à son environnement d'adoption, partageant ses joies et ses peines.

L'originalité du regard polonais, entre patriotisme et cosmopolitisme

- 29 La culture européenne commune, entre patriotisme et cosmopolitisme, est souvent mise en perspective avec les vicissitudes historiques et contemporaines de la Pologne, notamment lors des rencontres avec d'autres voyageurs ou d'autres étrangers établis au moins temporairement en Italie.

L'Italie, pays frère et pays miroir pour les idéaux de liberté et d'indépendance

- 30 Une phrase marquante de Żeromski, qui revient souvent sous la plume des chercheurs s'occupant de sa production³⁶, est qu'il porte toujours métaphoriquement une graine de jusquiame sur lui en souvenir de sa patrie³⁷.
- 31 Pendant ses voyages, il pensait en effet régulièrement aux douleurs et aux espoirs de sa terre natale et de son peuple³⁸, dont l'actualité était inquiétante. Dans ses notes de voyage, Żeromski se présente comme un tambourin, un sans grade donc, symbole de l'écrivain qui accompagne ceux qui souffrent et combattent pour la liberté³⁹. Les luttes italo-polonaises ayant été communes, pour l'indépendance de

la Pologne et l'Unité italienne, sa sensibilité pour l'histoire, le paysage et le peuple italien fait écho aux mêmes thématiques concernant la Pologne, dont l'indépendance n'était pas encore advenue. Il est en effet connu pour ses romans d'inspiration historique mais aussi pour être le chantre de la nature polonaise. Qui plus est, les deux pays coexistent dans plusieurs œuvres. Ainsi, il est avéré que les visites réelles en 1902 de Venise, Vérone et Mantoue, ont servi aux descriptions des lieux de bataille dans le roman *Popioły* (1904), retraçant la participation des Polonais qui se sacrifiaient en espérant obtenir un soutien pour la libération de leur propre terre au XIX^e siècle.

- 32 Il est frappant, de ce point de vue, que Colleoni soit célébré par les deux écrivains, pour son parallélisme avec les héros polonais : sa statue apparaît à Iwaszkiewicz comme semblable à celle d'un personnage polonais⁴⁰, et chez Żeromski il est l'un des modèles dans l'œuvre *Duma o hetmanie* (1908).
- 33 Le voyageur cherche dans le pays-miroir les similitudes et les écarts avec sa propre identité. Fréquemment, Iwaszkiewicz établit des comparaisons avec la Pologne : par exemple à propos des champs et d'une race de bœuf dite « ukrainienne » lorsqu'il observe la vie dans la campagne de San Gimignano ; toujours dans cette ville, le « misérable cinéma » mis en place par les autorités fascistes lui rappelle le premier cinéma installé dans la caserne des pompiers d'une ville polonaise où il a vécu, Sandomierz⁴¹. Il en est de même, naturellement, chez Żeromski : une promenade matinale à Capri par temps de bruine lui rappelle instantanément un souvenir d'enfance, lorsqu'il marchait dans les herbes humides de rosée dans sa contrée natale, les Monts de la Sainte-Croix ; ou encore dans le paysage des environs de Bologne, des arbres qui lui rappellent « nos saules de Cracovie ».
- 34 La question de l'identité et le sentiment d'être étranger à quelque chose peuvent être soulevés également au contact d'autres voyageurs. Une fois, dans le train de Sienne à Rome, Iwaszkiewicz voyageait à côté d'un étudiant grec et de deux prêtres :

Des conversations sur des sujets grecs et chypriotes, un tout autre monde, un monde avec d'autres centres d'intérêt et d'autres conditions. Les intérêts du Proche Orient, du Sud, des îles grecques,

qui ne me disaient rien. En écoutant cette conversation, je me suis senti comme un homme du Nord⁴².

L'Italie comme déclencheur d'une réflexion sur l'humanité

- 35 Les œuvres de Żeromski font réfléchir aux problèmes moraux et sociaux, et soulèvent des questions concernant le sens du sort de l'Homme et de l'Histoire. Son engagement pour les idéaux de justice, de liberté, de progrès, transparait également dans ses carnets de voyage. Par exemple, lorsqu'il visite la Chapelle des Médicis⁴³, il éprouve du dégoût, nous dit-il dans son deuxième carnet (1907), en raison du contraste entre ce faste et la richesse des Médicis d'un côté et la misère du peuple de l'autre. Les deux auteurs ont le même amour du peuple italien. Iwaszkiewicz élabore également des analyses historiques : il explique qu'il faut comprendre la popularité des empereurs germaniques Henri VI et VII, car ils véhiculaient l'espoir de l'unification : « mais ces essais étaient trop précoces, ratés et tragiques. L'unité est venue beaucoup, beaucoup plus tard, portant en elle le germe maudit des rêves accomplis »⁴⁴.
- 36 Les transformations dues à la modernité, que les Polonais ne voyaient pas encore dans leur pays, sont analysées avec subtilité et parfois avec humour par Iwaszkiewicz : l'autostrade des années 30 relie les villes mais elle met selon lui à distance les voyageurs⁴⁵ ; par ailleurs, il déplore la dangerosité de la circulation routière mais se félicite de l'aptitude des conducteurs italiens à éviter les accidents. Il est également question des valeurs de la société contemporaine : il condamne la mercantilisation des plages, par exemple à Viareggio⁴⁶, fustige la décadence de la qualité esthétique des objets en verre de Murano, afin de satisfaire le goût des Américains et regrette que les personnes ne prennent pas le temps d'observer les merveilles qui les entourent, notamment à Venise⁴⁷. Au-delà de ces constatations transposables en d'autres pays, et face à la négligence, voire la haine pour l'art dans les sociétés contemporaines, il attribue à l'Italie un rôle de premier plan dans la conscience culturelle des Européens⁴⁸. La prosopopée de Michel-Ange est frappante de ce point de vue. Iwaszkiewicz imagine que l'artiste s'adresse ainsi à nous : « Suis-moi, dit-il, là, tu vois la jeunesse de David, la beauté de sa force et de sa

confiance en soi victorieuse. En le regardant, pense à la chose immense qu'est l'homme »⁴⁹. Dans la pensée d'Iwaszkiewicz, l'héritage de cette culture artistique méditerranéenne est un don de l'artiste, de son génie qu'il a partagé avec nous par cette forme d'expression. C'est une chance extraordinaire pour les hommes de prendre part à ce monde de connaissances : le dialogue avec les hommes du passé, en nous élevant, nous rapproche de l'éternité⁵⁰ et insuffle une note optimiste qui vise à convaincre tous les hommes de préserver l'art dans un sentiment d'appartenance à une communauté.

- 37 Je voudrais terminer par une réflexion de Jarosław Iwaszkiewicz sur les attentes des lecteurs de récit de voyage. Il publie en 1977 et il mesure les risques à raconter, après tant de prédécesseurs, compatriotes ou non, ses voyages en Italie. Cela nous rappelle d'une part que ces récits font partie des « classiques », même pour un public polonais, et d'autre part que les écueils du genre sont effectivement les effets de « déjà lu », les lieux communs, les banalités, comme il l'exprime dans sa préface « Au lecteur »⁵¹.
- 38 Il est vrai qu'un certain nombre d'impressions et de descriptions croisent inéluctablement celles d'autres récits de voyage, mais, comme on a pu le voir, les angles d'approche qui leur sont propres parviennent à nous montrer des expériences uniques, de nouvelles facettes de l'Italie, nous faire découvrir de nouveaux points de vue, et des liens avec la Pologne. On peut dire que nos deux écrivains-voyageurs, en particulier Iwaszkiewicz, qui le déclare de façon consciente, aiment le détail⁵², insignifiant pour d'autres, et on lui a d'ailleurs reproché cette sensibilité⁵³. Or, son texte peut justement servir de guide au lecteur. Avec le détail, le lieu « autre », secondaire, mais aussi la subjectivité forment les trois composantes d'un regard nouveau du voyageur sur l'Italie.
- 39 Dans le dernier chapitre « Conegliano »⁵⁴, la première et la dernière ville du voyageur est-européen venant en train, il rappelle les critiques que lui a valu le fait d'évoquer, dans cette petite station, le chiot du chef de gare⁵⁵, un détail inutile et superficiel pour ses détracteurs. Or, ce détail débouche en réalité sur une véritable réflexion. Voici comment il argumente la signification de ce détail :

Et tandis que, dans la pénombre étouffante, le train reprenait sa route vers un lointain sombre et inconnu, j'ai compris que l'on ne peut pas écrire sur l'Italie, car l'Italie est véritablement un miracle [...]. Que ce serait une barbarie de [la] décrire une fois de plus (pour quoi ? pour qui ?) et jongler, s'escrimer avec des mots... pour quoi faire ?⁵⁶

- 40 En fin de compte, si pour Iwaszkiewicz il est acquis que ni l'Italie ni le monde ne sont descriptibles par des mots⁵⁷, et qu'il faut donc la vivre, la problématique soulevée ici est la suivante : un récit de voyage réussi est-il exclusivement objectif ou laisse-t-il de la place à la subjectivité de l'auteur ? On peut dire que plus on avance dans la tradition du voyage en Italie et de son récit, que le XX^e siècle a amplifiée et démocratisée, plus l'auteur doit se démarquer et donc faire preuve d'originalité par un regard personnel et des choix dans la matière qui le distingueront des autres⁵⁸. Ces deux auteurs polonais semblent bien remplir ces conditions et constituent un nouvel apport, enrichissant la littérature de voyage sur l'Italie.

BIBLIOGRAPHIE

BILIŃSKI Bronisław, « Ispirazioni italiane di Stefan Żeromski », dans *Stefan Żeromski nel centenario della nascita : 1864-1925*, Accademia polacca delle scienze, fasc. 35, Wrocław, Warszawa, Kraków, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej akademii Nauk, 1968, p. 15-55.

IWASZKIEWICZ Jarosław, *Podróże do Włoch* [1977], Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008.

ZIELIŃSKI Andrzej, « Dalla corrispondenza italiana di Stefan Żeromski », dans *Stefan Żeromski nel centenario della nascita: 1864-1925*, Accademia polacca delle scienze, fasc. 35, Wrocław, Warszawa, Kraków, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej akademii Nauk, 1968, p. 57-69.

ŻEROMSKI Stefan, *Dziennik podróży*, przygotowała do druku Hanna Mortkowiczówna, Warszawa, Drukarnia Naukowa, 1933.

ŻEROMSKI Stefan, *Pisma Zebrane. Listy 1897-1904* (seria szósta), opracował Zdzisław Jerzy Adamczyk, Warszawa, Czytelnik, 2003.

ŻEROMSKI Stefan, *Pisma Zebrane. Listy 1905-1912* (seria szósta), opracował Zdzisław Jerzy Adamczyk, Warszawa, Czytelnik, 2006.

NOTES

- 1 Je proposerai une traduction française des passages exploités.
- 2 Ce voyage correspond au premier carnet, qui n'évoque pas toutes les villes réellement visitées : Riviera Ligure, Pegli, Nervi, Genova, Ventimiglia, Corse, Florence, Bologne, Mantoue, Vérone, Desenzano, Padoue, Venise. La première visite en 1893 fut très brève, à Pâques et seulement à Milan.
- 3 Milan, Florence, Rome, Naples, Capri et, sur le chemin du retour : Rome, Florence, Bologne, Venise. Ce deuxième voyage est relaté dans le carnet 2. Le quatrième séjour, plus long, se déroule à Florence en 1913-14, tandis que le dernier a lieu en 1924, sur la côte ligure et le lac de Garde.
- 4 Jarosław Iwaszkiewicz : *Anna Grazzi* (1938, dans *Dwa opowiadania*) ; *Koronki weneckie* (dans *Nowele włoskie*, 1947) ; *Śpiewnik włoski* (1974) ; *Ogrody* (1974).
- 5 Stefan Żeromski, *Dzieje grzechu* (1908) ; *Uroda życia* (1912) ; *Walka z Szatanem* (1916-19).
- 6 Stefan Żeromski, *Popioły* (1904) ; *Duma o hetmanie* (1908) ; *Charitas* (dans la trilogie *Walka z Szatanem*, 1916-19).
- 7 Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch* [1977], Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008, p. 8.
- 8 Andrzej Zieliński, « Dalla corrispondenza italiana di Stefan Żeromski », dans *Stefan Żeromski nel centenario della nascita: 1864-1925*, Accademia polacca delle scienze, fasc. 35, Wrocław, Warszawa, Kraków, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1968, p. 58. C'est également le cas pour Iwaszkiewicz, qui nous fait régulièrement entrer dans son laboratoire d'écriture (en expliquant ce qu'il a inventé et ce qui est repris de faits réels, ou justement en avouant qu'il ne fait plus lui-même la distinction entre réalité et imagination).
- 9 On peut y découvrir sa fascination notamment pour Andrea del Sarto, Fra Angelico, Dante.
- 10 Lettre du 22 mai 1924.
- 11 « vedere Napoli e poi muori », lettre du 4 février 1907.
- 12 Bronisław Biliński, « Ispirazioni italiane di Stefan Żeromski », dans *Stefan Żeromski nel centenario della nascita : 1864-1925*, Accademia polacca delle

scienze, fasc. 35, Wrocław, Warszawa, Kraków, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej akademii Nauk, 1968, p. 36-37. Biliński souligne d'autre part la similitude entre les impressions de Capri et l'acte IV du drame *Róża* (1909), où une divinité de la mer, l'« Idolo », est mis en scène.

13 Dès sa première visite (lettre du 20 avril 1902).

14 La lettre du 20 novembre 1913 fait part du succès de son article sur Francesco Nullo, que Maciej Loret fait traduire en italien et qui est publié dans plusieurs journaux. Żeromski veut également faire traduire son roman *Wierna rzeka* en italien car il peut trouver un écho en Italie (une traduction par Janina Gromska était en préparation). La lettre du 18 mai 1913 évoque la représentation des *Bacchantes* d'Euripide, avec chœurs et masques, dans le théâtre romain de Fiesole, à laquelle il a assistée.

