



HAL
open science

Ecrire l'Italie, penser le patrimoine : le cas de la littérature de voyage du moment 1800

Apolline Strèque

► **To cite this version:**

Apolline Strèque. Ecrire l'Italie, penser le patrimoine : le cas de la littérature de voyage du moment 1800. Littératures. Université de Lyon, 2022. Français. NNT : 2022LYSES012 . tel-04016677

HAL Id: tel-04016677

<https://theses.hal.science/tel-04016677v1>

Submitted on 6 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



N°d'ordre NNT: 2022LYSES012

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON

opérée au sein de
I'HRIM – UMR 5317

Ecole Doctorale N°484
(3LA – Lettres, Langues, Linguistique et Arts)

Lettres Modernes
Littérature française du XIX^e siècle

Soutenue publiquement le 31/05/2022, par :

Apolline Strèque

**Écrire l'Italie, penser le patrimoine : le cas de la
littérature de voyage du moment 1800**

Devant le jury composé de :

Philippe ANTOINE, professeur émérite de Littérature française du XIX^e siècle, Université
Blaise Pascal –Clermont-Ferrand

Rapporteur

Stéphanie GENAND, professeure de Littérature française du XVIII^e siècle, Université de
Bourgogne

Rapporteuse

Gilles BERTRAND, professeur d'Histoire moderne, Université Grenoble-Alpes

Examineur

Marie PARMENTIER, maîtresse de conférences en Littérature française du XIX^e siècle,
Université Sorbonne Nouvelle

Examinatrice

Jean-Marie ROULIN, professeur de Littérature française du XIX^e siècle, Université Jean
Monnet – Saint-Étienne

Directeur de thèse

Remerciements

Au seuil de cette thèse, je voudrais d'abord remercier mon directeur de thèse, Jean-Marie Roulin, professeur de Littérature française du XIX^e siècle à l'Université Jean Monnet. Durant cinq années, depuis le choix de mon sujet jusqu'à la soutenance, il a dirigé mes recherches avec une rare bienveillance et une admirable efficacité. Je tiens à lui exprimer ma reconnaissance pour sa remarquable disponibilité et son implication : les nombreuses conversations que nous avons eues, les lectures qu'il m'a recommandées, sa volonté de m'intégrer à la recherche dix-neuviémiste ont nourri mon travail. Cette thèse, comme mon parcours de chercheuse, doivent beaucoup à ses conseils avisés, ses remarques éclairantes, ses encouragements, sa patience et, bien sûr, à sa connaissance de la gastronomie italienne.

Je tiens aussi à témoigner ma gratitude à Philippe Antoine, professeur émérite de Littérature française du XIX^e siècle à l'Université Clermont Auvergne, et Stéphanie Genand, professeure de Littérature française du XVIII^e siècle à l'Université de Bourgogne, qui ont accepté de relire cette thèse et d'en être les rapporteurs. Je remercie sincèrement Gilles Bertrand, professeur d'Histoire moderne à l'Université Grenoble-Alpes, et Marie Parmentier, maîtresse de conférences en Littérature française du XIX^e siècle à l'Université Sorbonne Nouvelle, qui ont également accepté de faire partie de mon jury. Leurs travaux m'ont accompagnée tout au long de cette thèse et ont activement participé à la construction de ma réflexion.

J'adresse mes remerciements aux personnes qui ont eu à cœur de m'intégrer au monde de la recherche : mes collègues de l'IHRIM qui m'ont aidée à porter mes projets mais aussi les organisateurs et les participants du Séminaire 1800 : les riches échanges que ce séminaire a suscités en ont fait un lieu essentiel à l'élaboration de ma recherche.

Je tiens également à remercier l'Université Jean Monnet, notamment mes collègues du département de Lettres pour leur accueil et leur soutien durant mon contrat doctoral et mon ATER, plus particulièrement Stéphane Gougelmann, Morgane Kieffer, Aude Laferrière, Frédéric Martin-Achard, Élise Rajchenbach et Delphine Reguig.

Je remercie enfin mes relecteurs et relectrices attentifs, collègues et amis, dont les remarques pertinentes, les encouragements chaleureux et l'humour m'ont aidée à mener à terme la rédaction de cette thèse : Morgane Avellaneda, Yannick Balant, Constance Berté, Alexis Bertholon, Antoine Boiron, Camille Brouzes, Julien Campagna, Ronan Capron, Alice Daudin, Lucien Derainne, Marine Jaudon, Éliisa Mantiene, Jérémie Monribot, Violaine Pascal, Anaïs Perret, Éliisa Rale, Mélanie Ricard, Marion Sainte-Cluque-Pardies, Laure-Hélène Tron-Ymonet.



Sainte Cécile renonçant à la musique instrumentale de Raphaël, gravure anonyme du XX^e siècle

Introduction

*Ne soyez point ingrat au culte du Passé,
En vain par l'avenir ce culte est effacé,
C'est un charme pieux qui lie à sa mémoire.
À lui sont confiés les fastes de la gloire¹.*

Alors qu'il se rend à Bologne en octobre 1786, Goethe admire *L'Extase de Sainte-Cécile* de Raphaël. Submergé par la beauté de l'œuvre, il affirme que son « existence est si accomplie, qu'on souhaite à ce tableau une éternelle durée, tout en se résignant à être soi-même anéanti² ». Le voyageur fait état d'un nouveau rapport à l'œuvre qui dépasse sa valeur esthétique. En effet, si Goethe reconnaît la grande beauté de la toile, qui suscite son émotion, il ne l'envisage plus seulement dans l'instant de la contemplation mais dans la « durée ». Une nouvelle préoccupation vient contaminer l'admiration esthétique : le temps. Goethe considère le temps de l'œuvre mais aussi celui du spectateur : ces deux temporalités sont liées à ses yeux. L'écrivain allemand souhaite voir le chef-d'œuvre de Raphaël perdurer à travers les siècles, voué à une « éternelle durée » qui n'est plus l'éternité chrétienne, alors qu'il ne pourra lui-même assister à ce triomphe de l'œuvre sur le temps. Cependant, la certitude de l'éternité de l'œuvre, qui continuera, grâce aux soins patrimoniaux qui lui sont prodigués, à perdurer pour susciter une admiration toujours renouvelée, l'aide à se réconcilier avec la brièveté de son existence humaine, comme si une part de lui était amenée à se conserver aussi à travers la toile. L'analyse de Goethe fait apparaître une relation inaccoutumée du spectateur au tableau de Raphaël : liée à l'esthétique qui émerge au XVIII^e siècle³, elle s'en distingue néanmoins par l'introduction d'une préoccupation temporelle, intime et universelle, qui dépasse les aspirations eschatologiques de la sainte représentée par le peintre et qui s'explique par le fait que l'œuvre d'art est envisagée en tant qu'objet *patrimonial*. Cette appréhension, qui, en interrogeant le passé, le présent et l'avenir de l'œuvre comme du spectateur, acquiert une profondeur temporelle inédite, repose sur l'apparition d'un nouveau rapport au temps et à ses traces qui fonde le patrimoine moderne dès la fin du XVIII^e siècle.

¹ Germaine de Staël, *Correspondance générale, Tome v, France et Allemagne. Le Léman et l'Italie, 19 mai 1804 - 9 novembre 1805*, Béatrice W. Jasinski (éd.), Paris, France, Hachette, 1985, p. 551.

² Johann Wolfgang von Goethe, *Voyage en Italie* [1816], Jacques Porchat (éd.), Jean Lacoste (trad.), Paris, Bartillat, « Omnia », 2001, p. 117.

³ Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1994, 940 p.

Définir le patrimoine : une notion moderne en évolution

Une histoire lexicale complexe

Le patrimoine est une notion qui nous est aujourd'hui familière mais qui demeure malgré tout récente, comme l'illustre l'histoire du mot lui-même et son progressif élargissement sémantique qui souligne les évolutions de la notion. Étymologiquement, le terme vient du latin *patrimonium* qui désigne les biens transmis par le père, l'héritage paternel¹. En français, « patrimoine » conserve le sens d'héritage matériel et jusqu'au XIX^e siècle il s'agit de la seule acception du substantif : il désigne « l'ensemble des biens, des droits hérités du père », les « biens de famille », à savoir des biens immobiliers mais aussi des objets (mobilier, œuvres d'art...) ou de l'argent. Le sens moderne de « patrimoine » comme « ce qui est transmis à une personne, une collectivité, par les ancêtres, les générations précédentes, et qui est considéré comme un héritage commun² », ne s'impose que plus tardivement, durant la seconde moitié du XIX^e siècle.

Or, dès la fin du XVIII^e siècle, on observe l'apparition d'un emploi métaphorique du substantif qui constitue un signe annonciateur de son évolution sémantique, miroir de celle des mentalités : « patrimoine » peut alors servir à désigner un héritage immatériel comme chez Condorcet qui évoque en 1794, dans *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, les « sciences » comme « patrimoine » devant être partagé par tous³ ou chez Germaine de Staël qui, dans *Corinne ou l'Italie*, mentionne le fait que la Révolution a permis « que les idées les plus profondes fussent devenues le patrimoine de la conversation⁴ » de la société française. Plus intéressant encore, dans ses *Pamphlets politiques* publiés en 1824, Paul-Louis Courier désigne comme « patrimoine » non plus des notions abstraites, comme les idées ou les sciences, mais la mémoire des grands hommes, notamment des écrivains⁵. C'est en effet à travers la mémoire littéraire et l'historiographie, que se construit le sens moderne de « patrimoine » dès la fin du XVIII^e siècle puis au cours du XIX^e siècle. L'histoire nationale est ainsi présentée comme un héritage commun à préserver et à transmettre, un « patrimoine » indivisible, comme l'explique Augustin Thierry en 1840 en utilisant le lexique juridique lié au sens

¹ Il est à noter que, dans la lignée des revendications féministes, il existe dès le latin un terme pour désigner l'héritage maternel, *matrimonium*.

² TLF.

³ « Jusqu'à cette époque les sciences n'avaient été que le patrimoine de quelques hommes ; déjà elles sont devenues communes, et le moment approche où leurs éléments, leurs principes, leurs méthodes les plus simples deviendront vraiment populaires. », Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* [1794], Paris, Boivin et C^{ie}, 1933, p. 193.

⁴ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie* [1807], in *Œuvres*, Catriona Seth et Valérie Cossy (éds.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 1231.

⁵ « Vous nous reprochez d'avoir attenté à la gloire nationale ? Ai-je donc essayé d'avilir les trophées de Fontenoi, les vertus de Sully, les lauriers de Racine ! Voilà le patrimoine de l'honneur national », Paul-Louis Courier, « Pamphlets politiques » [1824], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964.

premier du substantif : « L'histoire nationale est, pour tous les hommes du même pays, une sorte de propriété commune ; c'est une portion du patrimoine moral que chaque génération qui disparaît, lègue à celle qui la remplace¹ ». De même, à la fin du XIX^e siècle, Zola² ou Bourget³ utilisent le terme « patrimoine » pour évoquer l'existence d'un patrimoine littéraire.

L'évolution sémantique du substantif est longue et le sens qu'on lui connaît aujourd'hui ne s'impose véritablement qu'au XX^e siècle⁴. Néanmoins, cette transition vers le sens moderne s'effectue grâce à l'apparition, dès la fin du XVIII^e siècle, de sens métaphoriques variés qui vont participer à faire évoluer progressivement la nature de l'héritage patrimonial (il n'est plus seulement économique) mais aussi les bénéficiaires et les responsables de cet héritage puisqu'on passe d'un héritage familial à un héritage national⁵. On observe donc un retard lexical sur la période couverte par nos recherches (1780-1830) : en effet, une conscience patrimoniale émerge, bien identifiable dans notre corpus, mais le terme « patrimoine » n'existe pas encore⁶. Les voyageurs en utilisent d'autres pour désigner cette notion, comme celui d'« héritage⁷ » ou de « trésor », hérités du lexique juridique, religieux mais aussi économique, des domaines qui jouent un rôle qui n'est pas uniquement lexical puisqu'ils constituent des modèles pour définir le patrimoine.

Histoire de la notion de patrimoine

Des initiatives patrimoniales, qui se définissent d'abord par le fait qu'elles sont prises en charge par des acteurs étatiques, dans le cadre d'une action collective, sont observables dès l'Antiquité : elles sont à distinguer des initiatives privées, qu'il s'agisse de conservation ou de restauration, menées par exemple

¹ Augustin Thierry, « Considérations sur l'histoire de France », in *Récits des temps mérovingiens*, Paris, Just Tessier, 1840, p. 1.

² « Un écrivain a parfaitement le droit de prendre telle scène accessoire dans l'œuvre d'un classique pour l'adapter [...]. Vous entendez bien ce que je dis, un auteur classique, un écrivain dont l'œuvre est entrée dans l'héritage commun, dans le patrimoine de tous. », Émile Zola, *Entretiens avec Zola* [1886], Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 159.

³ « Et voilà une belle page de plus à joindre au patrimoine littéraire de cette France que vous nous accusez d'oublier. », Paul Bourget, *Mensonges*, Paris, A. Lemerre, 1887, p. 492.

⁴ « Si l'on repère dès la Révolution certains emplois du terme au titre d'héritage collectif, de propriété commune des citoyens, le sens contemporain semble apparaître dans l'entre-deux-guerres. », Dominique Poulot, « Histoire du patrimoine : bilan et perspectives », in Soraya Boudia, Anne Rasmussen, Sébastien Soubiran (dirs.), *Patrimoine et communautés savantes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 26.

⁵ Dans les discours révolutionnaires, comme dans ceux de Robespierre, si le substantif « patrimoine » est toujours utilisé pour désigner des biens matériels, il est souvent associé au complément de nom « du peuple », marquant ainsi un élargissement de la responsabilité, par la nationalisation des biens, de cet héritage qui a été « volé » au peuple sous l'Ancien Régime.

⁶ Comme le rappelle Christophe Charle, « ce décalage entre un phénomène historique et sa dénomination est des plus classiques. L'invention de mots nouveaux retarde en général sur les réalités qu'ils entendent désigner. Pour percevoir la rupture et la nécessité de nouveaux concepts pour la penser, les contemporains ont besoin d'un certain recul. », Christophe Charle, *Discordance des temps : une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, « Les temps des idées », 2011, p. 22.

⁷ Dans ses *Mémoires*, François Guizot n'utilise pas le terme de patrimoine mais celui d'« héritage de civilisation ».

par les particuliers dans leur cabinet de curiosités ou leur collection privée, qui ne répondent pas aux mêmes exigences et n'émanent pas nécessairement d'un sentiment patrimonial collectif. Dans son imposante *Histoire universelle des ruines*, Alain Schnapp rappelle ainsi qu'une conscience des ruines, donc l'existence d'un lien au temps à travers ses traces et la volonté de les préserver, existe déjà durant l'Antiquité en Grèce, en Égypte ou en Mésopotamie. Les historiens du patrimoine ont aussi relevé les initiatives romaines, durant le Bas-Empire, pour maintenir en état les monuments de la cité¹, puis médiévales, insistant sur le lien entre préservation chrétienne des objets sacrés et protection proto-patrimoniale. La Renaissance, notamment en Italie, marque un tournant puisque « l'élaboration d'une histoire de l'art, et les premières mesures de protection d'antiques, voire de monuments modernes, initiées par la Papauté et d'autres États d'Italie et d'Europe, débouchent sur la reconnaissance d'un canon des maîtres et l'idée d'un corpus à définir et à protéger² ». Les mesures de protection et les lois se multiplient alors durant les siècles suivants pour sauver ces traces du passé de la destruction³ mais ces initiatives, sporadiques et peu suivies, ne relèvent pas d'une conscience patrimoniale moderne, définie par un rapport inédit au temps qui modifie l'appréhension, collective et individuelle, de l'objet déclaré « patrimonial ».