15 Par exemple lorsqu'il s'attarde sur les jardins de la Pensione Zamboni, les oiseaux, les parfums, les repas, la vie du quartier (lettre du 26 avril 1913).

16 Il parle également du faste de Orsanmichele, du tabernacle d'Orcagna (lettre du 29 avril 1913).

17 Ainsi à Rome, au Musée du Latran et dans l'église Santa Prassede, c'est un critère esthétique qui provoque une invective contre des décisions papales qui déshonorent les œuvres d'art d'après lui.

18 Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch* [1977], Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008, p. 7-8, « Au lecteur ». La traduction est mienne.

19 Par exemple *Koronki weneckie, Voci di Roma* (publiés dans *Nowele włoskie*, 1947).

20 Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, *op. cit.*, p. 17.

21 *Ibid.*, p. 224.

22 L'auteur fait allusion à son récit « List o piesku naczelnika stacji Conegliano », paru dans *Pejzaże sentymentalne* (1926), et sur lequel nous revenons à la fin de cette contribution.

23 *Ibid.*, p. 226.

24 *Ibid.*, p. 40-41.

25 *Ibid.*, p. 41.

26 *Ibid.*, p. 49.

27 *Ibid.*, p. 55.

28 *Ibid.*, p. 54.

29 *Ibid.*, p. 59 et 61.

30 *Ibid.*, p. 63. Il s'agit de la traductrice Felicja Baumgarten, devenue Madame Campetti.

31 *Ibid.*, p. 64.

32 *Ibid.*, p. 68.

33 *Ibid.*, p. 79-80. De même, son admiration pour Caravaggio, bien qu'à son époque il soit encore controversé, démontre une sensibilité moderne et anticipatrice.

34 *Ibid.*, p. 74. Voir aussi : « Malheureusement, le mauvais temps me suit partout en Italie » (p. 70).

35 *Ibid.*, p. 79.

36 Par exemple Bronisław Biliński, « Ispirazioni italiane di Stefan Żeromski », *op. cit.*, p. 15 et p. 52.

37 Stefan Żeromski, *Dziennik podróży*, *op. cit.*, p. 51-52.

38 *Ibid.*, p. 107-111.

39 *Ibid.*, p. 52.

40 Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, *op. cit.*, p. 23.

41 De même, le style architectural des murs du Campo Santo fait écho selon lui à ceux du Dmitrowski Sobor à Włodzimierz nad Kłazmą : « Quel miracle que des recherches humaines du beau et des formes se répondent en de si lointaines contrées telles des notes d'une œuvre musicale » (Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, *op. cit.*, p. 68). À Florence, dans l'église Santa Annunziata, non visitée par les touristes, il repère une statue de Saint Roch réalisée par l'artiste polonais Wit Stwosz, ce qui donne lieu à ces impressions : « tellement nordique, parmi ces monuments et peintures méridionales : soudain, elle a émis un parfum de pin nordique, quelque chose de lointain et de très émouvant » (*Ibid.*, p. 72).

42 *Ibid.*, p. 56-57. On remarque également l'influence de la langue natale dans certaines reprises de mots italiens : *pensione* devient ainsi masculin, son genre en polonais (*pensjonat*), p. 44.

43 Stefan Żeromski, *Dziennik podróży*, *op. cit.*, p. 51 (deuxième carnet).

44 Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, *op. cit.*, p. 69.

45 *Ibid.*, p. 59. « Rien ne change plus vite en Italie que le réseau des transports », p. 64.

46 *Ibid.*, p. 64.

47 *Ibid.*, p. 31.

48 *Ibid.*, p. 83-84.

49 *Ibid.*, p. 78.

50 *Ibid.*, p. 78.

51 *Ibid.*, p. 9-17.

52 Cette conception peut le rapprocher de Matvejevitch, qui a renouvelé la littérature sur Venise par cette approche par le détail (Predrag Matvejevitch, *L'autre Venise*, Paris, Fayard, 2004).

53 Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, *op. cit.*, p. 223.

54 *Ibid.*, p. 223-226.

55 Il s'agit d'une allusion au récit « List o piesku naczelnika stacji Conegliano », paru dans *Pejzaże sentymentalne* (1926).

56 *Ibid.*, p. 225.

57 Iwaszkiewicz, p. 225.

58 Iwaszkiewicz, p. 8 : « Ce livre [...] parle davantage de moi que de ce pays magnifique ».

AUTEUR

Anne-Marie Telesinski

Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3

L'Italie et la Sicile vues par deux voyageuses de RDA des années 1970-80

Emmanuelle Aurenche-Beau

DOI : 10.35562/textures.317

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

L'opposition Nord-Sud

L'opposition Est-Ouest

Une tradition communiste comme point commun

TEXTE

- 1 S'il était simple et banal de se rendre en Italie pour un citoyen de la RFA, il n'en allait pas de même pour un ressortissant de la RDA. Après la construction du Mur de Berlin en 1961, il était en effet interdit aux citoyens est-allemands n'ayant pas atteint l'âge de la retraite de se rendre, à titre privé, dans un pays appartenant à ce que l'on appelait « l'étranger capitaliste »¹. Voyager à l'Ouest était un privilège accordé, le plus souvent pour raisons professionnelles, aux seuls « Reisekader » (les cadres autorisés à voyager). Afin de se voir délivrer un passeport (qui, le reste du temps, était conservé dans un coffre au sein de l'institution pour laquelle on travaillait), il fallait bien sûr donner des gages de fiabilité, c'est-à-dire ne pas apparaître comme susceptible de vouloir profiter du voyage pour rester à l'Ouest².
- 2 Les voyages évoqués dans les récits que nous nous proposons d'étudier ici, *Meine italienische Reise* (1973) et *Juni in Sizilien* (1977) de Christine Wolter d'une part³, *Katakomben und Erdbeeren* (1977) et *Garten fremder Herren* (1982) de Waldtraut Lewin d'autre part⁴ ne sont donc pas des voyages d'agrément individuels entrepris et réalisés librement. Ceux de Christine Wolter sont liés à ses activités de traductrice et d'éditrice. Elle se rend en effet en Italie dans le cadre de missions d'interprétariat⁵. Ou bien elle a rendez-vous avec

un « professeur » de Milan spécialiste de littérature italienne (IR p. 64), elle évoque la traduction d'un livre de Danilo Dolci *Racconti siciliani* (Contes siciliens) (JS p. 90-93), elle va visiter un musée d'arts et traditions populaires siciliens et rencontre l'ethnologue qui en est à l'origine. Waldtraut Lewin, quant à elle, est à la fois metteuse en scène⁶, traductrice de livrets d'opéra et écrivaine (KE p. 70). Elle écrit notamment des romans historiques.

- 3 Pour l'une comme pour l'autre, le premier récit de voyage évoque l'Italie continentale, notamment Rome, Milan et Venise, tandis que le second est consacré à la Sicile. Dans *Meine italienische Reise* (1973), Christine Wolter évoque ainsi successivement la Toscane avec Florence, Sienne et Pise ; Rome ; l'Emilie-Romagne avec Bologne, Rimini et Ravenne ; Venise et Milan. Dans *Katakomben und Erdbeeren* (1977). Waldtraut Lewin, quant à elle, après une arrivée à Gênes, décrit Rome, puis la Campanie avec Naples et Pompéi, et enfin Venise et Milan⁷. Dans son second récit, elle évoque la Sicile où elle se rend sur les traces de Frédéric II de Souabe accompagnée d'une amie originaire du Nord de l'Italie⁸. Christine Wolter, quant à elle, s'y rend à deux reprises, deux étés de suite, en 1974 et 1975⁹.
- 4 Si toutes deux décrivent bien sûr en partie les curiosités touristiques des lieux où elles se rendent quand elles peuvent y consacrer un peu de temps (Christine Wolter se plaint régulièrement d'en manquer¹⁰), je voudrais ici plutôt m'intéresser à la manière dont elles découvrent les réalités contemporaines d'un pays que tout semble opposer au leur géographiquement, historiquement, culturellement, politiquement... Quels sont donc les aspects qui les frappent ? À quelles différences sont-elles sensibles ? En quoi leur perception de la réalité italienne est-elle influencée par leur socialisation est-allemande ? Dans quelle mesure les contraintes liées aux conditions de publication d'un tel récit en RDA les amènent-elles à amplifier ou à passer sous silence certaines réalités ? Que sait-on de la réception de tels textes en RDA ?

L'opposition Nord-Sud

- 5 Comme bien des voyageuses venant du Nord, les deux auteures sont tout d'abord frappées par la lumière italienne qui contraste avec la grisaille de la RDA¹¹. Waldtraut Lewin souligne aussi la clarté de l'air

et la douceur du climat – c’est même la première chose qui la frappe quand elle arrive à Gênes¹². La luxuriance de la végétation, particulièrement en Sicile, est également source d’émerveillement pour les deux voyageuses. Waldtraut Lewin décrit son étonnement à voir fleurir, en plein mois d’octobre, des plantes qu’elle n’a jamais vues ou qu’elle ne connaît que comme plantes de balcon, et d’énumérer troènes, lauriers-roses, magnolias, hibiscus, bougainvillées (G p. 14), tout en insistant sur la richesse de leur palette de couleurs, « du rose au violet foncé », et sur l’odeur sucrée qu’elles dégagent¹³.

- 6 Les sens en effet sont constamment sollicités. Christine Wolter est particulièrement sensible aux couleurs et livre des descriptions très picturales de la Sicile au petit matin¹⁴. Près de Palerme : « le rouge des géraniums, le violet des glycines, le rose des lauriers, le vert sombre des agaves »¹⁵ ou encore « le jaune des citronniers, l’or des néfliers, le rouge des fleurs d’agave, le vert-bleu-gris des vignes, des cactus, des oliviers. Le soleil incandescent éclaire les falaises et la mer. La mer se colore en turquoise, le gris des risées. Le violet et le rouge des clématites et des bougainvillées, le rose des lauriers. »¹⁶. Elle souligne en outre le contraste entre la côte et l’intérieur de l’île : « à l’intérieur, tout est différent : les montagnes et les vallées jaunes et grises, les céréales, les chaumes, les pierres, des heures sans autres couleurs. [...] Tout autour de nous est jaune, l’herbe est jaune, le blé est jaune, jaunes, presque marron, les bottes de paille cubiques. »¹⁷.
- 7 Elle évoque également la diversité des senteurs qui l’assaillent, comme par exemple dans le quartier commerçant de Syracuse : l’odeur du pain frais qui se mêle à celle du cuir en provenance du magasin de chaussures voisin ou à celle de la gomina du salon de coiffure (JS p. 167). Les marchés surtout sont une véritable fête des sens. La metteuse en scène d’opéra qu’est Waldtraut Lewin les décrit comme un spectacle total qui témoigne d’un véritable souci et d’un véritable sens de l’esthétique. Elle détaille ainsi la disposition des fromages, la recherche d’une « composition » harmonieuse entre les couleurs (les blancs, les jaunes) et les textures (les durs, les moelleux)¹⁸, compare les marchands de fruits et de légumes à des compositeurs de symphonies¹⁹, évoque les multiples sortes de poissons et fruits de mer différents dont elle n’a jamais entendu les noms et décrit la variété de leurs couleurs, de leurs tailles, de leurs formes (G p. 106). Elle tente aussi de donner aux lecteurs de RDA peu

habitué à ce genre de spectacle une idée de leur ambiance sonore : « Car avant même de le voir et de le sentir (le marché de Catane), on l'entend, « urlo », les cris, les appels, des gammes, des chants mélodieux ou dissonants au moyen desquels les vendeurs proposent leur marchandise. Plus c'est fort, mieux c'est, mais comme on le constate, leurs cris ne sont pas une manière de s'affronter. C'est une coexistence pacifique, en partie même un dialogue entre les marchands qui aiment ce tumulte et cette intensité sonore, une magnifique démonstration de force et de vitalité naïve, un joyeux « Eh, écoutez-moi, je suis là » et une manière de marquer son territoire comme le font des oiseaux. »²⁰ (G p. 105).