C'est la transformation brutale et durable de ce rapport au temps qui permet d'après François Hartog et Christophe Charle l'entrée dans la modernité, « fille du XIX^e siècle⁴ », perçue comme une « nouvelle perception et conception du temps historique » introduisant une « discordance des temps⁵ », et donc l'émergence d'une conscience patrimoniale dès la fin du XVIII^e siècle car « le patrimoine est une manière de vivre les césures, de les reconnaître et de les réduire, en repérant, en élisant, en produisant des sémiophores », il constitue « un recours pour temps de crise⁶ ». En effet, F. Hartog estime que s'il « a

¹ Alain Schnapp estime que le Bas-Empire élabore les fondements d'une « doctrine patrimoniale » alors que les édits et les décrets se multiplient pour préserver le patrimoine antique des destructions iconoclastes en assurant sa rénovation ou sa réattribution au christianisme. Voir Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines : des origines aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2020, p. 171-174.

² Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La Notion de patrimoine*, Paris, L. Levi, 1994, p. 22.

³ Goethe note ainsi en contemplant un recueil de gravures des monuments de Rome datant du XVI^e siècle : « Tout ramenait à ce vieil âge, et faisait en même temps observer de la manière la plus claire ce que les deux siècles suivants avaient amené de changements, et à quel point, malgré de puissants obstacles, ils s'étaient efforcés de rétablir les choses détruites, de réparer les choses négligées. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 492.

⁴ « Fille du XIX^e siècle, la notion de modernité cherche d'abord à penser cette époque en tant que siècle à part. », C. Charle, *Discordance des temps : une brève histoire de la modernité*, *op. cit.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 18. Dans notre travail de thèse, nous adopterons la définition de « modernité » de C. Charle : « Modernité est un mot si employé aujourd'hui que ses significations varient à l'infini, du plus trivial au plus sophistiqué. Ces variations, révélatrices de l'air du temps, oscillent entre l'affirmation du caractère indispensable et incontournable de la notion et sa remise en question radicale depuis le développement du débat autour de la « post-modernité » ou des paradoxes et impasses de la modernité. Pour sortir de ces apories, il convient de revenir aux racines historiques de la notion. Apparue à un moment précis, ce néologisme entendait rendre compte d'un changement de perception du rapport au temps ressenti tout particulièrement par un certain nombre d'écrivains, de penseurs, d'artistes. », *Ibid.*, p. 17.

⁶ F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* [2003], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2012 (éd. augmentée), p. 254-255.

fallu la convergence de plusieurs conditions » pour qu'apparaisse le patrimoine, comme « la pratique de la collection, le souci de la conservation et de la restauration, la progressive constitution de la catégorie de monument historique », « ce sont là autant de conditions de possibilité, nécessaires, mais non suffisantes. Car il a fallu quelque chose de plus : une manière d'être qui relie entre elles et donne sens à ces pratiques. Un certain modèle de rapport au monde et au temps. Une conscience, le plus souvent inquiète, que quelque chose (objet, monument, site, paysage) a disparu ou est en passe de disparaître de l'horizon. Il faut donc une crise du temps¹ ». Cette « crise du temps » est permise par la Révolution qui joue un rôle fondateur dans le développement de la conscience patrimoniale en Europe puisqu'elle constitue une rupture historique sans précédent qui induit un nouveau regard, collectif, sur le passé. C'est cette modification du rapport au temps et à ses manifestations (la mémoire, l'histoire et le patrimoine) qui fonde la conscience patrimoniale moderne. Cette rupture du régime temporel se traduit notamment par un sentiment d'accélération de l'histoire qui donne lieu à une nostalgie inquiète au cours de la première moitié du XIX^e siècle : un monde s'est écroulé et, à l'image de François-René de Chateaubriand, la France nage entre deux rives. Cette anxiété temporelle pousse les Français à se tourner vers les traces de leur passé et à les conserver, par mélancolie et regret pour certains, par volonté de fonder la nation pour d'autres puisque « le patrimoine, s'il témoigne par excellence d'un monde brisé, rassure aussi quant à la continuité – d'un passé régénéré à un futur stabilisé. [...] La matérialité des choses peut servir de lien entre l'histoire et la postérité, incarner une leçon du passé qui réponde à l'affirmation des principes² ». Si cette inquiétude temporelle s'explique par des facteurs politiques et historiques, elle trouve aussi son origine dans la transformation sociale et économique radicale que traverse alors l'Europe avec l'essor de l'industrialisation et du capitalisme³. Cette altération, qui participe aussi à faire entrer le continent dans la modernité, contribue à l'élaboration du patrimoine en tant que nouvelle appréhension du passé : ce monde qui change rapidement et brutalement, renforce la crainte d'un effacement irrévocable de ses traces, suscitant « les inquiétudes, les nostalgies, et le désir de retenir artificiellement les vestiges d'un passé qui glisse entre les doigts⁴ ».

¹ *Ibid.*, p. 207.

² *Ibid.*, p. 64.

³ « L'avènement de l'ère industrielle comme processus de transformation mais aussi de dégradation de l'environnement humain a contribué avec d'autres facteurs moins importants, comme le romantisme, à inverser la hiérarchie des valeurs attribuées aux monuments historiques et à privilégier pour la première fois les valeurs de la sensibilité, notamment esthétiques. La révolution industrielle comme rupture avec les modèles traditionnels de production ouvrait une irréductible fracture entre deux périodes de la création humaines. Qu'elles qu'aient été ses dates, variables selon les pays, la coupure de l'industrialisation est demeurée, pendant toute cette phase, l'infranchissable ligne de partage entre un avant où se trouve cantonné le monument historique et un après, avec lequel débute la modernité. », Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1996, p. 94. Voir aussi sur ce sujet Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets : théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, « Détours », 2020, 558 p.

⁴ Jean-Michel Léniard, *L'Utopie française : essai sur le patrimoine*, Paris, Mengès, 1992, p. 29.

Les premiers temps de la Révolution sont en outre marqués par un événement essentiel à la fondation d'une conscience, mais aussi d'une politique, patrimoniales modernes : le traumatisme des destructions iconoclastes qui perdure longuement dans l'imaginaire du XIX^e siècle comme l'illustrent les « bandes noires » hugoliennes¹. Les symboles de l'Ancien Régime sont détruits brutalement ; les palais, les cathédrales perdent leurs ornements ; les gisants sont brisés et les dépouilles royales éparpillées. Si de tels épisodes avaient déjà eu lieu auparavant, notamment durant les guerres de religion qui constituent une étape fondamentale de la distinction entre valeur idéologique et esthétique du monument², cette vague iconoclaste marque plus profondément les esprits et nourrit, par la polémique, la conscience moderne patrimoniale en France. En effet, c'est à ce moment que sont prises les premières mesures par l'État, notamment légales, cherchant à entériner la distinction entre valeur idéologique et valeur historique ou esthétique d'un édifice, d'une œuvre. Le décret du 14 août 1792 confirme cette volonté des révolutionnaires de préserver le patrimoine français en contrôlant les destructions : s'il convient d'ôter les symboles d'un passé désormais aboli de l'espace public, il faut les conserver pour l'éducation du peuple³ et la formation des artistes dans un nouveau lieu, le musée. C'est la mission qui est attribuée au musée récemment installé au Louvre mais aussi à celui des Petits-Augustins, dont les collections hétéroclites rassemblées par Alexandre Lenoir sont le produit des ravages iconoclastes. Ainsi, « dans ces mois de débats vifs et contradictoires émerge un nouvel argument qui va faire se rejoindre Révolution et patrimoine ou, mieux, faire sortir le patrimoine national de la Révolution même. Les arts, les sciences, la philosophie sont en effet présentés comme autant de créanciers, auxquels la Révolution se doit de restituer ce qu'ils ont fait pour préparer son avènement⁴ ».

Ce changement de perspective qui fonde le patrimoine moderne, lié à une nouvelle appréhension temporelle, s'explique aussi par un facteur politique. En effet, si, sur la péninsule, l'ouverture du musée du Capitole, au XV^e siècle, ou du musée Pio-Clementino, en 1770, qui proposent un libre accès du public à leurs collections, marque une première étape dans une appropriation collective de l'héritage antique,

¹ Voir Victor Hugo, « La bande noire » dans *Odes et Ballades*, 1826 ou « Guerre aux démolisseurs ! », article publié en 1829 dans *La Revue de Paris* puis en 1832 dans *La Revue des deux mondes*.

² Dès le Moyen-Âge, on commence à distinguer la valeur religieuse d'un édifice de sa valeur esthétique, historique. Cette perception se renforce au XVI^e siècle face aux destructions de cathédrale et de reliques opérées par les protestants. Au XVIII^e siècle, le clergé opère des destructions dans certaines églises au nom d'un rejet esthétique du gothique : une désacralisation de l'église s'opère et « l'opinion éclairée était mûre pour saisir le patrimoine sous un autre jour ; non plus l'objet ou l'édifice sacré, religieusement admiré, mais un « monument » - le mot avait été diffusé par Montfaucon – c'est-à-dire un témoignage d'histoire, un repère pour connaître la vie des générations disparues. », J.-P. Babelon et A. Chastel, *La Notion de patrimoine*, *op. cit.*, p. 25.

³ « La mise en conformité des signes doit s'opérer professionnellement, à l'écart de la place publique, par grattages, effacements, mise au musée. En cela la définition d'un « patrimoine » révolutionnaire est aussi l'expression du monopole de la violence symbolique de l'État, tandis que le « vandalisme » désigne à l'inverse une conduite scandaleuse, car arriérée et ignorante, mais surtout illégitime parce que de caractère privé ou relevant de l'initiative de factions », D. Poulot, « Le patrimoine des musées : pour l'histoire d'une rhétorique révolutionnaire », *Genèses*, « Patrie, patrimoine », n°11, 1993, p. 34.

⁴ F. Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 233.

ces collections demeurent une propriété privée, celle des souverains pontifes, libres de les vendre, de les enrichir ou d'en restreindre l'accès à leur gré. L'émergence du patrimoine moderne repose sur une appropriation collective, qu'elle s'effectue à l'échelle nationale ou transnationale ; elle est donc corrélée à l'avènement de l'ère démocratique, dans laquelle la Révolution fait brusquement entrer l'Europe. C'est en effet cette transformation politique, et notamment la nationalisation des biens qui en découle, qui permet la transition entre une collection envisagée comme propriété privée, dynastique ou aristocratique, et une appropriation collective de cet héritage artistique et historique présenté comme un bien commun de la nation. Cette métamorphose s'incarne à travers le musée du Louvre qui propose un nouveau régime d'appropriation nationale. Sous la Restauration, ce changement de perspective est bien entériné malgré le retour à la monarchie puisque si les discours sur le patrimoine, comme ceux de Victor Hugo dans *Odes et Ballades*¹ ou de Chateaubriand dans *Génie du christianisme*², laissent percer une forte nostalgie de l'Ancien Régime, l'héritage artistique et monumental demeure envisagé comme un héritage commun, celui d'une nation monarchique et non plus républicaine.

La Révolution permet donc l'émergence d'une politique patrimoniale, très polarisée idéologiquement, mais les réelles avancées ont lieu plus tard, sous la monarchie de Juillet, notamment sous le ministère de François Guizot qui crée le poste d'inspecteur général des monuments historiques en 1830, le Comité des arts et monuments en 1834 et la Commission des monuments historiques en 1837. Cette « réappropriation de l'héritage » opérée durant le règne de Louis-Philippe s'explique par

¹ C'est ce qu'illustrent les deux premières strophes de « La Bande noire » de Hugo où l'héritage médiéval, associé au pouvoir religieux et royal, est envisagé comme un héritage national, partagé par le peuple français :

« Ô murs ! ô créneaux ! ô tourelles !
Remparts ! fossés aux ponts mouvants !
Lourds faisceaux de colonnes frères !
Fiers châteaux ! modestes couvents !
Cloîtres poudreux, salles antiques,
Où gémissaient les saints cantiques,
Où riaient les banquets joyeux !
Lieux où le cœur met ses chimères !
Églises où priaient nos mères,
Tours où combattaient nos aïeux !

Parvis où notre orgueil s'enflamme !
Maisons de Dieu ! manoirs des rois !
Temples que gardait l'oriflamme,
Palais que protégeait la croix !
Réduits d'amour ! arcs de victoires !
Vous qui témoignez de nos gloires,
Vous qui proclamez nos grandeurs !
Chapelles, donjons, monastères !
Murs voilés de tant de mystères,
Murs brillants de tant de splendeurs ! »

² On peut notamment penser au livre V de la troisième partie, consacré aux ruines : « Harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain ».

« la crainte obsédante de sa perte¹ », héritée de la Révolution, mais aussi par une volonté d'unifier la nation puisque Guizot estime qu' « en restaurant les traces de son histoire », elle « retrouvera son héritage *indivis*. Cette piété filiale apaisera, espère-t-il, à la longue, les haines contemporaines² ». C'est aussi le vœu de Chateaubriand qui, marqué par le rejet violent de l'héritage monarchique durant la Révolution, appelle à porter un regard plus apaisé sur le passé national, « vieillard vénérable³ ». La reconnaissance du patrimoine s'accélère ensuite durant le XIX^e mais surtout le XX^e siècle, marquée par la multiplication des musées, des chantiers archéologiques et des mesures de protection. Depuis les années 1980, le patrimoine connaît un succès durable et s'impose dans notre quotidien : Valéry Giscard d'Estaing décrète 1980 « année du patrimoine », les journées du patrimoine sont créées dès 1984 pour permettre aux Français de connaître leur héritage et, au niveau international, l'Unesco ajoute régulièrement de nouveaux sites et monuments à sa liste du patrimoine mondial... Cette liste nous permet de voir que « le patrimoine s'est multiplié et décentralisé⁴ ». Son expansion géographique s'accompagne d'une expansion thématique : les catégories se multiplient comme l'illustre la progressive prise en considération d'un patrimoine naturel, industriel, vivant, voire subaquatique. Ainsi, « la vague patrimoniale, en phase avec celle de la mémoire, a pris de plus en plus d'ampleur jusqu'à tendre vers cette limite que serait le « tout-patrimoine ». [...] La patrimonialisation ou la muséification a gagné, se rapprochant toujours plus du présent⁵ ».

Cette brève histoire du patrimoine nous a permis d'établir qu'il s'agit d'une notion inscrite dans la « longue durée de l'histoire occidentale⁶ », indissociable de l'appréhension temporelle, mais qui ne se développe sous sa forme moderne qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle. Elle continue encore aujourd'hui d'évoluer car « le dégagement de la notion a connu plusieurs états, toujours corrélés avec des temps forts de questionnement de l'ordre du temps. [...] S'il y a ainsi des moments du patrimoine, il serait illusoire de s'arrêter sur une acception unique du mot⁷ ». Nous entendons donc « patrimoine » dans son acception moderne : un héritage matériel et immatériel qui, par suite d'une révolution du régime

¹ F. Hartog, *Chronos. L'Occident aux prises avec le temps*, Paris, Gallimard, « nrf », « Bibliothèque des histoires », 2020, p. 119.

² *Ibid.*, p. 41.

³ « Loin de mépriser le passé, nous devrions, comme le font tous les peuples, le traiter en vieillard vénérable qui raconte à nos foyers ce qu'il a vu : quel mal nous peut-il faire ? Il nous instruit et nous amuse par ses récits, ses idées, son langage, ses manières, ses habits d'autrefois ; mais il est sans force, et ses mains sont débiles et tremblantes. Aurions-nous peur de ce contemporain de nos pères, qui serait déjà avec eux dans la tombe s'il pouvait mourir, et qui n'a d'autorité que celle de leur poussière ? », François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1848], Jean-Claude Berchet (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1998, t. III, p. 222-223.

⁴ F. Hartog, *Régimes d'historicité, op. cit.*, p. 243.

⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁶ D. Poulot, *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XXI^e siècle : du monument aux valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 34.

⁷ F. Hartog, *Régimes d'historicité, op. cit.*, p. 254.

temporel et politique à la fin du XVIII^e siècle, est désormais perçu comme une propriété collective, dont la responsabilité incombe à une communauté, qu'elle soit nationale ou plus vaste.

La littérature viatique en Italie : actrice de la constitution du patrimoine

Le moment 1800 : les origines du patrimoine

Les années 1780-1830 constituent un moment essentiel dans l'histoire du patrimoine au cours duquel « le culte du [...] passé coexiste avec celui [...] de “la modernité”¹ » : cette période qui se caractérise par une crise du régime d'historicité et une crise politique est celle de la naissance de la notion et de sa construction à laquelle participe activement la littérature, notamment viatique.

Si de multiples dénominations ont été utilisées pour qualifier ces cinquante années réparties sur deux siècles², nous choisissons de les désigner par l'expression « moment 1800³ » car il s'agit du terme nous paraissant le plus apte à mettre l'accent sur leur spécificité et leur unité, longtemps ignorées par l'historiographie et la périodisation, qu'elles ont pourtant contribué à élaborer⁴. En effet, « neutralisée par l'inscription dans la zone grise des époques « intermédiaires » entre deux temps qui comptent, la « période sans nom », [...] a souffert d'une indétermination historiographique la condamnant à la dilution entre un amont controversé (les Lumières) et un aval envahissant (le Romantisme) qui la réduisit longtemps au statut peu enviable de “vague lieu de passage, semi-désertique, entre deux mondes”⁵ ». Si Fabienne Bercegol, Stéphanie Genand et Florence Lotterie désignent ces années, après Simone Balayé et Jean Roussel, comme une « période sans nom », moment « où les partages consacrés tendent à se défaire et les frontières à se déplacer⁶ », l'expression « moment 1800 », également utilisée dans l'ouvrage qu'elles ont codirigé, nous a paru préférable pour des raisons plus pratiques que scientifiques : elle permettait en effet de clarifier le discours tout en construisant l'unité de ces années

¹ F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, op. cit., p. 103.

² Michel Delon en liste quelques-unes : « tournant des Lumières », « secondes Lumières », « préromantisme », « néoclassicisme »... Voir Michel Delon, « Quarante ans de recherche sur un objet protéiforme », in Fabienne Bercegol, Stéphanie Genand et Florence Lotterie (dirs.), *Une « période sans nom » : les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Paris, Garnier, « Rencontres », n°273, 2016, p. 37-49.

³ Sur cette question, voir Anouchka Vasak (dir.), *Entre deux eaux, les secondes Lumières et leurs ambiguïtés (1789-1815)*, Paris, Le Manuscrit, 2012 et F. Bercegol, S. Genand et F. Lotterie (dirs.), *Une « période sans nom » : les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, op. cit. Voir également les travaux menés dans le cadre du séminaire 1800, dirigé par S. Genand et Jean-Marie Roulin, qui portent sur la littérature des années 1780-1830.

⁴ « La périodisation constitue par excellence un geste axiologique dont on peut déconstruire les attendus : rien ne l'illustra mieux que ce temps lui-même qui, sous la pression de l'événement révolutionnaire et de sa façon traumatisante de faire rupture, inventa précisément les séparations sur lesquelles put fonctionner la téléologie historique, contribuant ainsi à son propre effacement [...]. En matière d'histoire littéraire, la « période sans nom » lègue à la postérité certains des outils qui permettent de l'occulter : ce n'est pas son moindre paradoxe. », F. Loterie, « Introduction », in F. Bercegol, S. Genand et F. Lotterie (dirs.), *Une « période sans nom » : les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, op. cit., p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 7.

autour de l'émergence de la notion de patrimoine. Afin d'éviter toute lecture téléologique de la période, nous avons donc exclu l'expression « préromantisme », souvent convoquée pour la désigner, et qui s'est imposée dans les manuels scolaires puisqu'elle permet de penser une « continuité du XVIII^e au XIX^e siècle, [d'] atténuer la coupure de la Révolution et [d'] ancrer le romantisme dans une tradition nationale¹ ». Enfin, si l'expression « tournant des Lumières » « est plus neutre² », nous avons aussi décidé de l'écarter car elle rattachait les années 1780-1830 non plus à un aval, mais à un amont littéraire, effaçant encore une fois sa spécificité, qui réside en partie dans la difficulté de la caractériser car « l'époque veut et craint de se définir³ ».

Si, comme le rappellent F. Bercegol, S. Genand et F. Lotterie, l'expression « moment 1800 » désigne plus particulièrement les années 1780-1820, dont la spécificité a trop longtemps été ignorée par l'histoire littéraire, nous avons choisi de la prolonger pour notre étude afin de prendre en compte les années 1820, essentielles à la construction de la notion de patrimoine notamment sous l'influence du romantisme naissant. Cette délimitation nous permet également de mettre l'accent sur la rupture que constitue la monarchie de Juillet, borne chronologique finale de notre travail. En effet, comme l'avancent plusieurs historiens du patrimoine, c'est à partir des années 1830 et du ministère de Guizot que « la conservation des monuments entre dans une nouvelle phase. Jusqu'ici sans organisation fixe [...], médiocrement comprise par les pouvoirs publics, soumise à des influences multiples, la conservation des monuments se dégage nettement en 1830 ; elle devient un véritable principe et entre dans les préoccupations régulières du gouvernement⁴ ». Entre la prise de conscience violente de l'existence d'un héritage national avec la Révolution et l'institutionnalisation actée par la monarchie de Juillet⁵, les années 1780-1830 se présentent comme une période ayant joué un rôle fondamental dans la transformation de l'appréhension des traces du passé qui détermine leur patrimonialisation. Il s'agit d'un demi-siècle de réflexion et de définition du patrimoine, alors qu'il ne constitue pas encore un domaine institutionnalisé, processus dans lequel la littérature est amenée à jouer un rôle fondamental. Le recoupement avec les années avancées par F. Bercegol, S. Genand et F. Lotterie n'est donc pas exact mais, comme l'écrit Michel Delon au sujet de cette « période sans nom », « le vacillement des dates reste peut-être la preuve que l'époque change au gré des enquêtes et des intérêts de la recherche⁶ ».

Au cours du moment 1800, le regard porté par la littérature sur l'héritage du passé détermine un nouveau rapport à ce dernier qui permet de le construire en tant que patrimoine. Cette instauration d'une appréhension inédite des traces du passé et de la mémoire se manifeste de plusieurs manières. On

¹ M. Delon, « Quarante ans de recherche sur un objet protéiforme », *op. cit.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 42.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ Frédéric Rücker, *Les Origines de la conservation des monuments historiques en France, 1790-1830*, Paris, Jouve & C^{ie}, 1913, p. 7.

⁵ Si des mesures sont mises en place dès la Révolution, elles ne sont pas caractérisées par la même ampleur.

⁶ M. Delon, « Quarante ans de recherche sur un objet protéiforme », *art. cit.*, p. 46.

observe déjà durant ces années la distinction entre deux catégories auxquelles nous attribuerons le nom que leur a donné ultérieurement l'Unesco : le *patrimoine matériel*, qui regroupe les monuments (ruines, églises...), les œuvres d'art (sculpture, peinture...) mais aussi les traces archéologiques, et le *patrimoine immatériel*. Plus difficile à définir car plus susceptible d'accueillir de nouvelles catégories et ne disposant pas toujours d'un support matériel, le patrimoine immatériel est pourtant celui qui est le mieux reconnu dès le XVIII^e siècle. Étroitement lié à la mémoire, il s'élabore d'abord autour de celle des grands hommes, scientifiques, artistes mais aussi écrivains, qui ont participé par leurs œuvres à enrichir le patrimoine national. La révérence dont ils font l'objet se matérialise à travers l'instauration de certains édifices en « lieux de mémoire », tels qu'ils ont été définis par Pierre Nora¹, comme le Panthéon en France, dédié sous la Révolution à la mémoire de ces hommes dont le souvenir participe à fonder la jeune nation. Mais le patrimoine immatériel comprend aussi l'ensemble des coutumes, des traditions d'un pays : cette attention aux traditions populaires, dont on trouve la trace dès le début du siècle, notamment à travers les travaux de Johann Gottfried von Herder puis dans le travail mené par Claude Fauriel sur les chants populaires de la Grèce moderne², recoupe ce que l'on désignera plus tardivement sous le nom de « folklore » : le sentiment d'une accélération du temps, d'une uniformisation des mœurs, introduit en effet la peur d'une disparition prochaine du passé et des traditions qui lui sont liés ainsi que la nécessité d'en conserver la trace.

La construction d'une conscience patrimoniale est surtout caractérisée par une métamorphose du regard porté sur les traces du passé. Ainsi, alors que le XVIII^e siècle, marqué par le passage du beau idéal, universel, à un sentiment esthétique défini par l'émotion du spectateur, insiste sur la valeur esthétique de l'œuvre d'art, le patrimoine se définit comme une catégorie plus vaste. En effet, l'acceptation d'un objet au sein du patrimoine ne repose pas sur cette seule valeur. Si cette dernière est envisagée, d'autres sont mises en avant, comme la valeur historique : c'est en faveur de ce regard patrimonial que de nombreuses ruines et des objets archéologiques, comme ceux exhumés à Pompéi et Herculaneum, sont préservés. Ainsi, « l'on conserve le passé, non plus parce qu'il est beau, ou pertinent [...], mais bien

¹ Voir Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1997, 3 vol.

² Il insiste d'ailleurs sur sa volonté de mettre en avant un patrimoine moderne, trop souvent délaissé au nom de la suprématie de l'antique : « Voilà plus de quatre siècles que les érudits de l'Europe ne parlent de la Grèce que pour déplorer la perte de son ancienne civilisation, ne la parcourent que pour y chercher les débris, je dirais presque la poussière de ses villes et de ses temples, décidés d'avance à s'extasier sur les vestiges les plus douteux de ce qu'elle fut il y a deux ou trois mille ans. Quant aux sept ou huit millions d'hommes, restes certains, restes vivants de l'ancien peuple de cette terre idolâtrée, il en est bien autrement. Les érudits n'en ont point tenu compte ou s'ils en ont parlé, ce n'a guère été qu'en passant, et pour les signaler comme une race abjecte, déchue au point de ne mériter que le mépris ou la pitié des hommes cultivés. On serait tenté, à prendre au sérieux les témoignages de la plupart de ces érudits, de regarder les Grecs modernes comme un accident disparate et profane jeté mal-à-propos au milieu des ruines sacrées de la vieille Grèce, pour en gêner le spectacle et l'effet aux doctes adorateurs qui les visitent de temps à autre. », Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne. Chants historiques*, Paris, 1824-1825, p. VII-VIII.

pour l'unique raison qu'il est passé, et donc "intéressant!" ». Avec leur patrimonialisation, les objets subissent en outre un changement de statut radical : ils sont conservés comme témoins du passé et perdent, en devenant patrimoniaux, leur rôle initial (objet religieux, objet du quotidien, lieu de prière ou de rassemblement...). Le patrimoine se compose alors d'une « diversité d'objets que rassemble leur commune appartenance au passé² ». La muséification permet ce changement de valeur.

En outre, cette nouvelle appréhension qui fonde le patrimoine est aussi marquée par une révolution géographique et historique des critères présidant à sa sélection. En effet, le moment 1800 est caractérisé par la cohabitation d'un intérêt séculaire pour le passé antique, renforcé par le néo-classicisme³, et d'une fascination nouvelle, avec les débuts du romantisme, pour le patrimoine national. Patrimoine et nation s'élaborent simultanément, le patrimoine servant de socle à la construction de la nation comme l'ont montré les travaux d'Anne-Marie Thiesse⁴ ou Dominique Poulot⁵. Un sens de l'héritage existait avant la Révolution, lié à la tradition, mais « entre l'Ancien Régime antiquaire et le sens du patrimoine moderne, les enjeux se sont transformés. L'héritage, son entretien et son étude font l'objet d'une exigence identitaire parce qu'ils garantissent la représentation de la Nation⁶ ». C'est ce lien émotionnel institué avec l'héritage national qui permet la patrimonialisation : ainsi, Françoise Choay note que « les édifices anciens ne contribuent plus à fonder un savoir, celui que construit leur discipline, mais à l'illustrer et à servir [...] le sentiment national⁷ ». La suprématie du patrimoine antique, revendiqué comme un héritage historique et artistique commun par l'Europe, est donc fragilisée par la redécouverte d'un patrimoine national. Ce déplacement géographique et historique modifie une nouvelle appréhension des traces du passé qui joue également sur leur appropriation en tant que patrimoine. Si le patrimoine se caractérise par un sentiment de responsabilité collective, lié à l'identité du groupe dont il dépend, cette appropriation, et la responsabilité qui en découle, évoluent au moment 1800 : le patrimoine antique est perçu comme un héritage collectif, européen, et le patrimoine national est revendiqué comme un héritage bénéficiant avant tout d'une reconnaissance à l'échelle de la nation. La Révolution française opère ainsi une transition paradoxale : par les saisies opérées en Italie comme par son imaginaire politique, elle

¹ F. Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 105.

² F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, op. cit., p. 9.

³ Sur ce sujet, voir Élodie Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique : écrire l'Italie, de Chateaubriand à Stendhal*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

⁴ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales : Europe, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001, 307 p.

⁵ « Au cours du XIX^e siècle, la nation française, réunissant les petites patries au sein de la grande, devient l'incarnation par excellence du patrimoine, le mobilisant pour ainsi dire dans l'affirmation d'une « communauté imaginaire » comme l'a appelée Benedict Anderson. Ainsi en est-il de l'invention d'ancêtres fondateurs, de la construction d'une histoire largement partagée et passée à l'état de connaissance diffuse dans le corps social, de l'affirmation d'une langue et d'une littérature communes, d'un culte des monuments qui renforce le sens de l'appartenance à une collectivité, ou de la consolidation et de la perpétuation d'un folklore, enfin de la progressive sensibilisation à l'égard d'un paysage conçu comme une représentation du pays. », D. Poulot, « Histoire du patrimoine, bilans et perspectives », art. cit., p. 25.

⁶ C. Charle, *Discordance des temps : une brève histoire de la modernité*, op. cit., p. 13.

⁷ F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, op. cit., p. 97.

s'approprié en tant que nation le patrimoine antique. Elle se présente comme l'héritière idéologique et artistique de l'antiquité gréco-latine pour mieux affirmer son identité nationale, un phénomène qu'on retrouve plus tardivement dans l'Italie fasciste de Mussolini. Comme l'illustre l'exemple révolutionnaire, ces deux perspectives ne s'excluent donc pas nécessairement au moment 1800 : elles se complètent, entrant parfois en confrontation. La notion de patrimoine est donc liée à celle d'identité collective, nationale ou européenne, mais aussi au développement de la pensée démocratique.

Ce phénomène est renforcé par une autre tension qui sous-tend la perception du patrimoine italien dans notre corpus : celle entre la mémoire antique, laïque, et la mémoire chrétienne, également présentée comme « universelle¹ ». Les voyageurs se positionnent régulièrement sur leur préférence entre ces deux mémoires, rarement pensées indépendamment l'une de l'autre. Ces choix sciemment effectués contribuent à forger l'identité de l'auteur-voyageur et à définir l'appropriation patrimoniale comme un phénomène transcendant les frontières nationales. La diversité religieuse caractéristique des écrivains de notre corpus (protestantisme, catholicisme, athéisme) donne plus de pertinence à l'étude de cet axe.

Les « leçons italiennes² » : la péninsule et le patrimoine

Évoquant les monuments de l'Allemagne, Chateaubriand écrit dans *Mémoires d'outre-tombe* :

Il en est autrement [...] des monuments de la Grèce et de l'Italie ; ils appartiennent à toutes les nations : ils en commencent l'histoire ; leurs inscriptions sont écrites dans des langues que tous les hommes civilisés connaissent. Les ruines mêmes de l'Italie renouvelée ont un intérêt général, parce qu'elles sont empreintes du sceau des arts, et les arts tombent dans le domaine public de la société. Une fresque du Dominiquin ou du Titien, qui s'efface ; un palais de Michel-Ange ou de Palladio, qui s'écroule, mettent en deuil le génie de tous les siècles³.