- 8 Les expériences gustatives ne sont pas oubliées non plus. Les deux voyageuses sont sensibles au goût des aliments les plus simples comme les tomates (JS p. 113), les fraises (KE p. 64), le café, bien plus fort et plus amer qu'en Allemagne (KE p. 136) et décrivent aussi régulièrement leurs repas, que ce soit de simples pique-niques faits de pain, de fromage, d'olives et d'oranges (KE p. 137) ou des déjeuners pris dans des petits restaurants où elles se régalaient d'une pizza ou d'un plat de spaghetti juste agrémentés d'huile, d'ail et de poivron²¹ ou encore de véritables festins où se succèdent différents plats et différents vins tous aussi succulents les uns que les autres – Christine Wolter décrit ainsi un repas à Rimini avec la délégation qu'elle accompagne (IR p. 51), un autre à Venise après une première (IR p. 59). Waldtraut Lewin, quant à elle, détaille un déjeuner gastronomique type, condensé de ses expériences culinaires (KE p. 138-140), du hors-d'œuvre au dessert en passant par le plat principal, tout en précisant qu'elle a dû manger frugalement les jours précédents pour pouvoir se l'offrir.
- 9 Un autre domaine où se manifeste pour elles le raffinement de la culture italienne est celui de l'élégance vestimentaire (qui n'était pas vraiment le fort de la RDA !). Waltraud Lewin consacre ainsi tout un chapitre aux femmes de Rome, les belles Romaines²² fières, sûres d'elles, minces et élancées, avec leurs magnifiques chevelures et leurs longues boucles d'oreilles, toujours impeccablement maquillées, arborant des lunettes à larges montures, portant leur sac en bandoulière (G p. 125), tandis que son reflet lui renvoie l'image d'une provinciale terne et insignifiante. Mais elle est frappée de constater que les hommes aussi sont soucieux de leur apparence : « Presque

tous les hommes, jusqu'à l'âge de la maturité, sont minces, soignés », leur manière de se vêtir témoigne d'« une conscience d'eux-mêmes incroyablement masculine »²³. Et Christine Wolter de renchérir à propos des Florentins : « Jeunes hommes à pied, jeunes hommes en voiture, la cigarette au coin de la lèvre, élégants. Oh, Florence est toujours le berceau de la culture et de l'art : ces chaussures raffinées, ces étoffes de laine discrètes, ces chemises d'homme pastel, les pullovers, les cravates... »²⁴. Les points de suspension qui terminent l'énumération sont cependant éloquentes. Jusqu'où décrire aux lecteurs Allemands de l'Est des réalités qui leur sont rigoureusement inaccessibles ? Les deux auteures sont là devant le dilemme qui consiste d'un côté à satisfaire la curiosité de leurs concitoyens vis-à-vis des biens de consommation d'un pays capitaliste et de l'autre à ne pas pousser trop loin la cruauté du supplice de Tantale auxquelles elles les soumettent malgré elles et à ne pas risquer non plus d'être soupçonnées d'une trop grande fascination vis-à-vis d'une société de consommation occidentale... La manière dont Waldtraut Lewin évoque les magasins de luxe de Rome est particulièrement évocatrice à cet égard. C'est seulement après avoir commencé par affirmer que sa compagne de voyage et elle n'ont pas d'argent à dépenser pour ce genre de choses qu'elles peuvent s'autoriser à les regarder « presque sans désir pécheur », comme si elles étaient « dans un musée où on ne peut rien emporter même si ça vous plaît »²⁵ ! Après avoir en outre qualifié de vanité tout ce qu'elles ont sous les yeux, la voyageuse décrit complaisamment sur une demi-page un certain nombre d'objets et d'accessoires (vêtements, ceintures, bijoux, sacs...) aux couleurs et au luxe complètement exotiques pour le lecteur/la lectrice de RDA (G p. 119-120).

L'opposition Est-Ouest

- 10 Ce dernier exemple montre bien que la manière dont les deux voyageuses décrivent l'Italie ne relève pas seulement de la classique opposition Nord-Sud. Si cela pouvait être le cas pour la description des réalités physiques de l'Italie et de la Sicile, si un certain nombre de comportements considérés comme typiquement italiens et devenus des clichés ne seraient sans doute pas décrits différemment par un Allemand de l'Ouest, que l'on pense, outre à l'élégance, à la conduite à l'italienne en parlant aux passagers et en faisant de grands

gestes (KE p. 75, IR p. 38), ou à la manière de traverser les rues²⁶ ou les voies de chemin de fer (KE p. 43). On peut s'intéresser aussi à la manière dont les deux auteurs abordent des sujets pouvant être davantage sensibles idéologiquement comme l'influence de l'Eglise ou les relations hommes-femmes.

- 11 Si Christine Wolter semble ne pas s'intéresser de très près à la religion catholique, visitant les églises en tant qu'œuvres d'art, sans s'attarder à leur fonction religieuse²⁷, Waldtraud Lewin, au contraire, insiste, par exemple, sur le côté écrasant de la basilique Saint-Pierre de Rome qui ne serait construite que pour faire sentir à l'homme son néant (KE p. 38). La socialiste athée et anticléricale qu'elle est n'y semble en aucune manière sensible au caractère sacré de l'édifice : elle pousse la provocation jusqu'à le comparer à une gare en raison de ses dimensions et de la foule qui y déambule, les seules supériorités qu'elle lui reconnaît sont son relatif silence et sa fraîcheur (KE p. 38) ! Les peintures et les sculptures qui s'y trouvent ne l'émeuvent pas davantage, elle les qualifie d'« art de salle d'attente », de « kitsch monumental » et la sensualité de la Pieta de Michel Ange provoque son ironie (KE p. 39). Quant aux catacombes du couvent des Capucins à Palerme et à leurs « momies », elles suscitent son incompréhension en raison de leur « absurdité macabre dépourvue de toute dignité » : pourquoi ne pas avoir laissé ces défunts devenir poussière « comme c'était leur destin, comme c'est le nôtre à tous » ? (G p. 42) – alors que Christine Wolter, qui les a visitées aussi, se contente de les décrire et de renvoyer à leur fonction de *memento mori* (JS p. 83).
- 12 Mais plus encore que par une architecture monumentale ou par certaines pratiques du passé, c'est par l'influence qu'exerce toujours le catholicisme sur la société contemporaine que Waldtraud Lewin est révoltée. Elle dénonce en effet avec véhémence le système patriarcal qui caractérise encore, selon elle, l'Italie, surtout la Sicile, des années 70-80, comme en témoignent la stricte surveillance des filles et des femmes et la répartition sexuée des tâches. À l'occasion de descriptions de mariages lors de visites d'églises ou de discussions avec des Italiens, elle dénonce le machisme d'une société qui interdit toute contraception et maintient les filles sous contrôle, alors que les garçons sont entièrement libres (KE p. 63). Elle découvre cependant lors d'une promenade au Capo Gallo près de Palerme (G p. 31) que certains jeunes gens transgressent allègrement l'interdit des relations

pré-nuptiales. Nul doute que Waldtraut Lewin adhère aux propos qu'elle met dans la bouche de son amie Cecilia qui attaque vigoureusement la morale catholique sicilienne et son hypocrisie²⁸. Le mariage y est en outre présenté par elle comme une affaire avant tout économique : afin de garder une valeur, les filles doivent rester minces, tandis qu'une fois mariées, cela n'a plus d'importance (KE p. 21) ! Et le statut de femme mariée ne change de toutes façons pas grand-chose au sort des femmes qui passent de la surveillance et de la dépendance de leur père à celle de leur mari et ne connaissent donc jamais la liberté (G p. 37), contrairement aux femmes libérées de RDA qui travaillent et sont autonomes.

- 13 Mais outre le triste sort des femmes italiennes, surtout siciliennes, elle décrit aussi ses propres expériences du machisme italien. Elle dénonce ainsi, à différentes reprises, les formes de harcèlement et de discrimination dont elle se sent victime en tant que femme : regards, propos déplacés, impression d'être réduite à l'état d'objet sexuel (G p. 50-51), arnaques des chauffeurs de taxi et des restaurateurs qui profitent, selon elle, de la faiblesse de femmes voyageant seules (G p. 12) alors qu'ils tentent peut-être tout simplement de profiter de la naïveté des touristes en général.
- 14 Si Christine Wolter décrit elle aussi des comportements de ce genre à son égard et ne cache pas la peur qu'elle éprouve à certains moments (IR p. 25, IR p. 30), elle semble avoir davantage de distance. Elle évoque ainsi avec un certain humour les « représentants du corps de métier des pappagalli » qui « patrouillent » sur le Forum et « attendent les femmes seules pour leur faire visiter les monuments » (IR p. 30) – ou le jeu auquel se prêtent certaines femmes... occidentales aux longs cheveux blonds, vêtues de mini-jupes, par exemple certaines touristes scandinaves, qui répondent aux avances de jeunes Italiens, comme dans la scène qu'elle observe à Florence (IR p. 9). Elle explique en tout cas en partie ces comportements comme pouvant être la conséquence de l'ennui dont souffriraient les jeunes Italiens du fait que les jeunes filles ne sortent pas avant d'être fiancées ou mariées (IR p. 10). Sa stratégie personnelle en tout cas semble être d'ignorer les sollicitations dont elle est l'objet (regards, clin d'yeux, sourires insistants IR p. 25) en détournant le regard ou en prenant la fuite. Mais il lui arrive aussi de remettre l'importun en

place en lui expliquant que « ce n'est pas nécessaire pour bien travailler ensemble » (IR p. 36)²⁹.

- 15 Si Christine Wolter semble donc décrire les réalités sociales de l'Italie et de la Sicile de manière moins véhémence que Waltraud Lewin, il est néanmoins certains points que toutes deux se doivent d'évoquer pour sacrifier au tableau de l'étranger capitaliste décadent attendu par les lecteurs/censeurs des maisons d'édition de la RDA : la mendicité, l'exploitation des touristes, la prostitution, la corruption, la criminalité, l'insécurité... Waltraud Lewin consacre ainsi tout un chapitre aux « mendiants » en posant d'emblée la question de savoir s'ils mendient en raison d'une « véritable détresse » ou si la mendicité est tout simplement « un métier comme un autre », une manière d'exploiter les touristes (KE p. 92). Elle décrit ensuite à titre d'exemple l'accoutrement et le manège d'une jeune mendicante avec un enfant, parfaite dans son rôle de « madone des rues » qu'elle qualifie de « véritable actrice » (KE p. 94)³⁰ et se montre très vexée quand cette dernière refuse son invitation à prendre un café avec elle. Elle n'en saura pas plus sur cette activité qui n'existe pas en RDA.
- 16 Venant d'un pays dans lequel la culture se doit d'être accessible à tous, Waldtraud Lewin dénonce aussi à plusieurs reprises le rapport selon elle surtout économique que les Italiens entretiendraient avec leur patrimoine archéologique et culturel. À propos du Forum romain, elle note qu'on le conserve uniquement parce qu'on a constaté que « les vieilles pierres » sont plus « lucratives » quand on les laisse à leur place que quand on s'en sert de matériau de récupération et que « la relation des Romains à leurs antiquités est aujourd'hui apparemment purement commerciale » (KE p. 25). À Pompéi, elle dénonce le « système » qui consiste à faire payer une entrée modérée, mais à exiger des suppléments pour chacun des bâtiments que l'on veut visiter une fois sur le site (KE p. 52)³¹.
- 17 Christine Wolter semble là encore plus mesurée. Elle n'aborde pas avec autant de véhémence cet aspect de l'exploitation commerciale des touristes et quand elle évoque la mendicité, elle le fait en faisant sentir au lecteur à quel point la misère et la souffrance la révoltent, comme par exemple dans le cas de ce faux gardien de parking qui tente certes d'obtenir un peu d'argent des touristes étrangers, mais

qui semble surtout lui inspirer une certaine pitié : « il a quelque chose de dément, quelque chose de désespéré. » (JS p. 73)³².

- 18 La prostitution, autre activité qui n'existe pas officiellement en RDA et autre sujet attendu, fait également l'objet de quelques notations dans les récits de voyage des deux auteures. Christine Wolter évoque par exemple la présence de péripatéticiennes dans certaines rues de Rome (IR p. 28, p. 41) ou dans des halls d'hôtels (IR p. 43). Elle décrit précisément leur tenue et leur attitude, mais ne porte aucun jugement, alors que Waltraud Lewin note, scandalisée, leur présence dans les rues le jour du 1^{er} mai (KE p. 9-60) ou dans un café prestigieux de Milan (KE p. 47).
- 19 La corruption, quant à elle, est dénoncée par les deux auteures. Christine Wolter fait allusion à la pratique des pots-de-vin versés par certains habitants de Palazzolo Acreide pour obtenir de réhausser leur maison malgré les interdictions (JS p. 154) ; Waldtraut Lewin décrit en détail les conditions dans lesquelles s'est opérée la reconstruction de Palerme après la guerre, les représentants du secteur du bâtiment noyauté par la mafia préférant construire de luxueux immeubles très lucratifs que des logements sociaux (G p. 22). Mais la mafia n'est pas seulement l'occasion de dénoncer une politique immobilière qui (contrairement à celle de la RDA) accroît les inégalités sociales, elle permet aussi d'aborder le thème de l'insécurité générée par la multitude des règlements de compte et des meurtres non élucidés (G p. 43 et p. 48)³³. Dans un excursus très marxiste-léniniste (G p. 44-47), Waldtraut Lewin retrace en outre longuement son histoire en la présentant comme une force conservatrice qui défend l'ordre traditionnel en s'opposant par exemple, au XIX^e siècle, aux premières tentatives d'organisation sociale des paysans ou en empêchant, après la Seconde guerre mondiale, en raison de sa collusion avec les « Américains », tout changement allant dans le sens du « progrès » et du « renouveau politique ».
- 20 Autre sujet attendu en RDA, mais quasiment absent chez Christine Wolter : la critique des touristes venant de l'étranger capitaliste. Waldtraut Lewin caricature ainsi allègrement l'accoutrement d'un voyageur canadien barbu vêtu d'une chemise à carreaux (de bûcheron ?) (G p. 78) ou d'un « globetrotter » américain avec sa

chemise hawaïenne et ses chaussures à la Charlie Chaplin (G p. 56). Elle souligne aussi l'absence totale de conscience politique de jeunes étudiants américains avec qui elle a l'occasion de discuter (KE p. 75-76) et dénonce la suffisance des Allemands de l'Ouest « qui, par principe, ne parlent qu'allemand car ils pensent que ces 'maudits mangeurs de spaghetti' se doivent d'apprendre cette langue mondiale » (KE p. 147) ou qui étalent leur richesse et leur niveau de vie : les femmes portent des bijoux massifs, les hommes indiquent leur profession et évoquent d'un ton supérieur leurs voyages dans différents pays en voie de développement (KE p. 147)³⁴.