Les propos de l'écrivain illustrent bien la nouvelle appréhension, patrimoniale, des traces du passé. Si le mot « patrimoine » n'apparaît pas sous sa plume, nous pouvons établir qu'une conscience patrimoniale existe déjà et que le cas italien joue un rôle majeur dans son élaboration en Europe.

Afin d'étudier la construction du patrimoine au cours des années 1780-1830, nous avons choisi de mener nos recherches sur un corpus limité génériquement et géographiquement : la littérature viatique en Italie. Si nous définissons plus avant ce que nous entendons par *littérature viatique*, il convient de préciser notre choix géographique. La péninsule italienne constitue un endroit idéal pour penser l'émergence d'une conscience patrimoniale en Europe ; c'est plus particulièrement le cas de Rome, « lieu effectif et symbolique où l'Europe a largement forgé sa notion de patrimoine⁴ ». L'Italie dispose en effet d'une sensibilité patrimoniale ancienne qui s'est matérialisée, depuis la Renaissance, par la

¹ Comme l'indique d'ailleurs l'étymologie de l'adjectif « catholique ».

² Krzysztof Pomian, « Leçons italiennes : les musées vus par les voyageurs français au XVIII^e siècle », in Édouard Pommier (dir.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris, Klincksieck, 1995.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, J.-C. Berchet (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1998, t. IV, p. 350.

⁴ F. Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 229.

création de musées, la mise en place de chantiers archéologiques, des initiatives de restauration mais aussi à travers des mesures légales : malgré des disparités entre les différents États, elle s'impose aux étrangers comme un territoire précurseur en la matière. La confrontation, lors de leur séjour, à l'expérience patrimoniale italienne leur permet alors de penser leur rapport à leur héritage national¹ : si la péninsule peut leur servir de modèle patrimonial, les étrangers y revendiquent aussi, dans une rhétorique nationaliste, la valeur de leur propre patrimoine ainsi que leur capacité à en prendre soin qui passe notamment par des accusations d'incurie, souvent diffamatoires ou excessives, à l'encontre des Italiens. Alors que le statut des collections muséales italiennes est encore trouble, les voyageurs français revendiquent par exemple la propriété nationale de leur patrimoine, qui leur a été assurée par la Révolution : les collections ne sont plus la propriété de grandes familles nobles ou royales mais bien une propriété française, dont l'accès est assuré à l'ensemble des citoyens².

Cette réflexion patrimoniale se construit aussi autour de l'appropriation complexe de l'héritage italien, lié au statut politique de la péninsule. En effet, l'Italie est reconnue en Occident pour son passé antique dont les traces sont éparpillées sur son territoire : cet héritage est envisagé comme un patrimoine européen comme l'illustrent les propos précédemment cités de Chateaubriand. Il s'inscrit en cela dans la continuité de ses prédécesseurs qui, intellectuels, écrivains comme voyageurs, insistent depuis la Renaissance sur la valeur collective de cette histoire antique. Mais Chateaubriand prend aussi en compte, dans la continuité de la pensée du *Génie du christianisme*, le passé de l'Italie « renouvelée », à savoir catholique. Cette composante de l'histoire et du patrimoine de la péninsule relève également, à ses yeux comme à ceux de beaucoup de ses contemporains, d'un héritage européen collectif. L'appropriation du patrimoine italien, qu'il s'agisse du patrimoine antique ou chrétien, relève donc d'une appropriation européenne avant d'être nationale. L'Italie est en effet perçue comme la matrice de l'Europe. Mais, alors que le moment 1800 se caractérise par la recherche d'un héritage propre à chaque nation qui a pour rôle de la fonder et de la légitimer, l'Italie apparaît dénuée d'un patrimoine national. Si « le cas français illustre ce que le sociologue Luigi Bobbio nomme la conception nationale-patrimoniale, fondée sur la métaphore de l'héritage, l'attribut de la souveraineté, l'élaboration d'un État-nation moderne³ », la

¹ Gilles Bertrand explique ainsi que, dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les voyageurs en Italie reviennent en France avec la volonté de « préserver un patrimoine local, provincial ou de plus grande ampleur », Gilles Bertrand, « Les voyageurs français en Italie et la sauvegarde du patrimoine. Naissance d'une attention à la conservation des biens culturels et artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », in Sandra Costa (dir.), *De l'art au patrimoine : France et Italie : le transfert de modèles culturels et esthétiques à l'époque moderne*, Grenoble, CRHIPA, 2003, p. 71. Il faut donc voir « l'influence qu'exercèrent les initiatives muséographiques et l'ouverture de sites archéologiques italiens sur les manières de se rapporter au passé et à ses héritages exprimées par les gens de culture qu'étaient les voyageurs », *Ibid.*, p. 72.

² « Dans la mise en scène de la rupture historique [celle de la Révolution], le "patrimoine" joue un rôle clef, défini comme une actualisation en nom collectif des patrimoines d'Ancien Régime : les œuvres, au lieu d'être le passé de quelques-uns, y deviennent le présent de tous », D. Poulot, *Surveiller et s'instruire : la Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996, p. 13.

³ D. Poulot, « Histoire du patrimoine : bilan et perspectives », *art. cit.*, p. 28.

constitution d'une conscience patrimoniale en Italie n'est pas liée de la même manière à l'idée de nation puisque la péninsule est alors éclatée en une multitude de petits États et que les deux composantes de son patrimoine, l'Antiquité et le catholicisme, sont transnationales. L'Italie semble procéder d'une manière opposée à la France : le patrimoine, dont la valeur est reconnue sur la péninsule depuis des siècles, doit désormais être revendiqué comme un héritage national pour que la péninsule devienne une nation¹. C'est d'ailleurs l'argument central du roman de Staël, *Corinne ou l'Italie*².

Outre cette réflexion sur la nécessaire appropriation collective du patrimoine de la péninsule qui doit fonder la nation italienne, le discours des voyageurs donne à voir la recherche d'un patrimoine proprement national en Italie. Si le patrimoine antique reste admiré, les visiteurs se tournent vers d'autres objets qu'ils entendent conserver pour les siècles à venir : il peut s'agir de paysages, comme la baie de Naples ou le lac de Côme, ou encore du patrimoine immatériel culturel, qui regroupe des pratiques telles que les danses, les coutumes et les costumes locaux. L'appréhension du patrimoine se transforme donc sous l'œil des voyageurs et l'Italie, par son patrimoine d'une richesse et d'une diversité rarement égalées, devient un terrain propice à l'apparition de ces métamorphoses.

Littérature et patrimoine

L'importance de l'Italie en tant que modèle dans l'émergence d'une conscience patrimoniale européenne à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle a largement été établie par d'importants travaux, notamment en histoire³ ou en histoire de l'art⁴ ; ces derniers ont aussi mis l'accent sur le rôle primordial qu'a pu jouer la littérature de voyage dans ce phénomène⁵. Cependant, ces travaux envisagent avant tout

¹ « Si l'Italie n'est pas encore devenue au XVIII^e siècle l'entité politique qui devait voir le jour à la faveur des luttes du Risorgimento et s'achever avec la prise de Rome en 1870, elle possède dès avant la campagne d'Italie de 1796 une existence géographique et symbolique, nourrie tout à la fois de réminiscences classiques et de la conscience qu'avaient certains de ses habitants de partager une culture commune. Les frontières de la péninsule n'étaient certes pas délimitées avec netteté [...]. Les Italiens les plus instruits n'en désignaient pas moins sous le nom d'Italie un territoire transcendant les limites entre États et recouvrant à partir du noyau intangible que formaient le royaume de Naples, les États du pape et le grand-duché de Toscane un espace investi d'une forte identité en dépit de ses dimensions variables », G. 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, Collection de l'École française de Rome, n°398, 2008, p. 1.

² « Dans l'état actuel des Italiens, la gloire des beaux-arts est l'unique qui leur soit permise ; et ils sentent le génie en ce genre avec une vivacité qui devrait faire naître beaucoup de grands hommes. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1023.

³ Voir par exemple les travaux de D. Poulot, G. Bertrand ou K. Pomian, « Leçons italiennes : les musées vus par les voyageurs français », *op. cit.*

⁴ Voir par exemple Roland Recht, *Penser le patrimoine : mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, Hazan, 2008.

⁵ On peut citer les travaux de G. Bertrand, qui a exploité ce corpus viatique : « Notre entreprise consistant à déceler l'éveil d'une idée de la conservation du patrimoine, nous nous bornerons à examiner les opinions qu'expriment les voyageurs sur la prise en charge ou non du patrimoine artistique italien par les institutions politiques ou administratives des différents États dans les décennies qui précèdent la Révolution, puis à l'époque des campagnes conduites par Bonaparte et ses généraux. Nous nous demanderons comment à la faveur du déplacement en Italie s'applique et s'élabore chez des voyageurs cultivés un modèle de lecture des richesses artistiques et monumentales

ces ouvrages en tant que sources et leur apport proprement littéraire à la construction du patrimoine a moins été étudié, surtout en ce qui concerne le cas italien¹. Du côté de la recherche en littérature, la production viatique en Italie au moment 1800 a occasionné de très nombreuses études² qui ont insisté sur la métamorphose de l'écriture du voyage et du patrimoine durant ces années, à travers la diversification des supports textuels destinés aux visiteurs³ mais aussi celle de leurs profils de ces derniers⁴ ou encore l'élaboration d'une approche sensible⁵ et littéraire⁶ inédite du patrimoine de la péninsule. L'œuvre italienne des trois principaux auteurs de notre corpus, Chateaubriand, Staël et Stendhal, a plus particulièrement fait l'objet de multiples publications : un panorama exhaustif n'étant pas envisageable, nous mentionnons ici celles qui ont spécifiquement mis l'accent sur le rapport entretenu par les auteurs avec le patrimoine italien. Nous pouvons ainsi citer les travaux menés par Philippe Antoine sur les voyages italiens de Chateaubriand et le lien qu'ils développent au temps⁷ ou ceux d'Élodie Saliceto sur les liens entretenus par l'écrivain au patrimoine de la péninsule⁸. En ce qui concerne Staël, plusieurs ouvrages collectifs ont été publiés sur *Corinne ou l'Italie*, comme celui dirigé par Michel Delon et Françoise Mélonio⁹ ou José Luis Diaz¹⁰ ; nous pouvons également mentionner les travaux de Christine Pouzoulet qui rendent compte de la relation entretenue par la voyageuse avec le

qui est contemporain d'une évolution plus générale de la curiosité et du regard porté par les élites sur l'héritage transmis par les générations précédentes. », G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, op. cit., p. 75.

¹ Pour le cas français, notamment incarné par l'ouvrage de Nodier, voir par exemple Alexandre Bonafos, « De l'archéographie à l'archéologie pittoresques. L'évolution des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* », in Georges Zaragoza (dir.), *Voyages pittoresques et romantiques : littérature et patrimoine dans la première moitié du XIX^e siècle*, Cahiers d'études nodiéristes, 1, n°5, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 25-55.

² Sur ce sujet, voir par exemple G. Bertrand, *Bibliographie des études sur le voyage en Italie : voyage en Italie, voyage en Europe, XVI^e-XX^e siècle*, Grenoble, CRHIPA, 2000, 301 p.

³ Voir par exemple Philippe Antoine et Marie-Christine Gomez-Géraud (dirs.), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2001, 252 p. ; ou Jacqueline Boudard et Emanuele Kanceff, *Rome au XIX^e siècle : vue à travers les guides de l'époque*, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2002, 395 p.

⁴ Jörg Garms, « Autour de l'idée de Rome. Écrivains et touristes du XIX^e siècle », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 102, n°1, 1990, p. 97-109.

⁵ Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans (dirs.), *Dupaty et l'Italie des voyageurs sensibles*, Amsterdam, Rodopi, 2012, 278 p.

⁶ Voir par exemple Marie-Hélène Girard, « Voyages et voyageurs littéraires de part et d'autre des Alpes », in E. Kanceff et Anna-Rosa Poli (dirs.), *Riflessi Europei sull'Italia romantica*, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerca sul Viaggio in Italia, 2000, p. 39-54.

⁷ Voir par exemple P. Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand : contribution à l'étude d'un genre*, Paris, H. Champion, 1997, 324 p. ; P. Antoine (dir.), *Chateaubriand et l'écriture des paysages*, Caen, Lettres modernes Minard, « La revue des lettres modernes », 2008, 179 p. ; et P. Antoine, « "Tout ce qui était au présent se retrouve au passé" : Les seconds voyages de Chateaubriand à Londres et à Rome », in François Moureau, *Le Second voyage ou le déjà-vu*, Paris, Klincksieck, « Littérature des voyages », p. 63-68.

⁸ É. Saliceto, « Un voyage muséal : l'Italie au temps de Chateaubriand », in Sarga Moussa et Sylvain Venayre (dirs.), *Le Voyage et la mémoire*, Paris, Créaphis éditions, 2011, p. 119-134 ; É. Saliceto, « L'Italie de Chateaubriand ou le paysage ruiné », in P. Antoine (dir.), *Chateaubriand et l'écriture des paysages*, op. cit., p. 66-95.

⁹ M. Delon et Françoise Mélonio (dir.), *Madame de Staël : actes du Colloque de la Sorbonne, 20 novembre 1999*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, 136 p.

¹⁰ José-Luis Diaz (dir.), *Madame de Staël, Corinne ou l'Italie : l'âme se mêle à tout. Actes du colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999*, Paris, SEDES, 1999, 223 p.

patrimoine littéraire italien¹ ou ceux de S. Genand qui s'intéressent notamment à l'appréhension staélienne du voyage². Enfin, la péninsule ayant joué un rôle fondamental dans l'œuvre de Stendhal, il existe un grand nombre de publications sur les voyages italiens de l'auteur : nous pouvons évoquer la perspective générale adoptée par Philippe Berthier³ mais aussi des ouvrages portant plus précisément sur une œuvre stendhalienne, comme celui, co-dirigé par Xavier Bourdenet et François Vanoosthuyse, sur *Promenades dans Rome*⁴, ou sur le lien unissant Stendhal à la péninsule comme le récent numéro de la *Revue Stendhal* consacré à Milan⁵. Pourtant, si ces travaux analysent les transformations de la littérature viatique au moment 1800, qui contribuent à l'élaboration du patrimoine moderne, peu d'entre ont à ce jour étudié le rôle qu'elle a pu jouer, en tant qu'objet littéraire, dans ce processus. Cette perspective a néanmoins été ouverte par le travail de thèse d'Élodie Saliceto⁶ ou l'article de Jean-Marie Roulin, « Corinne : roman et souci patrimonial⁷ ». S'inscrivant dans la continuité de leurs réflexions, notre travail de thèse entend démontrer le rôle de la littérature viatique du moment 1800 dans l'élaboration d'une conscience patrimoniale française. En mobilisant des outils proprement littéraires, elle s'est constituée en tant qu'*écriture patrimoniale* : les voyageurs sont certes des témoins privilégiés des initiatives italiennes mais leurs écrits participent aussi à penser et construire la notion de patrimoine par leur fonctionnement littéraire même.

Afin d'analyser le rôle de ces écritures patrimoniales, nous avons élaboré un corpus volontairement placé sous le signe de la diversité. Cette dernière réside d'abord dans le fait qu'il est constitué de textes mais aussi d'un ensemble de documents iconographiques représentant le patrimoine italien, matériel comme immatériel, qui témoignent également de l'essor d'une conscience patrimoniale. Cette diversité est encore numérique puisque notre corpus littéraire compte une centaine d'ouvrages rédigés pour la plupart entre 1780 et 1830⁸ : des *Lettres familières* de Charles de Brosses, rédigées en 1739-1740 mais publiées pour la première fois en 1799, aux *Souvenirs de France et d'Italie dans les années 1830, 1831*

¹ Voir par exemple C. Pouzoulet, « Pour une renaissance politique et littéraire de l'Italie : enjeux du modèle de Dante chez Madame de Staël et Sismondi », in Simone Balayé (dir.), *Le Groupe de Coppet et l'Europe, 1789-1830 : actes du cinquième Colloque de Coppet, 8-10 juillet 1993*, Lausanne, Institut Benjamin Constant, 1994, p. 291-307 ; ou, plus récemment, C. Pouzoulet, « Corinne ou l'Italie, mélancolie et renaissance littéraire et politique de l'Italie », *Cahiers Staëliens*, n°69, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 163-178.