Une tradition communiste comme point commun

- 21 Mais à l'opposé de cette peinture des pires réalités d'une société capitaliste forcément décadente, les récits de voyages abordent aussi quelques éléments politiques montrant aux lecteurs est-allemands que le peuple italien a néanmoins aussi une tradition communiste. En faisant raconter son histoire au chauffeur de taxi qui doit la conduire dans un village, Christine Wolter évoque ainsi par exemple la résistance au fascisme menée par les partisans italiens (IR p. 21)³⁵. L'existence du PCI, l'organisation de manifestations le 1^{er} mai³⁶, la présence de « camarades » qui lui donnent tout un carnet de tickets de tram quand elle leur demande son chemin (KE p. 153) sont pour Waldtraut Lewin autant de signes que l'Italie n'est pas perdue et que subsiste un certain espoir de changement (ce n'est pas un hasard si c'est cette scène qui clôt KE). Le PCI est même présenté par elle comme le seul parti capable de s'opposer à la « mafia » et au « malgoverno » (G p. 23). Il apparaît aussi dans la longue scène du meeting de Palazzo Acreide décrite par Christine Wolter comme la seule force progressiste susceptible de faire sortir la société sicilienne de son archaïsme (JS p. 138-141).
- 22 On ne peut manquer d'être frappé aussi par le fait que les villes « rouges » font l'objet d'un traitement particulier dans les livres des deux voyageuses. En réponse à une question sur la ville qui lui a le plus plu, Christine Wolter, à l'étonnement de son interlocuteur qui attend Rome, Venise ou Florence, répond Bologne, une ville où elle se sent, semble-t-il, moins étrangère que dans d'autres villes dont la

beauté lui fait « violence » (IR p. 41)³⁷. Pour elle, c'est une ville « où l'on respire », une ville « normale », une ville « où on ne lit pas son passeport (est-allemand) comme un roman », une ville où les gens font leur travail, contrairement à d'autres où il règne un certain chaos (IR p. 42)... Consciente que ce ne sont peut-être pas des raisons pour aimer une ville, elle se justifie en disant que ce sont des éléments importants quand on travaille dans une ville étrangère, rappelant, s'il le fallait, qu'elle ne se trouve pas en Italie pour son plaisir, mais pour des raisons professionnelles (IR p. 42). D'une manière un peu similaire, Waldtraut Lewin décrit la ville d'Enna au centre de la Sicile comme une ville animée par un certain état d'esprit (« *Gesinnung* », G p. 83) : elle souligne que c'est le lieu de la première grande révolte d'esclaves de l'Antiquité et elle y découvre, comme par hasard, un local du PCI. Elle lui apparaît comme une ville « saine » où l'on travaille, où l'on se lève tôt, bref où l'on a gardé le rythme de travail des paysans (G p. 86). Et c'est en outre une ville bien entretenue où seules les églises sont à l'abandon (G p. 86) !

- 23 Si les récits des deux voyageuses présentent donc un certain nombre de points communs et abordent un certain nombre de thèmes attendus dans des récits rédigés par des voyageuses venant du Nord (lumière, climat, végétation, marchés, gastronomie, élégance), ils se caractérisent aussi par la place qu'ils accordent à certaines réalités susceptibles de montrer le caractère archaïque, obscurantiste, pervers de la société italienne en tant que société soumise à l'influence du catholicisme et de l'idéologie capitaliste, dont la seule chance d'évolution est la présence du PCI. Il n'en reste pas moins que les deux auteures ne placent pas exactement les accents de la même manière. Si Waldtraut Lewin, qui était membre du Parti et dont il est avéré qu'elle a collaboré de nombreuses années avec la Stasi³⁸ nous semble être davantage dans l'amplification, voire dans le cliché et la caricature, Christine Wolter qui, elle, n'a jamais été membre du Parti et qui a, peu de temps après, quitté la RDA pour aller s'installer à Milan, apparaît plus mesurée et plus soucieuse de comprendre et d'expliquer les réalités italiennes, ce qui semblerait montrer, indépendamment des aspects liés à la biographie des auteures, que, moyennant certains passages obligés comme les allusions à la mendicité, à la prostitution, à la corruption etc, une certaine marge de liberté était possible.

- 24 Les citoyens de la RDA en tout cas étaient friands de ce genre de récits qui étaient pour eux comme une fenêtre vers un ailleurs inaccessible. Les chiffres de l'édition est-allemande indiquent qu'ils représentaient environ un dixième des premières publications dans le domaine de la littérature contemporaine, ce qui est une proportion importante, qu'ils étaient tirés à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires et qu'ils connaissaient souvent plusieurs rééditions³⁹. On peut souligner en outre qu'ils pouvaient évoquer des pays très variés, l'URSS et les pays du bloc communiste bien sûr, mais aussi les Etats-Unis, les pays scandinaves, la France, l'Algérie, la Grèce⁴⁰...

BIBLIOGRAPHIE

BLASCHKE, Bernd, DUNKER, Axel, HOFMANN, Michael, *Reiseliteratur der DDR*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2016.

LEWIN, Waltraut, *Katakomben und Erdbeeren*, Berlin, Neues Leben, 1977.

LEWIN, Waltraut, *Garten fremder Herren*, Berlin, Neues Leben, 1982.

WOLTER, Christine, *Italienfahrten*, Weimar, Aufbau, 1982.

NOTES

- 1 Les voyages vers l'étranger socialiste, c'est-à-dire vers les pays du bloc communiste, en revanche, étaient autorisés, comme l'expliquent Bernd Blaschke, Axel Dunker, Michael Hofmann, dans la Préface de leur ouvrage *Reiseliteratur der DDR*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2016, p. 8.
- 2 Dans la pratique, la plupart des Reisekader étaient membres du Parti, mais ce n'était pas une condition nécessaire.
- 3 Les deux récits ont été regroupés en 1982 sous le titre *Italienfahrten* (Weimar, Aufbau Verlag Berlin), c'est cette édition que nous citerons désormais en indiquant IR et JS suivis du numéro de la page.
- 4 Tous deux sont publiés aux éditions Neues Leben, Berlin. Nous les citerons en indiquant KE et G suivis du numéro de la page.
- 5 Elle accompagne par exemple une délégation de gens de théâtre (IR p. 34-35 ; 58), elle traduit une conférence (IR p. 41). Dans son roman *Die Hintergrundperson*, elle décrit bien le rôle « d'arrière-plan » qui est le

sien dans le cadre d'une mission d'interprétariat auprès d'une délégation de gens de cinéma venus présenter leur dernier film dans un festival à Milan, puis à Rome.

6 C'est ainsi qu'elle est présentée dans le livre par son compagnon d'excursion (KE p. 68).

7 Son récit est parfois enrichi de chapitres thématiques sur ses rencontres ou ses expériences gastronomiques, ou encore sur le 1^{er} mai.

8 En dix jours, les deux voyageuses découvrent successivement Palerme, Mondello et Monreale, Ségeste, Sélinonte, Agrigente, Enna, l'Etna, Catane puis rentrent à Rome.

9 Pour 1974, elle évoque elle aussi Palerme, Mondello et Monreale, semble loger dans une école de Trappeto avec d'autres jeunes étrangers de différents pays, fait une excursion d'une journée à Syracuse pour voir une tragédie grecque, évoque aussi Pachino et Porto Palo. En 1975, elle retourne à Trappeto, à Palerme et à Syracuse, mais se rend aussi à Palazzolo Acreide, Noto et Partinico.

10 Elle utilise l'expression « Zeitnot » : « daß da nur ein freier Nachmittag ist auf der ganzen Reise und zu wählen zwischen zwei Besichtigungen » (IR p. 41) ; cf aussi IR p. 13 où elle évoque une journée libre, IR p. 76 où elle signale qu'elle a peu de temps car elle a un rendez-vous professionnel.

11 Christine Wolter évoque la ville d'où elle vient en l'associant à la couleur grise : « mein[e] groß[e] grau[e] Ortschaft » (IR p. 41) et Waldtraut Lewin s'exclame : « Plénitude de lumière, quelles masses de lumière, je vais pouvoir en vivre pendant tout un hiver de grisaille » « Lichtfülle, welche Massen an Licht ! Ich werde einen ganzen grauen Winter davon zehren können. » (G p. 92) ; cf aussi G p. 13.

12 « Das ist meine erste italienische Impression – ein milder Abend in Genua, die Luft wie eine streichelnde Hand [...] » (KE p. 11).

13 Cf aussi à l'occasion d'une excursion dans la région de Naples : « Äcker und Gärten, subtropisch. Nun blühen schon Pflanzen, die ich nicht kenne. » (KE p. 43).

14 Elle décrit également à la manière d'un tableau une vue de Florence : « Derrière les toits rouges, s'élèvent des collines, d'abord le vert foncé du laurier dans les jardins de Boboli, puis des cyprès isolés et enfin le gris doux des oliviers, comme des nuages tombés du ciel pour donner de l'espace au bleu clair du soir » « Hinter den roten Dächern steigen ringsum Hügel an,

zuerst das tiefdunkle Grün des Lorbeers in den Gärten von Boboli, dann einzelne Zypressen und endlich das sanfte Grau der Olivenhaine, wie Wolken, die vom Himmel fielen, um dem hellen Abendblau Raum zu geben. » (IR p. 13). À Sienne, elle dit qu'elle aurait aimé acheter une carte en couleur (IR p. 13).

15 « das Rot der Geranien, das Violett der Glyzinien, Rosa vom Oleander, dunkles Grün der Agaven » (JS p. 100).

16 « Gelb der Zitronen, Gold der Mispeln, Rot der Agavenblüten, Grün-blau-grau von Reben, Kakteen, Oliven. Glühend steht die Sonne über Felsen und Meer, die See färbt sich türkis mit grauen Windstreifen. Lila und rot wuchern Clematis und Bougainvillea, rosa blüht Oleander. » (JS p. 129).

17 « im Innern ist plötzlich alles anders, Berge und Täler in Gelb und Grau, Korn, Stoppeln, Steine, Stunden ohne andere Farben. [...] Alles um uns ist gelb. Gelb das Gras, gelb der Weizen, gelb, schon bräunlich, die kubischen Strohhallen » (JS p. 100). Waldtraut Lewin note également le brutal changement de paysage : à partir de Termini Imerese, l'enfer succède au paradis : le vert disparaît, la terre est couleur sable, pierreuse et souffre de sécheresse (il n'a pas plu depuis sept mois) (G p. 67).

18 « Mit der prüfenden Miene eines Malers vor seinem Bild stapelt der Käsehändler den Gorgonzola auf den Pecorino und komponiert gelb und weiß, weich und fest zur Vollendung » (G p. 107).

19 « der Obst- und Gemüseverkäufer hat aufgrund seines vielfarbigen Materials ganze Sinfonien gestaltet. » (G p. 107).

20 « Denn noch bevor man sieht und riecht, hört man es, 'urlo', das Gebrüll, die Ausrufe, Tonfolgen, melodischen oder dissonanten Gesänge, mit denen die Verkäufer ihre Ware feilbieten. Je lauter, desto besser, dabei, wie festzustellen ist, schreien sie nicht gegeneinander an. Es ist ein friedliches Miteinander, zum Teil sogar ein Miteinander der Rufenden, voller Freude am Krawall und an der eigenen Lautstärke, eine herrliche naiv-vitale Kraftmeierei in Akustik, ein heiteres 'Hört mal, hier bin ich' und Reviermarkieren wie bei konkurrierenden Singvögeln » (G p. 105).

21 KE p. 67, 137 ; Christine Wolter énumère également en italien les noms des différents plats à base de spaghetti (IR p. 59).

22 Il n'en va pas de même des femmes siciliennes toujours vêtues de noir.

23 « Fast alle Männer, bis ins angespannte mittlere Alter, sind schlank, gepflegt, bewußt gekleidet, Miene und Habitus voll unglaublich

maskulinen Selbstbewußtseins. » (KE p. 11).

24 « Junge Männer zu Fuß, junge Männer im Wagen, die Zigarette im Mundwinkel, elegant. Oh, Florenz ist noch immer die Wiege der Kultur und der Kunst: diese feinen Schuhe, diese diskreten Wollstoffe, die zartgetönten durchbrochenen Herrenhemden, die Pullover, die Krawatten... » (IR p. 8). Elle s'attarde aussi à décrire la finesse de la mousseline de la chemise de son voisin de train ainsi que sa ceinture en crocodile (IR p. 25) ou encore la prestance de l'homme qui accueille leur délégation (IR p. 34-35).

25 « Gegen Abend leuchten die feinen Geschäfte wie Juwelen am Kleid der Stadt, und wir können uns alles in Ruhe ansehen, zumal wir für dergleichen keine Lira übrig haben. Fast ohne sündige Begier schauen wir auf die Herrlichkeiten, als seien wir im Museum, wo man ja auch nichts mitnehmen kann, auch wenn es einem gefällt. » (KE p. 118).

26 « Man geht einfach los. Wozu allerdings für ein zu Disziplin erzogenes Wesen ebenso viel Überwindung wie Mut gehört. » (KE p. 18).

27 Par exemple à Pise (IR p. 22), à Ravenne (IR p. 55), à Monreale (JS p. 78).

28 « Da siehst du, was dabei herauskommt bei der herrlichen katholisch-sizilianischen Moral. Diese Welt von Verlogenheit und Verklemmungen. [...] Und dann als 'reine Jungfrau' in die Ehe. Ich möchte wissen, wann sich die jungen Leute ehrlich in aller Öffentlichkeit einen Kuß geben dürfen, auch wenn sie nicht verlobt sind. » (G p. 33).

29 Dans d'autres situations où elle est confrontée à certaines différences entre la RDA et l'Italie, elle réagit également sobrement : au vieux Sicilien pour qui le divorce est inconcevable car « le Seigneur ne veut pas que l'homme et la femme se séparent quand il les a réunis » et qui lui suggère de réépouser son ex-mari, elle répond tout simplement que c'est impossible (JS 122). Lors du meeting auquel elle assiste à Palazzalo Acreide, elle ne commente pas non plus le discours de la jeune étudiante féministe qui s'adresse aux femmes en les enjoignant de voter pour qui elles veulent au lieu de voter pour qui leur mari les y enjoint (JS p. 142). Les choses parlent d'elles-mêmes...

30 Elle donne aussi l'exemple d'enfants qui chantent ou jouent de la musique dans les restaurants et qui sont vêtus misérablement pour apitoyer les touristes (G p. 114).

31 Elle se montre aussi exaspérée par les différentes quêtes qui sont faites à Torcello, Murano et Burano par les souffleurs de verre, par les dentellières (KE p. 112)...

32 Elle décrit de même la maigreur effrayante des enfants siciliens, et la vue des estropiés et des idiots de toutes sortes lui est insupportable (JS p. 70).

33 Elle décrit avec une certaine complaisance le sentiment de peur et d'insécurité que Cecilia et elle éprouvent le soir dans les rues sombres et désertes de Palerme : « Eine seltsame Bedrohung geht aus den geschlossenen Jalousien der Geschäfte, den unerleuchteten Fenstern, diesen paarweise rasch und entschlossen in irgendeine Gasse einbiegenden Kerlen. Cecilia und ich gehen eng nebeneinander und beschleunigen unsere Schritte. Ich muß gestehen, daß ich mich selten so gefürchtet habe wie in dieser von Gewalt erschütterten Stadt, ohne einen konkreten Grund nennen zu können », G 50. Elle souligne aussi le soulagement qui est le leur de retour à Rome où elles peuvent enfin « se détendre » après avoir été « sur leurs gardes » pendant tout leur séjour en Sicile (G p. 112).

34 Elle rencontre aussi une Allemande qui la considère avec mépris quand elle découvre qu'elle vient de la « Zone », la zone soviétique (KE p. 81).

35 Elle évoque aussi la présence sur la mairie de Bologne d'une plaque en mémoire des résistants italiens avec leur nom et leur photo (IR p. 49).

36 Waldtraut Lewin note son étonnement lorsqu'elle constate que le 1^{er} mai est férié en Italie (KE p. 58) et dit éprouver un véritable sentiment de familiarité en observant la manifestation (KE p. 59) qu'elle oppose à la procession catholique organisée le même jour (KE p. 60-61) : d'un côté des travailleurs romains prêts au combat, de l'autre des visages béats de stupidité !

37 Rouge par la couleur de ses bâtiments, Bologne l'est aussi politiquement en tant que fief du PCI de 1945 à 1999.

38 Le site de la « Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur » indique qu'elle a été IM sous le pseudonyme « Wald » à partir de 1980 : < <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-%2363;-1424.html?ID=2090> >.

39 http://www.deutschlandfunk.de/wo-einfache-staatsbuerger-niemals-hinkamen.1148.de.html?dram:article_id=240519

40 Le livre de Bernd Blaschke, Axel Dunker, Michael Hofmann, *Reiseliteratur der DDR*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2016 réunit diverses contributions portant sur des récits de voyage dans ces différents pays.

AUTEUR

Emmanuelle Aurenche-Beau
Université Lumière Lyon 2
IDREF : <https://www.idref.fr/260650676>

Calet, Gracq : deux regards irrévérencieux sur le voyage en Italie

Chantal Michel

DOI : 10.35562/textures.318

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Gracq

Le voyage de Gracq à Rome

Autour des sept collines

Pourquoi Gracq n'aime-t-il pas Rome ?

Calet

Circonstances du voyage de Calet en Italie

L'Italie à la paresseuse

Les déconvenues de Calet en Italie

TEXTE

- 1 Loin de toute allégeance à la grandeur de l'Italie, *L'Italie à la paresseuse* ; *Journal de voyage*, d'Henri Calet, publié en 1950, et *Autour des sept collines*, de Julien Gracq, publié en 1989, revisitent, de manière très différente, les *topoi* littéraires du voyage en Italie et de la déception du voyageur. Il peut sembler audacieux de rapprocher ces deux écrivains, en particulier parce que la notoriété de Julien Gracq, le « Grand Écrivain » par excellence, s'oppose à l'oubli relatif de l'œuvre et du nom même d'Henri Calet. Mais Gracq et Calet ont en commun non seulement leurs nombreuses déconvenues lors de leurs voyages en Italie mais aussi le fait qu'ils ont néanmoins consacré un livre à leur découverte de ce pays et à leurs déceptions.

Gracq

- 2 *Autour des sept collines* est un livre déroutant. Pour en saisir les enjeux, il faut le replacer dans le contexte de l'ensemble de l'œuvre de

Julien Gracq. De Gracq (1890-2007), un des rares auteurs édité dans la collection de La Pléiade de son vivant, on connaît les romans, et surtout le célèbre *Rivage des Syrtes*. On sait aussi qu'il a avec constance refusé toute forme de compromission avec les médias, et qu'il a également refusé le prix Goncourt en 1951. Il importe ici de souligner deux points un peu moins connus. Tout d'abord, Gracq n'est pas seulement écrivain, mais aussi géographe, et ses essais rendent compte de ses nombreux voyages. Écrivain des paysages, Gracq a une prédilection pour les endroits qui permettent de prendre de la hauteur, de s'adonner à la contemplation. Il aime aussi les villes, comme le montre *La forme d'une ville*, livre entièrement consacré à Nantes. Il faut donc souligner l'attachement de Gracq aux lieux : un lieu lui plaît s'il est vivant, s'il peut entretenir avec lui, comme avec un être humain, une relation tout à fait personnelle. Rappelons-nous aussi qu'en 1949, Gracq publie un pamphlet, *La littérature à l'estomac*, qui, à l'époque, a défrayé la chronique. Or, on retrouve la virulence et le ton incisif du pamphlétaire dans *Autour des sept collines*.

Le voyage de Gracq à Rome

- 3 Voyageur, géographe, historien, et de surcroît nourri d'humanités classiques, Gracq avait toutes les raisons de visiter Rome. Or, il ne le fait qu'au printemps 1976. « Pour ma part, j'ai visité Rome à soixante-six ans, ce qui ne témoigne pas d'un sentiment d'urgence véritablement fébrile¹. » Dès les premières lignes d'*Autour des sept collines*, tout est dit, et la litote renforce le propos, très clairement formulé, puisque Gracq enfonce le clou et explique que si sa découverte de Rome a lieu si tardivement, ce n'est pas un hasard : « Rien, dans ce voyage de reconnaissance sans enjeu véritable, ne m'a jamais pressé². ». Il faut préciser que, pour Gracq, les voyages sont souvent des sortes de vérifications de ce qu'il sait, par ses lectures notamment, et de ce qui a bercé sa rêverie ; ce sont donc des « voyages de reconnaissance ». C'est le cas pour le voyage à Rome : avant de s'y rendre, Gracq connaît la ville par la peinture et la musique, et surtout par la littérature, en particulier par Stendhal et Chateaubriand. Mais là où ce voyage en Italie et à Rome diffère des autres voyages de Gracq, c'est qu'il est « sans enjeu véritable », car, comme l'affirme dans la notice qu'il consacre à *Autour des sept collines* Claude Dourguin :

Bien avant son séjour l'écrivain avait choisi sa "Rome", celle dont il éprouve l'intime proximité : dans cet entre-deux-siècles (la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècles), où la ville connaît "son époque la plus décrépite et la plus émouvante" (Lettrines 2, p. 294)³.

- 4 C'est la Rome de Chateaubriand, celle de 1830, qui fait rêver J. Gracq, celle qu'il voit en songe et qui l'attire,

celle qui n'offre plus au regard et au songe que " [...] l'herbe des rues, le frisson de la malaria, le silence, les sonnailles malingres des troupeaux de chèvres, le flottement de la vie amaigrie dans un vêtement trop grand [...]". (*En lisant en écrivant*, p. 596⁴)

- 5 Autrement dit, la Rome de Gracq n'existe plus et Gracq le sait ; par conséquent, il s'attendait à ce que Rome ne trouve pas grâce à ses yeux, et sa déconvenue n'en est pas vraiment une.

Autour des sept collines

- 6 Pendant son voyage, en 1976, Gracq a pris des notes. Mais c'est seulement douze ans après son retour, en 1984, qu'il les a réunies à d'autres écrits de ses cahiers pour les publier. La seule justification de cet assemblage de notes et de réflexions assez disparates semble la thématique, le voyage à Rome, et en ce sens, *Autour des sept collines* est pour les spécialistes de Gracq son livre le plus contingent.
- 7 Arrêtons-nous sur le titre *Autour des sept collines*. Les « sept collines » font bien sûr référence à Rome ; mais on peut interpréter cette périphrase comme un refus de nommer Rome et comme une marque de dédain. En outre, le groupe prépositionnel « autour de » laisse entendre que l'auteur ne va pas traiter exclusivement de Rome, mais se livrer, tout à fait librement, à des considérations au sujet de Rome, de l'Italie. Et effectivement, l'essai se caractérise surtout par sa liberté de ton : on est frappé dès qu'on en commence la lecture par les longues et nombreuses évocations de lieux qui n'ont apparemment rien à voir avec Rome ni même avec l'Italie ; Gracq confronte et compare différentes villes du monde, il compare ses propres perceptions de l'Italie et celles de ses illustres prédécesseurs comme Montesquieu, Chateaubriand ou Stendhal. Il

faut l'avouer, ces comparaisons, dont Gracq est d'ailleurs coutumier, déroutent, dans un livre sur Rome. Tout aussi surprenant est le constant changement de ton : on passe de descriptions savantes et précises, souvent agrémentées de commentaires ou de termes appréciatifs – comme si Gracq mettait un point d'honneur à inventorier les richesses de l'Italie et à leur rendre hommage – à des jugements assassins ; le géographe, l'érudit fait alors place au pamphlétaire, et la critique féroce succède à l'observation teintée d'admiration. En d'autres termes, à un paragraphe qui débute par « j'ai aimé » succède inexorablement un développement commençant par « mais », qui minimise, voire annihile, l'intérêt ou la beauté du lieu évoqué.

- 8 Claude Douguin a donc raison d'affirmer que le texte apporte surtout des précisions sur la thématique des villes, souvent traitée par Gracq, et aussi sur son regard et ses goûts. Bien que le texte accorde une place centrale à Rome (la partie consacrée à Rome est la deuxième des trois parties du livre), en réalité, *Autour des sept collines* propose surtout un portrait de Gracq, à travers son regard sur Rome.

Pourquoi Gracq n'aime-t-il pas Rome ?

- 9 D'abord, la culture classique et le monde gréco-romain ne l'attirent pas. Comme les surréalistes, comme Breton, dont il était très proche, il leur préfère le Moyen-Âge. En outre, selon Gracq, à Rome, la juxtaposition de chaque monument avec d'autres, appartenant à d'autres époques, lui ôte toute singularité. Gracq déplore que Rome n'offre que des ruines déposées ou laissées par les siècles successifs, qui s'imbriquent dans un mélange composite, sans unité. À cela s'ajoutent les innombrables discours et représentations dont Rome a fait l'objet, qui empêchent toute approche immédiate. Gracq résume ces critiques dans une formule lapidaire : « À Rome tout est alluvion et tout est allusion⁵. »
- 10 Gracq refuse d'ajouter aux innombrables considérations sur la grandeur et la décadence de Rome. Il la dépeint à sa manière, toute personnelle, c'est-à-dire en soulignant tout ce dont elle manque à ses yeux : à Rome, il n'y a pas de lointains, pas d'horizons, pas d'eau, et en résumé il n'y a rien qui favorise le rêve. « Il n'y a nulle part dans Rome de "vue du Tibre" digne de ce nom. Le Tibre, très indigne du nom de

fleuve, n'est même pas une rivière⁶ ». Tous les termes utilisés ensuite pour évoquer le fleuve ou ses alentours appartiennent au lexique de la petitesse ou de la médiocrité : « cours d'eau étroit », « quais sans ampleur » « médiocrité d'un ravin trop souvent mal rempli par un *fiumare* sans débit ». De même le site de Rome, les collines, la ville sont affublés de termes négatifs ou péjoratifs comme « placettes, églisettes⁷ ». Gracq insiste aussi sur son « impression de confinement⁸ » :

J'ai étouffé à Rome et à Florence – étouffé dans l'émerveillement – un peu comme dans le confinement d'un musée sans fenêtres : bouillonnement esthétique en vase clos, excès dans l'entassement d'art associé à un manque d'espace et de lointains⁹.

- 11 En résumé, comme il n'hésite pas à l'écrire ni à le répéter, Gracq n'a pas apprécié Rome. Et il ne recule devant aucun excès pour fustiger la ville : ainsi, selon lui les voleurs s'y intègrent dans des échanges sociaux convenus, et sont loin d'être à la hauteur des « *outlaws* sinistres¹⁰ » de New York.
- 12 *Autour des sept collines*, texte très érudit et plutôt aride, devient souvent drôle précisément à cause de ses excès et de sa férocité : « Je peux me plaire (ô combien) dans un paysage vide. Non dans un pays peuplé de figurants. C'est le peuple italien, qui, parfois, vide pour moi l'Italie de son charme¹¹. » Si on met de côté la provocation, on comprend que pour Gracq les Italiens ont colonisé des ruines, au lieu de bâtir des maisons à leur image et conformes à leurs besoins.

Ce n'est pas seulement la ville moderne qui s'est guindée vaille que vaille dans un site tyranniquement aménagé pour une autre, ce sont ses habitants aussi qui semblent flotter dans les lotissements des *palazzi*, comme des sinistrés qu'on reloge dans un castel en déshérence ou une abbaye désaffectée¹².