² S. Genand, « Inquiétants dépaysements : les voyages mélancoliques de Germaine de Staël (1802-1814) », *Viatica*, n°3, mars 2016 ; S. Genand, « Corinne ou l'inconscient, l'Italie archéologique de Germaine de Staël », *Cahiers Staëliens*, n°69, *op. cit.*, p. 109-118.

³ Philippe Berthier, *Espaces stendhaliens*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 343 p.

⁴ X. Bourdenet et F. Vanoosthuyse (dirs.), *Enquêtes sur les Promenades dans Rome : « façons de voir »*, Grenoble, ELLUG, 2011, 277 p.

⁵ « Milanese », F. Vanoosthuyse (dir.), *Revue Stendhal*, n°2, Paris, PSN, 2021, 530 p.

⁶ É. Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique : écrire l'Italie, de Chateaubriand à Stendhal*, *op. cit.*

⁷ J.-M. Roulin, « Corinne : roman et souci patrimonial », in J.-L. Diaz, *Madame de Staël, Corinne ou l'Italie : l'âme se mêle à tout. Actes du colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999*, *op. cit.*, p. 171-184.

⁸ Afin de définir notre corpus, nous avons utilisé les bibliographies du voyage en Italie suivantes : Vito Castiglione Minischetti, Giovanni Dotoli et Roger Musnik, *Le Voyage français en Italie au XIX^e siècle. Bibliographie analytique*, Fasano, Schena editore, Paris, Éditions Lanore, « Biblioteca della Ricerca », 2007, 821 p. ; V. Castiglione Minischetti, G. Dotoli et R. Musnik, *Le Voyage français en Italie des origines au XVIII^e siècle. Bibliographie analytique*, Fasano, Schena editore, Paris, Éditions Lanore, « Biblioteca della Ricerca », 2006, 458 p.

et 1832, publié par Joseph d'Estourmel en 1848, ces références variées nous ont permis de mieux illustrer notre thèse en dégagant les principaux mécanismes littéraires de la construction du patrimoine moderne et leur évolution durant ces années. Un autre facteur renforce la diversité caractéristique de notre corpus : le facteur linguistique et national. L'appartenance nationale jouant un rôle essentiel dans l'appréhension littéraire du patrimoine italien, nous avons estimé qu'un corpus européen était nécessaire. En effet, si nous prenons surtout en compte des productions de voyageurs français, nous faisons aussi appel à celles de visiteurs allemands (Goethe, Kotzebue...), anglais (Lady Morgan, Martyn...), suisses (Simond) ou encore aux guides rédigés par des Italiens à destination des étrangers. Enfin, la diversité de notre corpus est surtout générique. On distingue ainsi des guides, ouvrages plus objectifs possédant une visée référentielle affirmée, et des récits de voyage, plus évidemment littéraires, qui laissent une place considérable à l'expression de la subjectivité. Souvent rédigés à la première personne, ils peuvent prendre la forme épistolaire, celle du journal, de la promenade, du récit ou combiner plusieurs de ces écritures. Le genre littéraire conditionne l'écriture du patrimoine et il convient de distinguer les textes « factuels », à visée plus clairement didactique, comme les guides ou les récits de voyage, des textes de fiction mettant en scène le patrimoine italien, comme *Corinne ou l'Italie* : ne mobilisant pas les mêmes outils littéraires, leurs discours construisent une représentation et une réflexion patrimoniale spécifique, marquée par le recours à l'érudition et à l'imagination¹.

La plupart des ouvrages qui constituent notre corpus ne sont pas passés à la postérité, ce qui s'explique par la nécessité d'un renouvellement régulier du discours touristique mais aussi par une valeur littéraire souvent restreinte². Nous ne pouvions pourtant évaluer l'apport des écritures viatiques à la construction du patrimoine moderne en faisant l'impasse sur la postérité littéraire de l'œuvre. C'est pourquoi notre corpus principal comprend les œuvres *italiennes* de trois auteurs reconnus : Chateaubriand, Staël et Stendhal. Les séjours italiens de Chateaubriand sont évoqués dans *Voyage en Italie* (1827), un récit de celui qu'il y effectue entre mai 1803 et janvier 1804 ; *Mémoires d'outre-tombe* (1848), son monument autobiographique dans lequel il évoque ses différents voyages sur la péninsule ; mais aussi dans sa correspondance. Son expérience italienne est encore convoquée dans *Les Martyrs ou le Triomphe de la religion chrétienne* (1809), une épopée en prose se déroulant en partie dans la Rome antique de Dioclétien, restaurée par la fiction. Staël effectue quant à elle deux séjours sur la péninsule, en 1804-1805 puis en 1815 : elle en fait état dans sa correspondance mais aussi, sous une forme fragmentaire, dans ses carnets de voyage rédigés lors de son premier voyage. Cependant, son expérience italienne est surtout transposée dans un roman, *Corinne ou l'Italie* (1807), qui connaît un succès européen dès sa publication. Enfin, l'œuvre protéiforme de Stendhal est nourrie par ses multiples séjours sur la péninsule dont on retrouve la trace dans ses écritures intimes (correspondance, journal mais aussi

¹ J.-M. Roulin a mis en avant cette perspective : voir J.-M. Roulin, « *Corinne* : roman et souci patrimonial », *art. cit.* Néanmoins, cette bipartition doit être nuancée car de nombreux récits de voyage tendent vers la fiction littéraire, notamment par l'insertion d'anecdotes patrimoniales.

² Même si, à notre humble avis, certains mériteraient d'être redécouverts, comme l'ouvrage d'Astolphe de Custine.

dans ses écrits autobiographiques, *Vie de Henry Brulard* [1890] et *Souvenirs d'égotisme* [1892]), ses publications journalistiques, ses essais (*Histoire de la peinture en Italie* [1817], *De l'amour* [1822], *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres* [1840], « Les tombeaux de Corneto » [1855]), ses récits de voyage (*Rome, Naples et Florence en 1817*, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *Promenades dans Rome* [1829]) ou encore ses œuvres de fiction, comme *La Chartreuse de Parme* (1839) ou *Chroniques italiennes* (1855), un recueil de nouvelles réunies sous ce titre. L'étude des œuvres italiennes de ces trois auteurs, caractérisées par une diversité générique conséquente, permet de dégager avec plus de force les caractéristiques d'une écriture patrimoniale au moment 1800. En effet, le recours à la fiction pour représenter le patrimoine italien, qu'on retrouve dans *Les Martyrs*, *Corinne ou l'Italie* et les *Chroniques italiennes*, est particulièrement intéressant pour nos recherches en ce qu'il met en avant un autre mode de représentation et d'appréhension de ce dernier, recourant à la sensibilité et à l'imagination, qui contribue à l'élaboration d'une conscience patrimoniale moderne. Enfin, Chateaubriand, Staël et Stendhal nourrissent, en contact avec l'Italie, terre de mémoires, une réflexion intense sur la postérité littéraire : ils y envisagent leur œuvre comme un patrimoine destiné à perdurer, un mécanisme littéraire qui participe aussi à la construction du patrimoine moderne.

Le moment 1800 est également caractérisé par le changement en littérature. Ces années constituent en effet une période littéraire à part entière, indépendante des délimitations séculaires : elles constituent l'essence d'une révolution. Ces transformations se manifestent avec force dans la littérature viatique. Le voyage en Italie, et par conséquent son écriture, évolue durablement au cours de ces années : avec la fermeture du continent aux Anglais sous l'Empire, le Grand Tour aristocratique et pédagogique est durablement remis en question. Il laisse la place à des voyageurs aux motivations et aux profils plus variés. Certains sont poussés en Italie par l'histoire, qu'ils fuient les violences de la Révolution, comme les voyageurs de Pierre-Nicolas Anot, ou le pouvoir de Napoléon, comme le fit Staël qui choisit l'Italie durant son exil. Mais la plupart se rendent sur la péninsule pour y effectuer un voyage de loisir : la péninsule accueille un flux de visiteurs toujours plus important alors que le voyage se démocratise lentement avec l'apparition de nouveaux moyens de locomotion, l'amélioration des routes, etc. En effet, le moment 1800 voit naître la figure du touriste qui instaure une nouvelle appréhension du patrimoine : les voyageurs n'ont plus les mêmes exigences en Italie, leur séjour s'y fait moins long et leur rapport au patrimoine évolue. La littérature s'adapte à cette transformation, produisant des ouvrages destinés à l'usage de ces visiteurs. Or les années 1780-1830 sont aussi marquées par le développement de l'écrivain-voyageur¹, un profil qui connaîtra un grand succès au XIX^e siècle : il s'agit de voyageurs se rendant sur la péninsule dans le but d'écrire leur voyage, d'en ramener une œuvre littéraire, comme le font Staël, Chateaubriand ou Stendhal. Cette distinction progressive entre deux manières de voyager et d'aborder le patrimoine que nous nommerons, de manière anachronique, celle du touriste et celle de

¹ Voir par exemple Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, « Écriture », 259 p.

l'écrivain-voyageur, conduit à une distinction générique : le guide et le récit de voyage, encore indistincts jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, gagnent en autonomie et la différence entre leurs écritures du patrimoine italien se fait plus marquée.

L'écriture patrimoniale est le produit de ces transformations et elle établit un nouveau rapport à l'histoire, au voyage, à la littérature mais surtout au patrimoine. Elle se définit d'abord par la volonté d'utiliser l'écriture viatique comme une tribune, un espace dans lequel s'exprime et se pense une conscience patrimoniale. Elle porte ainsi une attention accrue aux initiatives italiennes, devenant un observatoire patrimonial de premier plan : elle commente les entreprises de restauration et de conservation, la conduite des chantiers archéologiques, le fonctionnement des musées... Cette observation s'accompagne régulièrement d'une dimension polémique caractéristique de l'émergence du patrimoine moderne. Cependant, les écritures patrimoniales du voyage ne se contentent pas de rendre compte des mesures italiennes : elles entendent aussi s'ériger en actrices de la conscience patrimoniale. Comme le font Hugo dans *Notre-Dame de Paris* ou Charles Nodier dans ses *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France*, le livre de voyage acquiert une portée pédagogique : il attire l'attention sur des comportements problématiques et se donne pour but de les faire disparaître en sensibilisant ses lecteurs. Dans *Promenades dans Rome*, en commentant la destruction récente d'un monument antique, Stendhal écrit ainsi : « L'utilité du livre que vous lisez, si tant est qu'il en ait, est peut-être d'empêcher à l'avenir de tels attentats¹ ». Les écritures patrimoniales participent aussi, au même titre que notre corpus iconographique, à diffuser en Europe une représentation de l'héritage italien qui l'instaure en patrimoine. En effet, pour qu'un objet soit patrimonialisé, il est nécessaire qu'il soit soumis à une appropriation collective, souvent liée à l'ampleur de sa diffusion dont le voyageur est l'un des principaux acteurs. Ainsi, si les voyageurs, en arrivant à Rome, vont voir des monuments connus dans toute l'Europe, comme le Colisée ou Saint-Pierre, c'est parce que d'autres y sont allés avant eux et ont contribué à en faire des objets patrimoniaux par leurs récits ; à leur tour, ils participent à ce mouvement. Ce travail est amplifié par le nombre croissant d'ouvrages sur l'Italie, lié à l'essor de l'imprimerie et du voyage, mais aussi par la traduction qui permet une diffusion européenne rapide : notre corpus comprend ainsi plusieurs traductions françaises d'ouvrages italiens, comme ceux de Giuseppe Vasi, Angelo Uggeri ou Antonio Nibby.

Les procédés évoqués précédemment participent à l'émergence d'une conscience patrimoniale, c'est-à-dire à la diffusion et à la mise en place de pratiques scientifiques, ou du moins rationalisées ; mais les écritures patrimoniales visent avant tout à susciter une sensibilité patrimoniale² qui repose sur leur

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome* [1829], in Victor Del Litto (éd.), *Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 845.

² J.-M. Roulin, pour désigner cette dimension sensible qui fonde le patrimoine moderne au moment 1800 parle d'un « souci patrimonial » (Voir J.-M. Roulin, « Romantisme français et "souci patrimonial" », in Jean-Claude Polet (dir.), *Parcours dans le patrimoine littéraire européen*, Bruxelles, De Boeck, « Patrimoine littéraire européen », 2008).

fonctionnement littéraire. Elles instaurent ainsi une nouvelle appréhension, sensible et subjective, de l'héritage de la péninsule qui participe à l'ériger en patrimoine, malgré le fait que cette entreprise puisse paraître assez contradictoire avec l'appropriation collective sur laquelle repose nécessairement la patrimonialisation. En effet, cette nouvelle appréhension se fonde sur un désir de mettre en place une relation intime entre les lecteurs et les traces du passé, marquée par l'émotion qui les implique plus directement dans la préservation. Ce processus est facilité par la fiction qui s'adresse à un lectorat plus vaste¹, comme l'illustre le roman de Hugo, *Notre-Dame de Paris*, qui a permis une appropriation patrimoniale de la cathédrale parisienne et, plus généralement, la redécouverte de l'héritage médiéval en France. Si elle ne dispose pas des mêmes ressources, la littérature viatique participe largement à la constitution de cette nouvelle appréhension des traces du passé qui forge une émotion collective sur laquelle est bâtie l'appartenance au patrimoine, comme l'ont récemment illustré les réactions des Français, mais aussi du monde entier, lors de l'incendie de la cathédrale. Cette émotion se construit dans notre corpus par le recours à des procédés littéraires, qu'il soit rhétoriques (expression de l'indignation, de la colère, de la tristesse patrimoniales), grammaticaux (usage de pronoms personnels collectifs pour faciliter l'appropriation patrimoniale), lexicaux (le transfert du sacré vers la sphère patrimoniale, caractéristique d'une conscience patrimoniale moderne, se marque d'abord au sein du lexique) ou dramaturgiques (mise en scène d'un lien intime au patrimoine par le voyageur). Ces écritures patrimoniales se définissent enfin par leur volonté d'instaurer le patrimoine en modèle littéraire : en effet, elles élaborent cette sensibilité inédite en instaurant une relation mimétique aux politiques et aux instances patrimoniales (archéologie, musée...) dont elles adoptent certains dispositifs, comme l'inventaire, l'archéologie ou la restauration, auxquels elles donnent une expression littéraire.

Ce nouveau « culte du passé » prend une dimension lyrique, intime, puisqu'il interroge, à travers la contemplation du patrimoine comme trace du passé, le lien du sujet au temps, participant à renforcer sa charge émotionnelle. Cette lecture patrimoniale est accentuée sur le sol italien au moment 1800 : en effet, l'Italie dispose tout d'abord d'une épaisseur temporelle et historique, souvent exprimée par la métaphore archéologique, permettant de décupler les effets de ces méditations. De plus, les années 1780-1830 sont marquées par un « malaise chronologique² », expression de la crise du régime d'historicité, qui affecte la vision de l'Italie et de son patrimoine. Comme l'explique Marc Fumaroli, si les voyageurs d'avant 1789 percevaient Rome comme une capitale européenne vivante, disposant d'une vie intellectuelle, artistique, politique et économique à part entière, ils en donnent désormais l'image d'une

¹ Mais aussi par l'image, comme le note A. Bonafos : « Le rôle assigné à la représentation iconographique dans les *Voyages pittoresques et romantiques* s'étendait au-delà du seul désir de conserver une trace des vestiges du passé. L'esthétique à l'œuvre dans les lithographies constituait aussi une interprétation visuelle inédite des monuments et contribuait à les investir d'une aura poétique qui favorisait l'émoi patrimonial. », A. Bonafos, « De l'archéographie à l'archéologie pittoresques », *art. cit.*, p. 30-31.