- 13 En d'autres termes, selon Gracq, les Romains ne se seraient pas approprié le lieu où ils vivent, et ils ne peuvent pas se sentir en adéquation ou en symbiose avec leur lieu de vie. En fait, pour Gracq, Rome n'est pas un lieu vivant. Les habitations sont « aussi difficiles à anéantir qu'à habiter¹³ », et l'espèce humaine se heurte « aux

rugosités d'une coquille que pour la première fois elle n'a pas sécrétée¹⁴. »

14 Enfin, Gracq l'écrit, il aurait aimé être surpris et changer d'avis sur Rome et l'Italie. Mais il n'y a pas eu de surprise, et seule Venise trouve vraiment grâce à ses yeux, ce qu'il déplore en parlant de Sorrente : « À Venise, on n'est pas déçu, parce qu'il y a une surprise ; la sonorité, les bruits, l'intimité, absolument imprévisibles, d'une ville toute entière navigante et piétonnière. Ici (à Sorrente) tout est beau, tout est bleu exactement de la manière qu'on attendait¹⁵. »

15 Il faut insister sur la virulence, la férocité, de Gracq : parlant des mystères de Rome, il écrit que « par nature [elle] n'en a pas tant puisque (le Vatican bien sûr mis à part) tous ses viscères nobles mis à l'air, elle est la seule ville au monde qui ressemble à une autopsie¹⁶. » Le moins que l'on puisse dire est que Gracq ne recherche pas la complicité du lecteur. Il affirme ses goûts et son indifférence, son absence d'intérêt et de respect : « le respect est une attitude dans laquelle je ne brille pas beaucoup. Et qui d'ailleurs confine souvent à l'indifférence¹⁷. »

Calet

16 Henri Calet (1904-1956) fait partie de ces auteurs considérés comme mineurs, qu'on découvre ou redécouvre au hasard de rééditions ou des hommages qui leur sont rendus. Contrairement à Gracq, Calet a beaucoup publié, en partie d'ailleurs pour subvenir à ses besoins ; il a écrit aussi bien des nouvelles que des romans (*La belle Lurette*, *Monsieur Paul*, *Peau d'ours*), des reportages, des récits de voyage. On peut néanmoins parler d'une unité autobiographique de l'œuvre, que Calet lui-même formule ainsi dans *Peau d'ours* : « Je me sais condamné à peiner incessamment sur un auto-portrait qui ne sera jamais achevé¹⁸. »

17 Calet, qu'on désigne comme le « héraut des sans-grades », s'intéresse surtout à la vie quotidienne des petites gens, et son univers est très sombre. Cependant, son humour discret mais omniprésent met la noirceur en sourdine. Il faut souligner pour terminer cette rapide présentation que Calet a reçu le Prix de l'Humour pour *L'Italie à la paresseuse* en 1950.

Circonstances du voyage de Calet en Italie

- 18 Dans un premier chapitre à juste titre intitulé « Avertissement », Calet brosse une sorte d'auto-portrait tout à fait à sa manière, c'est-à-dire teinté d'humour triste :

On se dit probablement que je suis un sédentaire, un personnage falot, pâlot et démodé, un velléitaire même [...], un besogneux au gros bon sens, content de rien, un homme usé [...] Usé, je le suis un peu, certes. Ou plutôt, c'est mon cœur qui est usé – jusqu'à la trame¹⁹.

- 19 Tout ce à quoi Calet aspire se résume ainsi : « Oh ! ne plus s'avoir constamment dans les pattes, ne plus se voir, ne plus s'avoir sur le dos ! Être un peu seul, vraiment seul, ne fût-ce qu'une seconde. Ne plus être deux à s'empêcher de vivre, ne plus être double²⁰ ». Calet reconnaît là qu'il est dépressif, mais il affirme sa volonté de réagir et d'échapper à l'image d'homme décevant qu'il renvoie et qu'il qualifie de « légende délusoire²¹ ». Étonnamment pour le lecteur qui commence un livre sur un voyage en Italie, on ne trouve pas la moindre allusion à un quelconque voyage dans ce premier chapitre ; il ne s'agit que de l'état d'esprit de Calet avant son départ, donc de l'arrière-plan très sombre dans lequel s'inscrit son périple italien.
- 20 Il faut attendre le milieu du deuxième chapitre pour découvrir les circonstances précises du voyage : « un ami de Rome me propose de rallier Padoue de toute urgence pour représenter la presse française à un congrès international du "gaz combustible²²". » Souhaitant démentir sa réputation d'homme velléitaire et confiné dans son quatorzième arrondissement, Calet se décide : « Plus d'hésitation ! Il fallait partir. Au fond, j'avais, de longue date, grande envie de visiter l'Italie²³. » C'est bien sûr une antiphrase, Calet n'est pas plus désireux de visiter l'Italie que d'aller au pôle nord mais il fait tout simplement de nécessité (la nécessité de s'échapper de lui-même) vertu, espérant sans trop y croire que ce périple inattendu offrira un remède à sa dépression.

- 21 Mais en acceptant l'invitation au voyage de son ami italien, Calet se trouve promu spécialiste de gaz combustible, un domaine dont il ne connaît rien. D'où sa crainte d'être démasqué. Il l'écrit laconiquement, « [l]e gaz combustible [lui] donnait du tracas²⁴ » tracas qui ne fait bien sûr qu'ajouter à son lot d'anxiété habituel.
- 22 En résumé, Calet sait avant de partir que voyager n'est pas guérir son âme et il exprime clairement à la fin de son récit ce qu'il suggère au fil des chapitres : « Ce qui rend les voyages à peu près inutiles, c'est qu'on se déplace toujours avec soi²⁵ ». Le livre *L'Italie à la paresseuse* relate donc une déconvenue, mais il s'agit d'une déconvenue prévue, escomptée, comme pour Gracq. Ajoutons que contrairement à Gracq, ce n'est pas seulement l'Italie qui ne convient pas à Calet, mais le voyage.

L'Italie à la paresseuse

- 23 Le titre « L'Italie à la paresseuse », rend bien compte de la nonchalance du voyageur, qui oscille entre le regret d'être « un touriste apathique, et même décourageant » et l'espoir que « les choses retiennent [son] attention, qu'elles [le] raccrochent, qu'elles [lui] fassent de l'œil²⁶ ». En revanche, la mention « Journal de voyage » qui suit le titre est trompeuse. En effet, on n'a pas affaire à un journal de voyage mais à un récit rétrospectif qui aurait pu s'intituler : « Je n'ai rien vu de l'Italie ». Le deuxième chapitre commence ainsi : « quel beau pays ! C'est maintenant que je m'en rends compte : depuis que je suis rentré²⁷. » Et Calet de se dépeindre penché sur des cartes et des encyclopédies où il découvre enfin, après coup, tout ce qu'il a raté pendant son voyage.
- 24 Le livre est composé de quelque vingt courts chapitres dont les titres à eux seuls confirment que l'Italie de Calet doit moins à ses villes et sites célèbres qu'au regard fort peu conventionnel du voyageur : « *Cave canes* », « Rafrâichissements », « Chiens (et chevaux) méchants », « Hauts et mauvais lieux », « La plus récente conquête de l'homme ».
- 25 Quant aux citations placées en exergue des chapitres, elles inscrivent les anecdotes racontées par Calet dans une longue lignée d'écrits qui tournent en dérision les voyages et l'Italie : « "Voyager est, quoi qu'on

en puisse dire, un des plus tristes plaisirs de la vie.”, Baronne de Staël », « “... ils traversèrent le Tibre sans le remarquer...” », Baronne de Staël, *Corinne ou l'Italie*²⁸ ». « “Fascisme, m. V. Italie.” *Dictionnaire analogique*, Larousse, éd.²⁹ ».

Les déconvenues de Calet en Italie

- 26 Le récit retrace les étapes du voyage : Calet arrive à Padoue où l'attend son ami ; là, il remonte immédiatement dans un train pour Venise, où son ami et lui se rendent à un dîner avec les congressistes du gaz combustible. Il aperçoit donc « Venise by night » (c'est le titre d'un chapitre), puis la même nuit, Calet et son compagnon retournent à Padoue où a lieu le congrès, avant de repartir pour Venise (c'est le deuxième chapitre intitulé « Venise by night »). Ensuite, ils sillonnent une partie du pays en train : « Durant mon sommeil, j'ai parcouru l'Emilie, la Toscane ; J'ai brulé Florence, sans remords³⁰. » Calet énumère ainsi des noms de lieux, de sites, qu'il n'a fait qu'apercevoir, deviner, entrevoir. « Enfin, je m'estimais heureux d'avoir pu deviner les contours du palais des Doges³¹ ». Au sujet de Rome, il écrit : « [...] j'ai bien cru voir les thermes de Caracalla, l'arc de triomphe de Constantin... Mon voyage prenait un sens. Dommage qu'il fût si noir³². »
- 27 Ces regrets sont bien sûr totalement feints. Car, comme Gracq le fera après lui, Calet déplore l'abondance des représentations de l'Italie qui rendent impossible un regard autonome. « Et c'est bien ce qui déconcerte en Italie : [E]lle est revêtue d'une croûte, d'une patine artistique et romanesque qu'il faudrait avoir l'énergie de gratter ; mais on est si nonchalant³³... » Tout au plus Calet vérifie-t-il, comme Gracq encore, mais sur le ton pince sans rire dont il a le secret, sans insistance aucune, comme en passant, que la réalité ressemble aux discours et aux images : « Du pont de Mestre qui franchit la lagune, j'ai aperçu Venise dans le crépuscule. Ce n'a pas été une surprise. Vue ainsi, à distance, cela ressemblait à un petit tableau de Canaletto (ou de Guardi) qui est au Louvre³⁴ ».
- 28 Calet s'accommode donc avec bonne humeur des hasards qui l'empêchent de voir le pays. Bien plus, il s'en réjouit souvent car, en dehors des traces que la Deuxième guerre mondiale a laissées en Italie, qu'il note systématiquement, ce sont justement les événements

imprévus ou les scènes anodines de la vie quotidienne qui l'attirent et l'intéressent. Le récit s'attarde donc sur les moments où Calet s'est laissé happer par des occupations ou des activités dérisoires. C'est ainsi qu'à Rome, il se laisse entraîner par son ami à des courses de chiens, et dans les mauvais lieux. Tout en craignant sans cesse d'être bousculé par les « redoutables » Vespas, il tente de s'italianiser en se faisant confectionner un complet ; il acquiert un presse-citron, achat grâce auquel il se voit offrir en prime un bouchon-verseur, deux souvenirs à rapporter à sa famille. Ces détails infimes, ou ces événements incongrus ont l'avantage d'accaparer provisoirement l'attention du voyageur, et c'est ce qui en fait le prix à ses yeux.

- 29 Pour le lecteur, les aventures saugrenues que relate Calet s'enchaînent quasi naturellement, tout l'art et l'humour de Calet consistant à souligner le piquant de scènes quotidiennes et à décrire très simplement, sans effets, les situations les plus bizarres : ainsi lors du dîner du congrès du gaz combustible, Calet et son ami se trompent de table et se retrouvent dans un congrès médical ; mais personne ne s'aperçoit de cette méprise. De la même façon, Calet voyage en Italie sans rien voir du pays et s'il s'en aperçoit, il ne s'en émeut guère !
- 30 Calet termine son livre en affirmant que l'Italie « ne [lui] va pas bien³⁵ » ; Gracq, lui, y étouffe. Pour tous les deux, l'admiration universelle dont jouit l'Italie empêche de porter sur elle un regard neuf, ou singulier. Mais c'est justement cette constatation qui leur fournit un prétexte pour affirmer leur singularité et exprimer leur humour, un humour féroce pour Gracq, léger pour Calet, le premier dédaignant la complicité du lecteur, l'autre au contraire cherchant à l'amuser avec des jeux de mots naïfs et accrocheurs comme « J'allais, moi aussi, trotter sur le globe³⁶. »

BIBLIOGRAPHIE

CALET, Henri, *Peau d'ours* [1958], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1985.

CALET, Henri, *L'Italie à la paresseuse. Journal de voyage* [1950], Paris, Le Dilettante, 2009.

GRACQ, Julien, *Autour des Sept collines*, in *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, avec la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 1995.

NOTES

- 1 Julien Gracq, *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, avec la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 1995, p. 881.
- 2 *Ibid.*
- 3 Claude Dourguin, *op. cit.*, p. 881.
- 4 Claude Dourguin, *op. cit.*, p. 1585.
- 5 *Op. cit.*, p. 882.
- 6 *Op. cit.*, p. 912.
- 7 *Op. cit.*, p. 926.
- 8 *Op. cit.*, p. 925.
- 9 *Op. cit.*, p. 888.
- 10 *Op. cit.*, p. 904.
- 11 *Op. cit.*, p. 893.
- 12 *Op. cit.*, p. 901.
- 13 *Op. cit.*, p. 936.
- 14 *Op. cit.*, p. 935.
- 15 *Op. cit.*, p. 891.
- 16 *Op. cit.*, p. 913-914.
- 17 *Op. cit.*, p. 882.
- 18 Henri Calet, *Peau d'ours* [1958], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1985, p. 79.
- 19 Henri Calet, *L'Italie à la paresseuse. Journal de voyage* [1950], Paris, Le Dilettante, 2009. p. 11-12.
- 20 *Op. cit.*, p. 184.
- 21 *Op. cit.*, p. 13.
- 22 *Op. cit.*, p. 19.

23 *Op. cit.*, p. 21.

24 *Op. cit.*, p. 55.

25 *Op. cit.*, p. 184.

26 *Op. cit.*, p. 54.

27 *Op. cit.*, p. 17.

28 *Op. cit.*, p. 157.

29 *Op. cit.*, p. 43.

30 *Op. cit.*, p. 101.

31 *Op. cit.*, p. 68.

32 *Op. cit.*, p. 109.

33 *Op. cit.*, p. 62.

34 *Ibid.*

35 *Op. cit.*, p. 187.

36 *Op. cit.*, p. 28.