² Marc Fumaroli, « Après la Révolution : les écrivains français à Rome », in Olivier Bonfait (dir.), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia, da Ingres a Degas : artisti francesi a Roma*, Milano, Electa, 2003, p. 25.

ville tournée vers le passé, réconfortante pour la mélancolie des voyageurs par la suspension du temps qu'ils peuvent y trouver, incarnée par le patrimoine :

Après la Révolution, les voyageurs venus de France ne cessent pas d'admirer la Rome des arts, mais ils voient l'archaïsme social, politique, moral, voire religieux de l'État pontifical reconstitué après l'occupation française et son administration efficace. [...] Pour quelques-uns [...] cet archaïsme même est devenu un attrait irremplaçable. Visiter l'Italie, représenter la vie italienne, les types italiens, et notamment à Rome où le principe conservateur joue à plein, c'est accéder au temps retrouvé de l'ancien monde dévoré de plus en plus vite et facilement partout ailleurs en Europe¹.

Cette réflexion temporelle mélancolique, M. Fumaroli en retrouve les traces chez Chateaubriand qui éprouve en Italie une « violente mélancolie historique² », chez Staël, mais surtout chez Stendhal qui fait de « Rome, capitale « arriérée » de l'anti-modernité, le révélateur de l'appauvrissement d'humanité dont les capitales avancées payent leur propre modernité³ ». Pourtant, les voyageurs envisagent aussi une Italie tournée vers l'avenir, grâce à son patrimoine, comme dans *Corinne ou l'Italie* ; mais cette pensée de l'avenir se manifeste autrement dans leurs œuvres. On observe une volonté de la part des auteurs de penser leur œuvre comme un patrimoine en devenir : l'écriture patrimoniale l'est aussi parce qu'elle se pense comme amenée à survivre. Cette ambition se fait plus forte au contact du patrimoine italien, héritage du passé que les écrivains intègrent à leur ouvrage comme un garant de leur propre volonté de perdurer. L'appréhension du patrimoine italien se modifie donc au moment 1800, notamment sous les effets d'une réflexion temporelle accrue dont l'expression participe largement à la définition des écritures patrimoniales. On observe qu'une relation paradoxale, à la fois individuelle et collective, se met en place dans la littérature de voyage du moment 1800 avec l'héritage italien, participant à l'instaurer en patrimoine. Cette particularité est liée à la distinction entre conscience et sensibilité patrimoniale. Si la conscience relève de l'objectivité, le sentiment relève de la subjectivité, d'un lien plus personnel à l'angoisse de la destruction des objets par le temps. Ces deux facettes du patrimoine sont pourtant liées et fondent la conscience patrimoniale moderne telle qu'elle s'élabore au sein de la littérature de voyage en Italie.

Si depuis des siècles les voyageurs s'adonnent en Italie, au « culte du passé », celui-ci prend donc un nouveau visage au moment 1800 : il devient *patrimoine*, révolutionnant ainsi l'appréhension des traces du passé en la faisant entrer dans la modernité. Cette nouvelle perception de l'héritage italien qui s'élabore dès la fin du XVIII^e siècle est liée à l'instauration d'un « régime d'historicité » inédit mais elle est aussi nourrie par la littérature, témoin et actrice de la construction du patrimoine. À la lumière de ces réflexions, nous entendons démontrer dans ce travail de thèse le rôle essentiel qu'ont joué les écritures viatiques en Italie, envisagées en tant qu'objets littéraires, dans ce processus : la littérature de voyage, guides, récits mais aussi ouvrages de fiction inspirés par l'expérience italienne, deviennent des écritures

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 36.

patrimoniales à part entière, contribuant à faire advenir le patrimoine moderne. Écrire l'Italie au moment 1800, c'est aussi penser le patrimoine.

Partie 1 : Construire les patrimoines italiens dans la littérature de voyage du moment 1800

Comme l'analyse Gilles Bertrand¹, avant même la Révolution française, on observe le développement « dans les récits de voyageurs [d'] une sensibilité plus spécifique à la dimension de transmission, de legs, de trace déposée et entretenue par des générations successives² ». Le moment 1800 se caractérise par une exacerbation de cette tendance et une systématisation de ce regard patrimonial dans le cadre du voyage italien qui s'explique par les troubles révolutionnaires et l'apparition d'un nouveau « régime d'historicité » qu'ils entraînent : alors qu'une conscience patrimoniale émerge en Europe, les voyageurs ne considèrent plus l'héritage italien comme un ensemble d'objets à admirer passivement ou à commenter avec érudition mais comme un patrimoine à construire. En effet, le patrimoine se constitue avant tout par ce rapport unique qui l'unit au voyageur qui en élabore la description et en influence la réception : il n'est pas simplement un objet à admirer mais implique une modalité du regard ou de l'appréhension. Un paradoxe se dessine puisque le regard et l'appréhension sensible et subjective de chaque voyageur, assurée par la littérature viatique, conditionnent l'établissement d'un patrimoine dont l'existence repose sur la reconnaissance collective, par la région, par la nation, par le continent ou par le monde, de sa valeur.

Si nous approfondirons au cours de cette première partie les implications de ce paradoxe fondateur de la perception du patrimoine au cours du moment 1800, il convient de préciser la manière dont le discours des voyageurs étrangers participe à la constitution du patrimoine italien et à sa reconnaissance en tant que tel par la construction qu'ils en proposent dans leurs œuvres. Cette construction passe par une représentation sous-tendue par deux objectifs antithétiques. Tout d'abord, les visiteurs ont à cœur de proposer une représentation exhaustive des richesses de la péninsule : ils évoquent ainsi son patrimoine matériel et immatériel. Comme leurs prédécesseurs, les guides et récits de voyage cherchent à rendre compte de cette diversité et de cette richesse patrimoniales caractéristiques de l'Italie, mais leur discours subit des inflexions remarquables : ainsi, leur discours sur le patrimoine matériel prend en compte le patrimoine antique, instauré en modèle absolu par la Renaissance puis le classicisme, mais ils mettent aussi en avant la valeur du patrimoine moderne, notamment médiéval, participant à faire évoluer les hiérarchies esthétiques. En outre, si les mœurs et les coutumes des Italiens constituaient l'objet privilégié des observations, souvent acerbes, des visiteurs du XVIII^e siècle, la littérature viatique du moment 1800 pose sur elles un nouveau regard : elle les envisage comme un patrimoine à part entière, devant lui aussi être représenté, diffusé et préservé. Cependant, cette représentation est aussi marquée par la revendication d'une approche sensible du patrimoine, qui se développe parallèlement à l'essor de

¹ G. Bertrand, « Les voyageurs français en Italie et la sauvegarde du patrimoine », *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 87.

l'esthétique au XVIII^e siècle et aux métamorphoses du voyage à partir des années 1780 (le voyage pédagogique du Grand Tour et le voyage érudit, qui prédominaient, sont concurrencés par de nouvelles manières de voyager). Cette approche sensible, liée à l'apparition d'un sentiment patrimonial et donc d'un nouveau mode d'appréhension de l'héritage italien, se manifeste notamment par la volonté des voyageurs d'opérer une sélection dans leur représentation patrimoniale, justifiée par des questions pratiques ou par la volonté d'imposer sa sensibilité esthétique. La construction du patrimoine italien repose donc sur nouveau mode d'appréhension dont nous étudierons dans les chapitres suivants les implications sur le discours et la représentation patrimoniaux.

Chapitre 1 : Représenter les patrimoines italiens : sous le signe de la diversité

La littérature de voyage possède d'abord une fonction didactique : elle doit fournir à ses lecteurs des informations précises et exhaustives sur le patrimoine de la péninsule, une entreprise rendue plus complexe par sa richesse et sa diversité. Cette découverte du patrimoine italien consiste aussi à en donner une représentation aux lecteurs, que ce soit par la description ou par le support iconographique. Au cours des années 1780-1830, ce rôle didactique de la littérature de voyage est contaminé par une nouvelle émotion patrimoniale : marqués par la rupture historique qu'a constitué la Révolution et par la prise de conscience violente de la nécessité de mesures de protection, les voyageurs utilisent désormais ces représentations textuelles ou iconographiques comme un moyen de lutter contre leur anxiété patrimoniale. Elles acquièrent le rôle de trace durable de cet héritage soumis aux destructions du temps. En outre, une autre évolution du discours viatique apparaît, marquant aussi l'émergence d'une sensibilité patrimoniale : si les voyageurs privilégient le patrimoine matériel, notamment antique, leur intérêt se déplace progressivement vers de nouveaux objets. Ils développent ainsi une curiosité pour les coutumes, les costumes, la gastronomie, ce qu'on désignera plus tardivement comme le « folklore », et contribuent à fixer le patrimoine immatériel de l'Italie, qu'ils estiment menacé par l'uniformisation culturelle. Animée par une nouvelle responsabilité patrimoniale, la littérature viatique se fixe comme devoir de représenter l'abondant héritage italien sous toutes ses formes, participant à sa diffusion comme à sa conservation. Pour ce faire, elle utilise la description mais aussi l'image, chaque voyageur tendant à faire apparaître au sein de ces représentations le lien subjectif qui l'unit au patrimoine italien et à sa fragile existence. En effet, le patrimoine se constitue avant tout par ce rapport unique qui l'unit au voyageur qui en élabore la description : il implique une modalité du regard ou de l'appréhension influencée par des facteurs historiques et esthétiques communs alors en évolution mais aussi par des éléments subjectifs, propres à chaque voyageur.

Représenter les patrimoines matériels

Mue par le même impératif de faire découvrir le patrimoine matériel de la péninsule, la littérature de voyage offre à ses lecteurs de nombreuses représentations des monuments et des œuvres artistiques. Ce travail descriptif, qui vise à informer le visiteur, dépasse la simple visée touristique : il est profondément structuré par des enjeux idéologiques et esthétiques caractéristiques de la période 1780-1830. Ainsi, le discours patrimonial, notamment à Rome, donne un nouveau souffle à la querelle des Anciens et des Modernes. En effet, pour penser la modernité artistique, les artistes et écrivains français réactivent cette querelle qui structure aussi leur perception et par conséquent leur représentation du patrimoine de la Ville Éternelle car « la nécessité de redéfinir les rapports entre l'universel et le particulier – préalable indispensable à la construction des nations – induit une mutation de la légitimité culturelle. Son centre de gravité fait l'objet d'un triple déplacement : historique, géographique et social. À l'Antiquité gréco-romaine sont substitués les âges barbares, au monde méditerranéen l'Europe du Nord, aux salons de l'élite raffinée les chaumières rustiques. Une nouvelle théorie de la culture est formulée, qui permet de poser le national comme principe créateur de la modernité¹ ». Cette volonté de penser la modernité comme liée à une redécouverte de l'héritage national est particulièrement intéressante à Rome, haut-lieu de la culture classique, où elle régénère le discours patrimonial des voyageurs alors que néoclassicisme faiblissant et romantisme naissant se disputent la scène esthétique européenne.

Rome et l'Italie, musées à ciel ouvert

Les voyageurs insistent sur l'abondance du patrimoine italien mais aussi sur la diversité qui le caractérise. En effet, produit de sa riche histoire, la péninsule dispose à la fois d'un patrimoine antique grec en Campanie et en Sicile ; romain, dont le voyageur peut admirer les traces éparses sur presque tout le territoire même si elles sont plus concentrées dans les régions de Rome et de Naples ; mais aussi étrusque, comme le révèlent les fouilles qui ont lieu dès la fin du XVIII^e siècle en Toscane et dans le Latium et dont les résultats attirent un nombre croissant de curieux. Si ce patrimoine antique, constitué de traces à la fois monumentales, artistiques et archéologiques, demeure le principal attrait du voyage, la péninsule possède aussi d'autres trésors qui captive les voyageurs notamment les réalisations médiévales, chères à la génération romantique, comme la cathédrale gothique de Milan qui connaît un nouveau succès touristique dès le début du XIX^e siècle. Les guides du moment 1800 l'évoquent systématiquement et la considèrent comme « la plus belle église d'Italie après Saint-Pierre de Rome² », « le plus bel édifice gothique qui existe³ », alors que ceux du XVIII^e siècle en proposaient souvent une

¹ A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales : Europe, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001, p. 23.

² Aristide-Michel Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, Paris, H. Langlois fils, 1830 (2^e éd.), p. 75.

³ Stendhal, *L'Italie en 1818*, in V. Del Litto (éd.), *Voyages en Italie*, op. cit., p. 274.

description péjorative marquée par leur rejet du gothique. Le patrimoine artistique de la Renaissance est aussi mis à l'honneur par les voyageurs qui instaurent cette période en apogée de l'histoire de l'art¹ : ils vantent les réalisations architecturales comme artistiques de Michel-Ange et Raphaël, à Florence et à Rome, ou celles de Palladio en Vénétie. Enfin, les voyageurs admirent aussi un legs plus récent, encore en cours de reconnaissance patrimoniale, comme les réalisations des védutistes vénitiens du XVIII^e siècle, au premier rang desquels Canaletto, ou celles de l'artiste néoclassique Canova. Les voyageurs remarquent que cet héritage est assez bien réparti sur l'ensemble de la péninsule. En effet, par son histoire et son éclatement politique, l'Italie n'a pas été soumise à une centralisation patrimoniale, contrairement à la France². Certaines villes, comme Rome, sont mieux dotées que d'autres mais chacune dispose d'un patrimoine unique qui attire les visiteurs : à Vicence, ils peuvent admirer les édifices de Palladio ; à Florence, les ouvrages de Michel-Ange ; à Parme, ceux du Corrège ; à Naples, les tableaux de Salvator Rosa ; à Venise, ceux du Titien ou de Véronèse ; à Milan la *Cène* de Vinci... En effet, l'Italie, « terre classique de la peinture » est « sillonnée comme ses voies Appiennes par le soc de tant d'ouvriers sublimes³ » dont certains, ont laissé leurs traces dans plusieurs villes : Michel-Ange a travaillé à Florence puis à Rome et Canova à Venise, Rome ou encore Paris. Les voyageurs sont donc confrontés à un patrimoine dont la diversité est à la fois historique, géographique et typologique car, comme l'illustrent les catégories mises en place par les guides pour ordonner leur discours sur le patrimoine italien, ils peuvent admirer aussi bien des ruines antiques que des réalisations architecturales modernes, des œuvres artistiques, des traces archéologiques ou encore des paysages comme la campagne de Rome, les lacs lombards ou la baie de Naples.

Face à cette richesse patrimoniale, les visiteurs insistent sur l'impossibilité de rendre un compte exact d'une telle profusion. Leurs descriptions sont marquées par une rhétorique de l'abondance qui s'incarne stylistiquement par l'hyperbole ; ils rapportent leur émerveillement aussi bien que leur anxiété face à l'impossibilité d'admirer la totalité de ce patrimoine, notamment dans les musées et les galeries. Julvécourt éprouve cette impression face aux « milliers de statues antiques⁴ » des Offices et Kotzebue mobilise la métaphore maritime pour rendre compte de l'impossibilité d'« épuiser cette mer de jouissances » que constitue le musée du Vatican⁵. Les visiteurs sont aussi frappés par la multitude de

¹ Stendhal développe plus particulièrement cette idée ; il dépeint ainsi l'œuvre des peintres primitifs comme annonciatrice de cette apogée artistique marquée par Raphaël et suivie par l'inéluctable décadence des arts. Voir Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie* [1817], V. del Litto (éd.), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1996, p. 82.

² Sur cette question dont les voyageurs prennent conscience sur la péninsule, voir Roger de Beauvoir, « Musées d'Italie », in Jacques de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, Paris, Amable Costes, 1836, p. 1. Le musée du Louvre est le produit de cette centralisation patrimoniale opérée par la Révolution : voir D. Poulot, *Surveiller et s'instruire*, *op. cit.*

³ R. de Beauvoir, « Musées d'Italie », *op. cit.*, p. 1.

⁴ Paul de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur ou neuf mois en Italie*, Paris, Silvestre fils, 1832, p. 105.

⁵ August Friedrich Ferdinand de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples* [1805], Paris, Barba et Buisson, 1806 (trad. fr.), t. III, p. 335-336. On la retrouve également chez Goethe : « Il me devient toujours plus difficile de rendre compte de mon séjour à Rome : on trouve la mer toujours plus profonde à mesure qu'on

collections privées : Guinan-Laoureins estime ainsi que « dans Rome seule, il y a plus de cinquante palais qui renferment des galeries de tableaux et de statues, sans parler des *ville* qui sont presque aussi nombreuses et qui toutes possèdent quelques collections de ces objets¹ ». Afin de maîtriser l'émotion provoquée par la richesse des collections italiennes, certains font appel aux chiffres pour tenter d'évaluer rationnellement leur affolante splendeur, un procédé auquel Stendhal, sujet à ces émotions esthétiques excessives, a recours². Émerveillés par cet héritage, les voyageurs étendent la métaphore muséale à l'ensemble de la péninsule, considérée comme un « musée à ciel ouvert³ ». Ce lieu commun est fréquemment convoqué ; dans sa préface, Valéry précise que « ce livre peut devenir une sorte de bibliothèque portative, et servir de catalogue au vaste musée que présente l'Italie⁴ ». Rome, « musée des musées⁵ », est régulièrement affublée de cette désignation car « ni antique ni moderne, elle ne ressemble plus qu'à un musée où l'observateur peut suivre la marche de l'art de siècle en siècle, par les échantillons qui en sont restés⁶ ». Ce musée à ciel ouvert constitue un lieu idéal de formation pour les artistes et « de tous les points du globe, les beaux-arts envoient des députations à Rome pour y étudier, et en rapporter les lois du génie gravées sur les décombres des monuments⁷ » car « on est [...] forcé de convenir que le génie des arts modernes n'a développé toutes ses forces qu'à Rome ; c'est toujours là qu'il faut aller étudier les Grecs, Michel-Ange et Raphaël⁸ ». Même si d'autres régions italiennes s'imposent comme nouveaux modèles, Rome demeure le lieu de la formation artistique par excellence ; riche des modèles de l'Antiquité et de la Renaissance, son patrimoine continue d'attirer les artistes étrangers comme le constate Chateaubriand dans un chapitre de *Mémoires d'outre-tombe* consacré aux artistes présents dans

s'y avance, et c'est aussi ce que j'éprouve en observant cette ville. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 191.

¹ Jean-Baptiste Reynolds, dit Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, Bruxelles, Weissenbruck, 1816, p. 94.

² Comme dans son *Journal* : « Vu la Galerie Borghèse, comptant cinq ou sept cents tableaux », Stendhal, *Journal (1818-1842)*, in *Œuvres intimes. II*, V. Del Litto (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 397 ; ou dans sa correspondance, où il évoque le « musée Borghèse, qui a dix-huit salles et quatre cents tableaux. », Stendhal, *Correspondance générale. Tome V, 1834-1836*, V. Del Litto (éd.), Paris, H. Champion, « Textes de Littérature moderne et contemporaine », 1999, p. 295.

³ Expression qu'on retrouve dans les *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art en Italie* de Quatremère de Quincy (1796).

⁴ Antoine-Claude Valéry, « Préface », *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828 ou L'Indicateur italien*, Paris, Le Normant, 1831-1833, t. I, p. II.

⁵ André Chastel, *L'Italie, musée des musées*, suivi de *La Vie des peintres italiens*, Paris, L. Levi, « Piccolo », 2012, 60 p.

⁶ Antoine-Laurent Castellan, *Lettres sur l'Italie faisant suite aux lettres sur la Morée, l'Hellespont et Constantinople*, Paris, A. Nepveu, 1819, t. I, p. 351. À Florence, Lady Morgan insiste sur cet aspect, comparant ses rues à des galeries muséales : « Il n'appartient qu'à l'Italie, et plus particulièrement à Florence, d'offrir dans ses rues des galeries à l'étude de l'artiste et à l'admiration de l'amateur, et d'exposer sur les places publiques et les grands chemins ces trésors de sculpture qui feraient la richesse des cabinets des rois et des collections impériales des autres nations. », Lady Morgan, *L'Italie*, Paris, Pierre Dufart, 1821 (trad.fr.), t. II, p. 240.

⁷ Joseph-Hippolyte de Santo Domingo, *Tablettes romaines : contenant des faits, des anecdotes et des observations sur les mœurs, les usages, les cérémonies, le gouvernement de Rome par un Français qui a récemment séjourné dans cette ville*, Paris, Les marchands de nouveautés, 1824, p. 6.

⁸ J.-B. Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 218.

la ville en 1828-1829. Ces créations modernes visent un renouvellement patrimonial mais assurent aussi la conservation de l'héritage antique en le figeant par la représentation ; ainsi, « à la vue de cette multitude d'artistes étrangers par leur pays natal, mais compatriotes par l'amour des beaux-arts opposant leurs travaux conservateurs aux travaux destructifs du temps, il semble que Rome moderne soit transformée en un immense atelier qui s'efforce de reproduire l'image de Rome antique¹ ». Cette muséification de l'espace urbain entraîne en effet son figement, une des conséquences du développement du tourisme et du regard patrimonial, comme le constate Roger de Beauvoir à Venise², Stendhal à Florence³ ou Ducos à Vicence où les voyageurs se rendent uniquement afin d'admirer les ouvrages de Palladio ; la ville n'est « qu'un musée consacré à l'exposition des ouvrages de cet architecte célèbre⁴ ». La muséification de la ville, qui permet la conservation et la reproduction de son patrimoine, est aussi perçue par les voyageurs comme une pétrification ; on retrouve ce débat dans leur appréhension de l'institution muséale et du statut qu'y possède l'œuvre d'art.

L'Italie est donc caractérisée par une diversité et une abondance patrimoniale qui émerveillent et séduisent les visiteurs qui tentent de la représenter dans leurs ouvrages. Cette richesse et cette variété sont éclipsées par la fascination qu'exerce le patrimoine antique. Mais cette prééminence est remise en question dès le début du XIX^e siècle : la terre classique qu'est l'Italie apparaît comme le lieu idéal pour recommencer sur nouveaux frais la querelle des Anciens et des Modernes et repenser la relation européenne au patrimoine antique.

Recommencer sur nouveaux frais la querelle des Anciens et des Modernes dans la représentation du patrimoine romain

En effet, les représentations du patrimoine romain que proposent alors les voyageurs sont marquées par une prolongation de la querelle des Anciens et des Modernes dans la Ville Éternelle, particulièrement intense à l'heure où nouveau régime d'historicité émerge⁵. Influencés par leur formation classique, le discours de leurs prédécesseurs mais aussi par des facteurs esthétiques tel que le développement du néoclassicisme, certains défendent la supériorité de l'héritage antique, confortée par leur mépris pour la Rome moderne chrétienne hérité des Lumières, tandis que d'autres, souvent rangés du côté du

¹ J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, *op. cit.*, p. 7

² « Venise, pareille à ces harmonieuses galeries du Vatican, [...] a compris fort bien qu'elle ne pouvait plus prétendre qu'au nom de musée ; elle a étiqueté elle-même ses ruines et ses palais. », R. de Beauvoir, « Musées d'Italie », *op. cit.*, p. 3.

³ Il qualifie la ville de « musée plein d'étrangers ». Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, in *Voyages en Italie*, *op. cit.*, p. 490.

⁴ Joseph-Basile Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820*, Paris, Dondey-Dupré, 1829, t. I, p. 189.

⁵ « Avec les Anciens et les Modernes, on tient un couple qui a structuré en profondeur, et dans la longue durée, l'histoire de la culture occidentale dans son rapport au temps. » F. Hartog, *Chronos. L'Occident aux prises avec le temps*, *op. cit.*, p. 99.

romantisme naissant, s'emploient à défendre les beautés du patrimoine moderne, présenté comme un héritage propre à la péninsule¹. Ces voyageurs possèdent une vision différente du patrimoine italien qui influe directement sur la représentation qu'ils en donnent aussi bien que sur leur conception de la création, entre fidélité au modèle antique et émancipation vers de nouvelles formes et sources d'inspiration. Cette polarisation du discours patrimonial est caractéristique des années 1780-1830 ; renforcée par des facteurs religieux, elle découle du contexte historique et esthétique et fait apparaître l'évolution du regard des voyageurs. Cette appréhension dichotomique s'atténue pourtant progressivement : de nombreux voyageurs envisagent le patrimoine italien comme un tout et revendiquent l'idée que son identité repose sur cette unité, au-delà des fractures historiques et esthétiques.

À l'origine de la conviction d'une supériorité du modèle antique

Néanmoins, jusqu'aux années 1820, les voyageurs restent majoritairement convaincus de la supériorité esthétique mais aussi morale de l'Antiquité, comme l'illustre leur déception face au peuple romain ; beaucoup insistent sur le contraste entre les Romains antiques et modernes, gâtés par les excès du catholicisme². Staël, qui prône pourtant un intérêt tout romantique pour le peuple romain dans *Corinne ou l'Italie*, y est particulièrement sensible et ressent dans la Ville Éternelle une « impression de mélancolie profonde : les monuments sont si admirables et les choses actuelles si petites qu'on dirait voir la trace d'une autre race humaine qui a abandonné son empire à une espèce tout à fait différente³ ». Mais la supériorité morale de l'Antiquité dans l'imaginaire des voyageurs est aussi liée à sa prééminence esthétique⁴ ; en effet, si les années 1780-1830 sont marquées par les débuts du nouveau romantisme, elles sont aussi caractérisées par une perception dichotomique de Rome qui s'explique par des raisons esthétiques, notamment le triomphe du néoclassicisme par lequel la ville « se trouve puissamment exaltée en tant que conservatoire de l'art et de la culture antiques⁵ ». Si le néoclassicisme influence le

¹ Ces rapports de forces historiques et esthétiques ont beaucoup évolué au fil des siècles et des métamorphoses du voyage. Ainsi, « les merveilles que l'on vante au XII^e siècle sont surtout des monuments religieux [...]. Pour ces voyageurs-là, le Panthéon n'est plus le Panthéon, mais Santa Maria Rotonda », Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, p. 22. C'est à partir de la Renaissance que le rapport de force entre Rome antique et moderne s'inverse : « Fascinés par le mirage antique, [...] ces voyageurs humanistes sont déçus par ce qui subsiste de la Ville éternelle, et leur aversion pour la Rome moderne [...] est à la mesure du culte qu'ils vouent à l'*Urbs*. », *Ibid.*, p. 83.

² « Des empereurs commandant à un peuple roi, tels étaient les anciens Romains ; des prêtres commandant à des valets, tels sont les Romains d'aujourd'hui. Sous l'empire d'Auguste sept millions de citoyens ; sous l'empire de la tiare cent quarante mille esclaves ! », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 357.

³ G. de Staël, *Correspondance générale, Tome V*, op. cit., p. 492.

⁴ Ainsi, à Assise, Goethe délaisse « avec dégoût les substructions énormes et l'architecture babylonienne des églises, entassées l'une sur l'autre, sous lesquelles saint François repose » pour se rendre au « beau temple de Minerve du temps d'Auguste, fort bien conservé », qui surplombe la ville. J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 132.

⁵ Gilles Montègre, « Rome à la croisée des regards : voyageurs, diplomates, artistes, pèlerins et religieux français dans la Ville Éternelle entre 1750 et 1798 », in G. Bertrand (dir.), *Voyage et représentations réciproques (XVI^e-XIX^e siècle) : méthode, bilans et perspectives*, Grenoble, CRHIPA, « Les Cahiers du CRHIPA », n°15, 2009, p. 68.

regard des voyageurs sur le patrimoine italien, les poussant à privilégier les modèles antiques comme les réalisations contemporaines issues de ce courant, c'est aussi le cas de la querelle littéraire opposant les Classiques aux Romantiques dont on observe des traces dans leurs écrits. Ainsi, dès sa préface, Dupré se range du côté des classiques et du « bon goût¹ » et Stendhal, comme Simond², prend parti pour les romantiques, selon la définition qu'il en propose dans *Racine et Shakespeare*. En effet, si Stendhal apprécie la cathédrale gothique de Milan ou les édifices médiévaux de Florence, il ne renie pas pour autant l'œuvre néoclassique de Canova puisque l'artiste « ayant fait la sculpture qui convenait réellement à ses contemporains³ » est à ses yeux un romantique.

Néanmoins, le facteur religieux conditionne également la représentation du patrimoine italien. Rome est présentée, selon un leitmotiv séculaire, comme la ville aux deux visages, antique et moderne, païen et chrétien ; elle possède deux identités, deux mémoires, matérialisées par son patrimoine. En fonction de leur éducation, de leur confession ou de leur sensibilité esthétique, les voyageurs ne leur accordent pas la même place. Ainsi, les voyageurs protestants, athées ou anticléricaux sont plus sujets à rejeter le patrimoine moderne, notamment celui de la Contre-Réforme⁴, et à s'attaquer au rôle joué par la Rome chrétienne à l'égard de l'héritage antique qu'ils qualifient de « profanation », intéressant renversement sémantique d'un substantif qui appartient au lexique religieux. Ils désignent ainsi l'exploitation du patrimoine antique par l'Église et critiquent la vision téléologique des pontifes qui se réapproprient ce patrimoine, entraînant sa dénaturation. Leur colère s'appuie sur la conviction d'une supériorité du patrimoine païen antique dont l'intégrité a été corrompue, donnant lieu à un patrimoine hybride : par leur réutilisation, ces monuments portent simultanément la mémoire antique et chrétienne. C'est notamment le cas des colonnes antiques redressées par les papes et surmontées d'une statue chrétienne : la colonne dite de la Paix, que l'on estime provenir du temple du même nom et que Paul V « fit enlever pour en décorer la place de la Basilique de Ste. Marie Majeure, et y placer au-dessus une Statue de bronze de la Vierge⁵ » ; la colonne Trajane qui « portait jadis la statue de Trajan. Sixte-Quint y a substitué celle de Saint-Pierre⁶ » ; la colonne de Marc-Aurèle, place Colonne, qu'on pense à l'époque être la colonne antonine, et que Sixte V restaure et surmonte d'une statue de saint Paul. La colonne, qui

¹ « Quant au style, [...] je n'ai rien fait pour le briller, ni pour lui donner ce vernis romanesque ou romantique qui, malgré la ferveur du moment, ne saurait me sembler d'un bon goût. », Alphonse Dupré, *Relation d'un voyage en Italie suivie d'Observations sur les anciens et les modernes, avec des tableaux historiques à l'appui*, Paris, Boucher, 1826, t. I, p. VIII-IX.

² « Il ne serait pas plus facile de mettre d'accord les amateurs du genre classique et ceux du genre romantique en fait de jardins qu'en fait de poésie, et c'est une affaire de goût dont il ne faut pas disputer. Les hommes de notre temps ne sont plus ce qu'ils étaient du temps d'Homère et de Virgile ; les goûts, les sentiments, la manière de penser des poètes, comme de leurs lecteurs, ont changé ; ils ne prennent plus plaisir aux mêmes choses, et il est par conséquent tout simple que ceux-là cessent d'écrire et ceux-ci de lire ce qui a cessé de plaire aux uns comme aux autres. », Louis Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, Paris, A. Sautelet et Compagnie, 1827, t. I, p. 5.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, in *Voyages en Italie*, op. cit., p. 769.

⁴ Sur ce sujet, voir Nicolas Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* » : *voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, Montrouge, Éditions du Bourg, 2017, p. 272.