AUTEUR

Chantal Michel

Université Lumière Lyon 2

Voyage de retour vers l'Italie des parents émigrés, chez quelques auteurs contemporains : entre quête d'un pays raconté et rêvé et réconciliation avec ses racines

Maryse Vuillermet

DOI : 10.35562/textures.320

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Présentation des trois récits

Les motivations du voyage

Les images de l'Italie

La fin du voyage

TEXTE

- 1 La tradition du voyage en Italie des Anglais, (peintres, poètes), des Français, (écrivains romantiques : Chateaubriand, Stendhal), est forte et ancienne. Ce sont des voyages de découvertes esthétiques, culturelles, un émerveillement devant ce « musée à ciel ouvert », « berceau de la culture » romaine puis chrétienne, des voyages de dépaysement, d'exotisme. Mais, du fait de mon histoire personnelle et de mes recherches littéraires sur la représentation du monde du travail dans la littérature du XX^e siècle, j'ai toujours été attirée par les récits d'émigrés et en particulier par ceux des Italiens, mes ancêtres. Les écrivains français d'origine italienne sont nombreux, Zola, Giono, bien sûr, Cavanna, Max Gallo, Aurélie Filipetti, Martine Storti... et ont donné présence et voix à ce groupe sociologique. Dans leurs textes, certains abordent le thème du voyage en Italie d'une manière très particulière, ce n'est pas un voyage aller de découverte ; c'est un voyage retour, de retrouvailles. Ce n'est pas un regard totalement étranger, c'est un regard devenu étranger, du fait de ruptures

familiales, de fractures identitaires. Pour certains, ils y sont déjà allés par procuration, ils n'en connaissent que ce qu'en ont raconté leurs parents et grands-parents : c'est le cas des enfants et petits enfants d'immigrés italiens. Giono, en 1954, avec *Voyage en Italie*, fut le précurseur de ce type de voyage du retour mais il sera ici question de trois auteurs moins connus et de leurs écrits très attachants. Il s'agit de Robert Piccamiglio dans *Le voyage à Bergame* (Remoulins-sur-Gardon, Jacques Brémond, 1996), Maryline Desbiolles dans *Primo* (Paris, Seuil, 2005), et de Philippe Fusaro dans *L'Italie si j'y suis* (Lyon, La fosse aux ours, 2010), qui nous racontent cette odyssee du retour. En effet, un jour, à un tournant important de leur vie – décès d'un proche, chagrin d'amour – comme une évidence, les narrateurs ou protagonistes décident de retourner en Italie. Mais pourquoi ce voyage ? Que vont-ils chercher au pays des ancêtres ? Que vont-ils retrouver, comment concilier la mémoire des ascendants, et leurs propres fantasmes, avec la réalité de l'Italie d'aujourd'hui ? Après avoir présenté les trois récits et compris les motivations explicites et implicites de ces retours au pays, nous nous demanderons quelles images de l'Italie ces voyageurs spéciaux vont nous faire partager. Comment l'Italie peut-elle alors les aider dans ce moment si particulier ? Ces récits se situent entre fidélité et exaspération, chagrin et recherche d'identité, et chacun, à sa manière, dresse à la fois le portrait d'une Italie d'aujourd'hui, et d'un pays de la réconciliation avec le passé.

Présentation des trois récits

- 2 Le premier texte que je vais aborder est *Le Voyage à Bergame*, le seizième récit de Robert Piccamiglio publié par Jacques Brémond. Robert Piccamiglio n'aime pas être considéré comme un écrivain ouvrier, même s'il est entré à l'usine à quinze ans, car il trouve cette appellation réductrice. En effet, son œuvre est riche de plus de cinquante titres chez différents éditeurs, poèmes, récits, essais, pièces de théâtre. Je l'ai connu pour ses *Chroniques des années d'usine* publiées en 1999 chez Albin Michel. Ce texte est intitulé récit – à la différence des deux autres qui sont des romans – un récit bref, ascétique, un aller simple de la région lyonnaise – même si ce n'est pas précisé –, vers Bergame et, plus précisément, le cimetière de Bergame. Le narrateur s'adresse à un « tu » et, dès la troisième page,

on comprend qu'il s'adresse à son père mort dont il transporte le corps dans un cercueil de sapin à l'arrière de sa voiture. La voiture et son étrange contenu franchissent les Alpes puis la frontière ; pour franchir cette dernière, comme le conducteur n'a pas les papiers nécessaires, il replace le corps de son père en position assise de dormeur et parvient à passer. Atmosphère très morbide mais sans pathos, le narrateur est plus bougon, maussade, triste que tragique. Au cours du périple, apparaissent de rares souvenirs fragmentaires, ceux d'un père mutique, écrasé par son destin. Deux rencontres seulement rompent ce face à face, celle d'une serveuse à Pont-Saint-Martin, puis, celle du gardien de cimetière. Un récit donc au plus près d'une réalité crue, baigné de la solitude de ces deux êtres déjà distants de leur vivant. On est en novembre, il pleut, il fait froid, c'est la nuit, le paysage est en noir et blanc, en lignes verticales puis horizontales, en arrêtes et sommets de montagne puis en plaine. Ce type de récit s'apparente à ce que Corine Grenouillet appelle « un récit tombeau », c'est-à-dire un récit qui retrace la vie d'un mort pour lui dresser un monument funèbre¹.

- 3 Le deuxième ouvrage, *Primo*², publié en 2005, est le seizième roman de Maryline Desbiolles, écrivaine qui vit dans la région de Nice, a obtenu le prix Femina pour *Anchise* en 1999 et poursuit une œuvre qui mêle souvent autobiographie, récit des humbles et grande Histoire. Dans ce roman autobiographique, la narratrice est saisie *in media res*, assise dans un café de gare, à l'étape d'un voyage en train pour Turin. Elle raconte la vie de ses grands-parents italiens venus d'un petit village de Toscane pour s'installer à Ugine en Savoie, où ils tenaient un commerce de bonneterie. Dans de très longs retours en arrière qui alternent avec le récit du voyage à Turin, elle se remémore la chambre de ses grands-parents où sa grand-mère lui murmurait les récits de vie des membres de la famille, puis elle évoque leur village, leur mariage en 1930, la naissance de leur premier enfant nommé Primo, et enfin leur mort. La narratrice explique enfin qu'elle a rendez-vous à Turin avec un prêtre historien qui a écrit l'Histoire du grand hôpital de Turin, où, croit-elle, est né en 1932 le second enfant de sa grand-mère, Renato, Romano. Elle sait que lors de ce séjour à l'hôpital de Turin, Primo avait été confié aux religieuses et qu'il a disparu par la suite. Décédé puis jeté à la fosse commune, la grand-mère a toujours cru qu'on lui avait enlevé cet enfant en pleine

santé pour le donner à une famille riche. C'est pour éclaircir ce mystère familial que la narratrice vient à Turin. La grand-mère était alors rentrée en France sans son aîné et avait voué une haine éternelle à l'Italie.

- 4 La narratrice insère l'histoire de sa grand-mère à dans la grande Histoire qui l'éclaire d'une lumière cruelle. En effet, c'était la politique nataliste et triomphaliste du Duce qui incitait fortement les jeunes mères italiennes émigrées à venir accoucher à Turin et à y bénéficier, tous frais payés, de soins attentifs pendant quelques mois. Ceci, afin d'augmenter le nombre de naissances italiennes et de glorifier le régime fasciste, étant entendu qu'en échange, les mères appelaient leur enfant Romano, prénom célèbre car, outre sa connotation romaine, il avait été donné au quatrième fils de Mussolini.
- 5 Plus tard, dans une deuxième partie, le récit raconte aussi la mort d'un autre enfant de la grand-mère, Jean-Claude, mort à Annecy, le 14 juillet 1945, premier 14 juillet après la Libération. Cet enfant est mort subitement et, en souvenir du Primo qu'elle avait dû abandonner à Turin, la grand-mère est revenue seule en train à Ugine avec son bébé mort dans les bras, pour l'enterrer près d'elle. En fait, la narratrice avait confondu les deux morts. La *coda* du récit raconte un dernier voyage à Turin, un jour de Toussaint où la narratrice donne au fonctionnaire du cimetière le nom de Primo pour qu'il soit inscrit quelque part – ainsi, il est au moins écrit une fois sur l'ordinateur du cimetière, il fait partie de la liste des morts de Turin. Ce récit autobiographique s'apparente donc à un « romenquête » puisqu'il a pour but d'élucider ces deux morts mystérieuses.
- 6 Mais on pourrait constater aussi que les deux récits, *Le voyage à Bergame* et *Primo*, font partie « des récits de filiation »³. dans ces récits, à la différence de l'autobiographie classique qui suit un ordre chronologique, on commence au présent, souvent à partir d'un mort, et le récit se fait archéologique : il prend la forme d'une enquête et ce sont souvent des écrits sur des gens qui n'ont rien transmis. Il s'agit donc de reconstruire un héritage, une micro-histoire, d'identifier une biographie singulière, c'est ce qu'a fait Annie Ernaux par exemple avec *La Place* (1983) ces récits sont une double rupture avec la littérature classique et avec la littérature romanesque.

- 7 Le troisième texte est le roman de Philippe Fusaro, *L'Italie si j'y suis*⁴, troisième roman de cet auteur publié à La fosse aux ours, après *Le colosse d'Argile* en 2004 et *Palermo solo* en 2007. « Le plus italien des écrivains français »⁵ est tout naturellement publié aux éditions La fosse aux ours, maison d'édition lyonnaise qui publie avec gourmandise les écrivains italiens, comme Rigoli Stern, Sergio Atzeni, Eugenio Montale... Comme les deux autres textes étudiés, et comme les deux précédents romans de Philippe Fusaro, il se situe en Italie, mais il ne se présente pas comme autobiographique. C'est un voyage, un *road movie*, dans lequel le narrateur Sandro part de Lyon – de la place Sathonay, très exactement – jeté dehors par sa compagne. Il part avec son fils Marino en Alfa Romeo Giulietta pour les vacances. À la différence des deux autres récits, le voyage n'a pas de but précis, le père et le fils flânent, s'attardent dans de nombreuses villes, principalement de bord de mer, ils se baignent, traînent à la terrasse des bars pour consommer, l'un des glaces et l'autre des Camparis. Ils passent à Milan, Punta Ala, Portofino, Trieste, Rimini, Rome, Naples, Torre Vecchia, Trapani, Palerme puis traversent la Méditerranée pour rejoindre l'île de Stromboli. C'est un aller simple dans une ambiance de plus en plus gaie. Au début, la douleur de la double séparation, celle du couple et celle de la mère et du fils est très présente puis, peu à peu, s'estompe, jusqu'à ce qu'enfin, il constate la fin de son amour. C'est alors qu'il prend en stop Dolorès, fille, de l'île du Stromboli, solaire et volcanique, comme son île. À partir de là, le système d'énonciation change, c'est Dolorès qui prend en charge la narration et qui raconte la naissance d'une relation qui s'apparente à de l'amour entre elle et Sandro.

Les motivations du voyage

- 8 Dans ces trois textes, les motivations du départ ne sont pas culturelles ou touristiques ; elles sont plus profondes, graves, affectives et existentielles. Dans *Le Voyage à Bergame*, il s'agit d'honorer une tradition universelle du monde des émigrés, qui consiste à retourner mourir au pays ou au moins à être enterré dans la terre des origines. Ce retour ultime est le signe d'une appartenance indissoluble au pays qu'on a dû quitter, le plus souvent poussé par la nécessité. Le récit ne donne que très peu de détails sur l'histoire du père, les raisons de son émigration, son métier, ne précise même pas

où il a vécu ni où il est mort, ni encore la décision prise par son fils de le ramener au pays. Est-ce une demande du père ? Une promesse faite par le fils ? Le texte présente ce retour comme une évidence. Les relations entre le père et le fils étaient réduites au minimum, mais le rapatriement du corps est quelque chose qu'on n'explique ni ne discute. « Mais je me souviens quand tu étais debout et vivant tu ne répondais pas souvent aux questions, je te vois mal y répondre maintenant que tu es couché et que tu as dû tout oublier⁶. » « Ensemble, même réunis, on restait de parfaits étrangers. C'est ce que tu avais souhaité être. Et toi aussi dans le fond⁷. » Il s'agit donc de transporter le corps, de trouver le cimetière et d'y faire enterrer le père sans aucun lyrisme, aucun pathos, un acte nécessaire dans un certain type de culture.

- 9 Dans *Primo*, deux récits avancent en parallèle et alternent assez régulièrement les époques et les lieux, l'un est celui de la narratrice qui part en train à Turin et nous décrit son voyage, l'autre est celui d'un retour dans le passé. C'est comme si ses morts l'accompagnaient dans le voyage, non pas physiquement, comme chez Piccamiglio, mais en pensée. En parlant de sa grand-mère et des récits de sa grand-mère sur les morts, elle explique qu'enfant, elle avait déjà conscience d'un retour à eux, quand elle allait la voir : « Revenir, c'était revenir vers les morts malgré toute la méconnaissance que j'avais d'eux, à cause de l'éloignement et de mon jeune âge, c'était revenir vers les morts⁸. » Il y a en elle un malaise, un désir flou, une envie de fouiller le passé : « Ce avec quoi tu joues est plus dangereux que le feu, plus inquiétant en tout cas [...] un feu éteint, mal éteint sans doute, dont la suie tache les mains⁹. » La quatrième de couverture explicite ce malaise : « Depuis quelque temps, le personnage de ma grand-mère italienne, ce que je savais d'elle, mais surtout ce que je ne savais pas, pas bien, me tirait par la manche, faisait des apparitions dans mes livres, j'ai voulu voir de plus près. » Et c'est la mort de la grand-mère qui a précipité l'envie de savoir. Ce n'est qu'à la page 48 qu'on apprend le but précis du voyage :
- 10 C'est alors que j'ose dire ce qui pour de vrai m'amène à Turin, à l'inconnu derrière la vitre. Est-il possible, auriez-vous quelque chose, pourriez-vous dire ce qui est arrivé à Primo le premier, le tout premier, la première heure, le point du jour qui serait mort trois jours après que Renato est né ? [...] C'est urgent, la mort a mis à mal la

patience, la résignation forcée des humbles, il le faut absolument. Ma grand-mère n'a jamais cru à la mort de Primo qu'elle a quitté en bonne, en magnifique santé¹⁰.

- 11 Enfin, dans *L'Italie si j'y suis*, les raisons du départ sont tout aussi personnelles et affectives. Sandro se fait chasser par sa compagne, qui lui confie son fils pour un mois. Malheureux, perdu, il entend la chanson de Christophe *L'Italie* :

Bye bye Chéri
Direction l'Italie
T' imagine
Je fais réviser la dauphine
Je plaque mon studio cuisine
J'entends déjà les mandolines
Sous le soleil d'Italie
Alors je me dis
T'es pas trop vieux, secoue-toi un peu
Tranquille bien au chaud
Là-bas c'est trop beau
Le soleil d'Italie
Bye bye chérie
Direction l'Italie¹¹.

- 12 La chanson sert de déclencheur, de révélateur, sur un coup de tête, sans aucune préparation, le narrateur décide, comme on l'a dit, de voyager en Italie avec son fils en Alfa Romeo Giulietta décapotable.
- 13 C'est donc une fuite suite à une déception amoureuse, mais pas n'importe où, une fuite vers l'Italie du père, venu d'Ascoli di Piennes, ce qu'on apprendra plus loin, dans le récit. Sandro confie à son fils « [...] qu'il aurait aimé partir en voyage avec lui, qu'il en rêvait depuis qu'il était petit mais le nonno avait dû fuir le régime fasciste avec sa famille parce que ses parents étaient communistes, le nonno ne pardonne pas à sa patrie de les avoir bannis¹². » Ce voyage est donc aussi une manière de compenser sa frustration enfantine, de faire avec son fils ce qu'il aurait voulu faire avec son père, de réparer le passé. Cependant, le remède ne fonctionne pas tout de suite, pendant tout le début du voyage, il n'est pas efficace. Le narrateur constate « Ce voyage n'est qu'une fuite, ce n'est jamais comme je l'imaginais¹³. » Plus loin, il se plaint encore : « Je déteste cet été,

parce que je me sens aussi perdu qu'un chien abandonné par son maître sur une aire d'autoroute¹⁴. » Il est malheureux, il souffre ; cependant, il ne voudrait pas être ailleurs : « Ma place est ici en Italie¹⁵. »

Les images de l'Italie

14 De la part de narrateurs d'origine italienne, on pourrait s'attendre à ce qu'avant le départ, ils aient bénéficié d'une bonne connaissance de l'Italie, de la langue et de la culture italienne. Or, on est frappé, surtout dans les deux premiers livres, par l'absence de transmission, voire parfois par la volonté des ascendants de ne pas transmettre, par rancœur ou pour éviter la nostalgie.

15 Chez Piccamiglio, le narrateur n'a hérité de rien, ni souvenirs, ni récits, ni langue :

Une langue qu'un jour, vous avez décidé de ne plus parler parce que le pays avait changé, et que dans le nouveau, la langue était différente. Je dis que vous avez choisi mais je ne suis pas certain que vous aviez choisi, surtout ressembler à tout le monde, faire comme tout le monde, se taire, surtout se taire¹⁶.

16 Chez Maryline Desbiolles, coexistent deux Italies, dont celle du grand-père, qui tient dans une seule phrase, « Torino, Milano, la bella città, si mangia, si beve, si¹⁷... » – la phrase était toujours interrompue par la grand-mère. Ces images épicuriennes, cet art de vivre, la grand-mère s'efforçait de les effacer. En effet, le pays de la grand-mère est l'Italie tueuse, mangeuse d'enfants. « Toi tu ne disparaîtrais pas, tu perdrais seulement ta langue, tu deviendrais Aurélie, et ton mari Valère, dans le train, tu tournais le dos à l'Italie avec René né de nouveau, en remplacement de l'autre, qu'est-ce que tu veux de plus¹⁸ ? »

17 Dans *L'Italie, si j'y suis*, on rencontre également une rancœur chez le père communiste qui n'a jamais pu revenir au pays, mais le narrateur, lui, est imprégné de culture italienne ; son fils s'appelle Marino, il fume des cigarettes italiennes, a des chaussures, une voiture italiennes, il cultive un dandysme à l'italienne.

- 18 Alors, munis de ce peu de culture, de ces images négatives ou terriblement parcellaires, quelle Italie vont-ils trouver ? Le narrateur de Piccamiglio ne voit rien, ne décrit rien, c'est de l'antivoyage touristique ; il s'attarde même à décrire la disparition des éléments dans la nuit, la pluie, le froid : « [à] travers cette route de montagne, les maisons, les unes après les autres ont fini par disparaître¹⁹. » Il ne décrit pas non plus Bergame, tout au plus donne-t-il une liste de noms de rues, et il ne communique pas avec la serveuse de Pont-Saint-Martin car il ne parle pas italien.
- 19 La narratrice de Maryline Desbiolles, elle, prend le temps de savourer et de décrire Turin, la place Vittorio Veneto, le fleuve Pô, les montagnes, les couleurs pastel de la ville, elle décrit la différence entre les quartiers somptueux de l'ancienne capitale et celui, plus pauvre, de la maison de maternité. Elle en donne également une description culturelle, la place Savoia, l'histoire du Saint Suaire, le musée égyptien, celui du cinéma, elle nous offre également une approche culinaire, les *glaces i*, les *antipasti*, les *panini* et l'exquise habitude du café « signe, minuscule apostrophe tout à la fois amère, onctueuse, brûlante, apostrophe ou encore tiret brun qui relie parfaitement le matin et l'après-midi²⁰. »
- 20 Mais c'est Philippe Fusaro qui nous convie à un voyage enchanté et enchanteur, non pas tant touristique que païen, solaire et bienheureux ; les villes que l'on traverse, où l'on mange, boit, fait des rencontres aux terrasses, lors d'apéritifs qui s'éternisent, les plages où l'on se baigne, les chaussures qu'on admire, c'est une Italie jeune, gourmande, rock and roll.

La fin du voyage

- 21 Nous avons vu que les buts des voyages n'étaient de toute façon pas touristiques, les narrateurs ou protagonistes ont-ils trouvé ce qu'ils cherchaient ?
- 22 Dans *Le voyage à Bergame*, l'urgence de se débarrasser du corps, cette mission insupportable sur fond de rancœur laisse place, contre toute attente, à l'apaisement :

Alors quand devant moi, est apparu ce panneau Bergame, j'ai su que nous étions arrivés. J'ai senti en moi une espèce de sentiment de bonheur. Mais je ne sais pas si c'est le mot juste [...] J'ai toujours pensé que tout devait être toujours ainsi, tu dois revenir au point de départ, pour refermer le cercle. Peu importe le prix à payer²¹.

23 La fin du récit est encore plus explicite : « J'ai allumé la radio [...] je suis tombé en plein sur un morceau qui s'appelait Paradise. Alors je me suis dit que cette fois, il ne manquait rien²². »

24 On peut noter un même apaisement chez Maryline Desbiolles ; le voyage et l'enquête ont renoué le fil. L'inscription, même symbolique, sur le grand livre du cimetière, du petit mort anonyme (« J'ai écrit son nom un instant, un court instant, sur l'ordinateur du cimetière²³ ») a bien eu lieu mais c'est surtout son inscription dans le livre et la littérature et dans l'Histoire, grâce à l'écriture, qui est une réparation de l'injustice – réparation littéraire mais aussi politique et sociale ; en effet, la romancière a fait œuvre d'historienne :

Les pauvres n'ont pas d'histoire, du flou dans les dates, du vague dans les faits, des anecdotes tronquées, je vais te dire, je suis sûre que la grande différence avec les riches se situe dans cette méconnaissance, le logement, la nourriture, les bijoux, les voyages, d'accord, c'est entendu, mais l'histoire, l'histoire on le dit moins et pourtant je crois que le bât blesse à cet endroit vraiment, vois le peu d'informations que j'ai des ascendants que j'ai connus vivants, comme si tu n'avais pas osé t'inscrire trop précisément dans la grande histoire, comme si tu ne voulais littéralement pas faire d'histoire, comme si tu n'avais existé que du bout des lèvres, comme si je n'avais pas osé moi-même jusqu'ici t'inscrire, nous inscrire, dans la grande histoire²⁴...

25 Et ce n'est qu'après avoir accompli cet acte de réparation qu'elle peut jouir de tout ce que l'Italie a de beau et de bon : « Je suis revenue à Turin pour voir une fois encore les lieux que j'ai si peu regardés tant j'étais troublée de les avoir trouvés [...] Mais c'est une sorte de bonne humeur qui me gagne. [...] Je dormirai du sommeil des justes²⁵... » Une fin bienheureuse, résolution de l'enquête, réconciliation avec l'Italie, réparation d'une injustice historique, celle de la mort de Primo et celle de l'effacement des traces.

- 26 Mais c'est à Stromboli que le pouvoir consolateur de l'Italie opère avec le plus d'éclat. Dolorès, la jeune femme prise en stop par le père et le fils, les initie aux plaisirs épicuriens. « Je leur ai fait goûter à la vie sur l'île, goûter la chair, la pulpe du Stromboli, un fruit sucré avec un arrière-gout âpre qui demeure dans le fond de la bouche, qui chatouille le palais²⁶. » Et les bains de mer, les camparis sodas, les petits bals, les spaghettis *stromboliani*, l'amour de cette belle fille finissent par guérir le narrateur de son chagrin d'amour. L'enfant peut donc dire qu'il veut rentrer à Lyon, le père peut le laisser partir et le récit se termine sur une image de parfaite harmonie, le fils et le père enlacés comme Marie et Jésus, et Dolorès qui contemple amoureusement ses deux hommes.
- 27 J'ai moi-même accompli ce périple de retour par un récit²⁷, je suis partie sur les traces de mon grand-père valdotain ; le voyage et le livre m'ont apporté la paix. Il faudrait donc offrir un voyage en Italie : c'est une bonne ordonnance à pour toute personne qui va mal. Mais plus encore pour les enfants et petits-enfants d'émigrés, le voyage éclaircit les mystères, réunit les identités, la fracture douloureuse entre des images contradictoires se ressoude, et l'écriture est là pour en témoigner. Entre fidélité et exaspération, chagrin et recherche d'identité, chacun, à sa manière, dresse à la fois le portrait d'une Italie d'aujourd'hui, et d'un pays de la réconciliation permise par le retour et surtout par son écriture.

BIBLIOGRAPHIE

DESBIOLLES, Maryline, *Anchise*, Paris, Seuil, coll. « Fictions et Cie », 1999.

DESBIOLLES, Maryline, *Primo*, Paris, Seuil, coll. « Fictions et Cie », 2005.

FUSARO, Philippe, *Le colosse d'argile*, Lyon, La fosse aux ours, 2004.

FUSARO, Philippe, *Palermo Solo*, Lyon, La fosse aux ours, 2007.

FUSARO, Philippe, *L'Italie, si j'y suis*, Lyon, La fosse aux ours, 2010.

GRENOUILLET, Corinne, *Le monde du travail dans les récits de filiation ouvrière*, *Intercâmbio*, *Revue d'Études Françaises* [La littérature et le monde du travail], sous la dir. de José Domingues de Almeida, Université de Porto, II^e série, vol. 5, 2012, p. 94-113.

PICCAMIGLIO, Robert, *Le voyage à Bergame*, Remoulins-sur-Gardon, Editions Jacques Brémond, 1996.

PICCAMIGLIO, Robert, *Chronique des années d'usine*, Paris, Albin, Michel, 1999.

PICCAMIGLIO, Robert, *Tous les orchestres*, Paris, Éditions du Rocher, 2005.

VUILLERMET, Maryse, *Mémoires d'immigrés valdotains*, Paris, L'Harmattan, 2002.

NOTES

1 « Posant un regard rétrospectif sur un monde disparu ou en voie de l'être, ces livres s'érigent comme des tombeaux. » *Le monde du travail dans les récits de filiation ouvrière*, Corinne Grenouillet. Intercâmbio, Revue d'Études Françaises [La littérature et le monde du travail], sous la dir. de José Domingues de Almeida, Université de Porto, II^e série, vol. 5, 2012, p. 94-113.

2 Maryline Desbiolles, *Primo*, Paris, Seuil, 2005.

3 Dominique Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2*, Caen, Minard, 1994.

4 Philippe Fusaro, *L'Italie si j'y suis*, Lyon, La fosse aux ours, 2010.

5 Martine Laval, *Télérama* n° 3162, 16/8/2010.

6 Robert Piccamiglio, *Le Voyage à Bergame*, p. 14.

7 *Ibid.*, p. 15.

8 Maryline Desbiolles, *Primo*, p. 20.

9 *Ibid.*, p. 30.

10 *Ibid.*, p. 48.

11 Christophe, *Pas Vu, pas pris*, Disques Motor, Disques Dreyfus, 2004.

12 Philippe Fusaro, *L'Italie si j'y suis*, Lyon, p. 81.

13 *Ibid.*, p. 85.

14 *Ibid.*, p. 86.

15 *Ibid.* p. 103.

16 Robert Piccamiglio, *Le Voyage à Bergame*, p 30.

17 Maryline Desbiolles, *Primo*, p. 11.

18 *Ibid.*, p. 61.

19 Robert Piccamiglio, *Le Voyage à Bergame*, p. 14.

- 20 Maryline Desbiolles, *Primo*, p. 53.
- 21 Robert Piccamiglio, *Le Voyage à Bergame*, p. 52.
- 22 *Ibid.*, p. 74.
- 23 Maryline Desbiolles, *Primo*, p. 136.
- 24 *Ibid.*, p. 57-58.
- 25 *Ibid.*, p. 132, 133, 136.
- 26 Philippe Fusaro, *L'Italie, si j'y suis*, p. 166.
- 27 Maryse Vuillermet, *Mémoires d'immigrés valdotains*, Paris, L'Harmattan, 2002.

AUTEUR

Maryse Vuillermet
Université Lumière Lyon 2