⁵ Angelo Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, Rome, 1800-1802, op. cit., p. 9.

⁶ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. III, p. 342.

relie le ciel, donc le divin, à la terre, est un symbole de transcendance ; la statue du saint ou de la Vierge, ainsi placée entre ciel et terre, concrétise un élément de la doctrine catholique, le culte des saints : elle sert d'intermédiaire entre Dieu et les hommes, pouvant intercéder en faveur de ces derniers. Mais comme le constatent les voyageurs, ces ajouts matérialisent aussi dans la ville la position de l'Église par rapport au patrimoine antique. Les pontifes redressent et restaurent ces colonnes pour se présenter comme les héritiers légitimes de l'Empire romain ; néanmoins, la statue chrétienne « écrase » la colonne antique, elle la surplombe, manière de revendiquer la continuité de la Rome chrétienne avec la Rome antique tout en affirmant dans l'espace urbain sa supériorité religieuse et politique. Certains voyageurs estiment alors que ces colonnes ont été « profanées ». Le terme « profanation » revient fréquemment sous la plume de Kotzebue ; renversant la dialectique chrétienne en s'accaparant son lexique pour stigmatiser l'Église, il accuse la papauté d'avoir « profané » l'héritage antique et s'insurge contre la réutilisation des colonnes antiques : « Si elles n'avaient pas été tant *profanées*, à la honte de l'art, par des images des saints et des croix, les colonnes triomphales feraient aujourd'hui le plus bel ornement de la ville ; mais elles ressemblent à des rois détrônés, dont, par dérision ou par mépris, on a ceint le front avec des couronnes de papier¹ ». Sa colère s'exprime par la comparaison qui met en avant le contraste entre le passé antique glorieux dont les colonnes sont les symboles (« rois détrônés ») et la Rome chrétienne dont les statues ne sont que des « couronnes de papier », indignes et éphémères. À Sainte-Marie Majeure, s'il ne parle pas directement de « profanation² », sa critique va plus loin puisqu'il estime que le christianisme, religion de violence, a dénaturé par ses effigies la colonne du temple de la Paix³. Ainsi, si les voyageurs les plus récalcitrants ne peuvent que constater que la politique papale, par la transformation de monuments ou statues antiques en monuments ou statues chrétiens, a permis leur conservation, ils se montrent très critiques envers cette réappropriation : ainsi conservé, le patrimoine antique apparaît dégradé. Ils regrettent donc sa dénaturation et se prennent à rêver d'une Rome antique intacte, comme Stendhal :

Je viens de passer cinquante jours à admirer et à m'indigner. Quel séjour que la Rome antique, si, pour dernier outrage, sa mauvaise étoile n'avait pas voulu qu'on bâtît sur son sol la Rome des prêtres ! Que ne seraient pas le Colisée, le Panthéon, la Basilique d'Antonin, et tant de monuments démolis pour faire des églises, restant fièrement debout au milieu de ces collines désertes, le mont Aventin, le Quirinal, le Palatin ! Heureuse Palmyre⁴ !

¹ Je souligne. August de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. IV, p. 118.

² Il utilise ce terme pour évoquer le cas de deux autres colonnes : « Sixte-Quint [...] a *profané* la colonne de Trajan par la statue de S. Pierre, de même que celle de Marc-Aurèle, par la statue de S. Paul », *Ibid.*, t. III, p. 324.

³ « Mais qu'a-t-on fait de ces précieux restes ? Le pape Paul V a fait transporter cette colonne devant l'église de Sainte-Marie-Majeure, et a fait placer dessus une Vierge immaculée. C'est une chose assez extraordinaire qu'une colonne du temple de la Paix ait eu la destinée singulière de porter la statue de la mère d'un homme dont les leçons ont occasionné des guerres sanglantes et interminables. », *Ibid.*, t. I, p. 252-253.

⁴ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 579-580. Son indignation se retrouve dans le *Landscape français* : « Combien le Colisée et le Panthéon ne seraient-ils pas plus majestueux encore, débarrassés de tous ces autels et de toutes ces croix qui les encomrent ! C'est là, dit-on, sanctifier l'antique ; non, c'est le profaner. », Bignan, « L'Italie », *Le Landscape français*, Paris, L. Janet, 1833, p. 6-7.

Pour certains voyageurs, ce passé antique constitue le principal, voire le seul, attrait touristique des édifices catholiques comme pour Guinan-Laourens qui, dans son chapitre intitulé « Des ruines de quelques temples anciens », indique systématiquement la transformation des monuments antiques en églises. Le titre indique qu'il n'est pas venu visiter les églises mais bien les monuments antiques qui les accueillent ; les aménagements modernes, les tableaux, les reliques qu'elles contiennent ne l'intéressent pas ; il concentre son attention sur les morceaux antiques de l'édifice¹. Le même fonctionnement est à l'œuvre chez Perrot, qui établit une liste d'équivalences entre temples antiques et églises modernes², ou dans *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne et les quatre basiliques principales de Rome moderne* de Nibby où le commentaire de chaque planche fournit des informations sur la transformation du monument antique représenté en église³. Les auteurs mentionnent systématiquement la reconversion du monument en église mais le monument antique prime : ainsi, chez Nibby, la planche porte, dans la table des matières, le nom de ce dernier et non celui de l'église. La légende acquiert alors une portée idéologique et esthétique forte. Cette analyse peut être appuyée par d'autres ouvrages d'illustrations, comme celui de Mérigot. La légende de sa gravure du temple d'Antonin et Faustine ne mentionne pas sa conversion même si dans le texte l'accompagnant Mérigot précise que le monument a été transformé « d'une manière assez bizarre » en église⁴ : la représentation, idéalisée, met en avant un monument antique sans adjonction moderne. On retrouve le même phénomène chez Uggeri, avec d'autant plus de force que les illustrations ne sont accompagnées d'aucun texte : l'illustration porte uniquement le nom « Temple d'Antonin et de Faustine » et n'indique en rien une transformation en église⁵. Ce point de vue, largement répandu parmi les voyageurs protestants, athées ou anticléricaux, n'est pas partagé par les catholiques : ils n'insistent pas sur une profanation de l'antique mais sur la supériorité morale et patrimoniale de la Rome chrétienne, comme l'abbé Marie-Dominique Binos qui, après avoir énuméré les monuments antiques, conclut :

Mais je crois plus intéressant de vous parler des nouveaux temples bâtis par les chrétiens, qui sont d'une beauté et d'une richesse sans exemple. Il était bien juste que Rome, le centre de la religion catholique, l'emportât sur toutes les villes du monde par la magnificence de ses temples ; et que les

¹ « Le temple d'Antonin existe presque en entier. Le portique avec ses grandes colonnes d'un marbre peu commun et la frise d'un beau travail en font une intéressante ruine sous le nom de St.-Laurent *in Miranda*. Presque en face, au pied du Palatin, l'église de Ste-Marie Libératrice est bâtie sur les ruines de la Curie d'Opimius, dont Auguste avait fait un temple à César. Il n'en reste que trois colonnes. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 18.

² Voir A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, *op. cit.*, p. 329.

³ Ainsi, au sujet du temple de Vesta, il indique que « Sixte IV consacra ce temple au culte de S. Étienne protomartyr et ensuite il a été dédié à la Vierge sous la dénomination de la Vierge du soleil » (Antonio Nibby, Pietro Ruga et Pietro Parboni, *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne et les quatre basiliques principales de Rome moderne*, Rome, Poggioli, 1818, p. 9-10) ; de même le temple d'Antonin et Faustine « est aujourd'hui consacré à S. Laurent Martyr et on lui donne le surnom *in Miranda* à cause des restes admirables entre lesquels cette église est placée. » (*Ibid.*, p. 12).

⁴ Jacques Mérigot, *A select collection of views and ruins in Rome and its vicinity executed from drawings made upon the spot in the year 1791*, Londres, R. Edwards, 1797.

⁵ A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, *op. cit.*, p. 38.

fidèles chrétiens voulant signaler leur reconnaissance, en dressant des autels dans des lieux où la foi a le plus triomphé, fissent éclater leur zèle par tous les moyens que les arts peuvent fournir¹.

La supériorité religieuse et politique de la Rome chrétienne est confirmée par sa supériorité esthétique que d'autres voyageurs mettent en avant, comme Dupré².

Le facteur religieux influe donc sur la sélection patrimoniale et le regard des visiteurs. La hiérarchie patrimoniale mise en place par le prisme religieux se révèle plus particulièrement lors de leur arrivée dans la Ville Éternelle à travers le choix du premier monument à visiter : ils décident de se rendre soit à Saint-Pierre, soit au Colisée ou au Panthéon. Ce désir de privilégier le monument moderne ou antique est motivé par des enjeux esthétiques mais aussi religieux car, à Rome, « les « affinités esthétiques » sont des prises de position politiques³ ». On constate en effet que les voyageurs catholiques choisissent de se rendre en premier lieu à Saint-Pierre, centre du catholicisme : jusqu'au XVIII^e siècle, c'est le monument qui ouvre systématiquement le parcours patrimonial des visiteurs mais, à partir de la seconde moitié du siècle, cette suprématie est remise en question. Certains visiteurs s'y rendent toujours dès leur arrivée, comme Binos, Duclos⁴, Custine⁵ ou Dupré, qui, en bon catholique, affirme la suprématie esthétique de la basilique sur l'ensemble du patrimoine romain⁶. Même Ducos, peu croyant, considère la basilique comme l'« ornement principal de Rome moderne » et s'exclame à son arrivée : « Courons à la basilique de Saint-Pierre⁷ ». Cependant, de plus en plus de voyageurs préfèrent se rendre au Colisée ou au Panthéon, comme l'illustre le programme établi par Dupaty : « Aujourd'hui je verrai le Panthéon, demain, la colonne Trajane je consacrerai un autre jour au Colisée, une semaine à Saint-Pierre, je verrai ensuite les autres basiliques, les musées⁸ ». S'il envisage de consacrer plus de temps à la basilique, il ne la visite qu'après trois monuments antiques et son itinéraire établit une hiérarchie dans laquelle le patrimoine antique l'emporte. De même, en arrivant à Rome, Stendhal conseille à ses lecteurs de se rendre, selon leurs affinités esthétiques, au Colisée ou à Saint-Pierre : « Au moment de l'entrée dans

¹ Marie-Dominique de Binos, abbé, *Voyage par l'Italie*, Paris, Boudet, t. I, p. 109.

² « Les débris qui restent des monuments de la grandeur romaine sont trop au-dessous de l'idée que l'on s'est formée, surtout lorsque l'on fait la comparaison des artistes chrétiens qui ont illustré l'Italie par des monuments des arts, avec les artistes romains. Je dis naturellement et sans emphase ce que j'ai éprouvé moi-même ; car j'avoue que, bercé avec ces idées de grandeur et de magnificence du peuple romain, je m'attendais à voir le contraire de ce que j'ai vu, c'est-à-dire, les monuments anciens admirables, et ceux des modernes beaucoup moins beaux ; le contraire est la vérité : tout dans les modernes annonce une supériorité si grande, qu'il faut s'en convaincre par ses propres yeux pour le croire. », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 243-244.

³ Yves Ansel, « Les Promenades dans Rome ou la fin du christianisme », in X. Bourdenet et F. Vanoosthuysen (dirs.), *Enquêtes sur les Promenades dans Rome : « façons de voir »*, op. cit., p. 202.

⁴ « L'église de Saint-Pierre est l'ouvrage de trente papes. C'est aussi le plus grand et le plus beau qu'il y ait peut-être jamais eu, car je doute fort que l'Antiquité ait rien produit d'égal. », Charles Duclos, *Voyage en Italie, ou Considérations sur l'Italie*, Maestricht, J. P. Roux et Compagnie, 1793, p. 61.

⁵ Astolphe de Custine, *Mémoires et voyages ou Lettres écrites à diverses époques, pendant des courses en Suisse, en Calabre, en Angleterre, et en Écosse*, Paris, C. Ladvoat et C^{ie}, 1839, (3^e éd.), t. I, p. 149.

⁶ « Entamons par ce qu'il y a de plus beau, d'unique au monde, et que je crois qu'il est impossible de surpasser, je veux parler de l'église de Saint-Pierre. », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 216.

⁷ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. II, p. 11.

⁸ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie, op. cit.*, t. II, p. 49.

Rome, montez en calèche et, suivant que vous vous sentirez disposé à sentir le beau inculte et terrible ou le beau joli et arrangé, faites-vous conduire au Colisée ou à Saint-Pierre¹ ». Son conseil confirme que ces deux monuments sont ceux qui suscitent la plus grande curiosité. Néanmoins, s'il laisse le choix à son lecteur, Stendhal se rend pour sa part, le soir de son arrivée, au Colisée :

Le soleil allait se coucher, et je n'avais plus que quelques instants ; je me hâtai de conclure, et une calèche ouverte [...] me conduisit rapidement au Colisée. C'est la plus belle des ruines ; là, respire toute la majesté de Rome antique. [...] Il est d'autres églises que Saint-Pierre ; [...] jamais je n'ai rien rencontré de comparable au Colisée².

Il affirme ainsi la suprématie du Colisée et, conscient que la plupart des voyageurs choisissent de se rendre d'abord à Saint-Pierre, se justifie en confrontant l'amphithéâtre à la basilique chrétienne³.

La continuité avec l'Antiquité : unifier les mémoires éclatées de Rome

Si les voyageurs protestants, athées ou anticléricaux partagent la conviction que le patrimoine chrétien de Rome est inférieur au patrimoine antique, ils s'opposent sur ce point aux voyageurs de culture catholique dont le discours s'étoffe avec la Restauration comme sous l'influence du romantisme. Ces voyageurs sont souvent moins catégoriques et leur volonté de remettre à l'honneur le patrimoine chrétien de la Ville Éternelle n'est pas nécessairement corrélée au rejet de l'antique ; ils apprécient l'héritage qui les a nourris depuis l'enfance et, reprenant la rhétorique papale, soulignent l'idée d'une continuité politique et esthétique entre Rome antique et chrétienne. En effet, les voyageurs sont de plus en plus nombreux à apprécier à Rome la symbiose entre le patrimoine antique et chrétien : ils insistent sur cette particularité qui confère d'après eux à la ville son charme syncrétique unique.

Certains monuments de Rome portent ainsi une mémoire antique et chrétienne. Leur représentation dans l'imaginaire des voyageurs se construit donc sur plusieurs strates mémorielles, à la fois contradictoires et complémentaires. C'est le cas du Colisée : chef d'œuvre de l'architecture antique, l'amphithéâtre porte aussi la mémoire des martyrs chrétiens. Les voyageurs protestants, athées ou anticléricaux privilégient le plus souvent son statut de monument antique, à l'origine de l'émotion historique qu'ils y éprouvent. C'est l'idée qu'exprime Kotzebue qui rejette violemment la mémoire chrétienne qui lui est associée :

La première sensation qu'éprouve le spectateur le remplit d'étonnement et d'émotion ; bientôt l'objet qu'il considère lui paraît à travers un nuage, car une larme vient malgré lui obscurcir sa vue. Mais une inscription que des mains profanes ont placée sur les murs, rappelle son attention : Grand Jupiter ! pardonne-leur, car ils ne savent ce qu'ils font. Parce que les premiers chrétiens [...] ont été condamnés, en punition de leurs crimes, à combattre des animaux féroces dans cet emplacement, on lit aujourd'hui sur les murs du plus beau monument qui soit jamais sorti de la main des hommes qu'il a été destiné au

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 608.

² *Ibid.*, p. 606.

³ C'est aussi ce que fait Kotzebue : « Je ne suis pas le seul qui préfère les restes majestueux du grand amphithéâtre appelé Colisée à la magnifique église de Saint-Pierre ; et j'avoue hautement [...] qu'à mon arrivée je me suis plus empressé à aller visiter les restes des monuments de Rome-la grande, qu'à voir ceux de la magnificence des papes dans toute leur splendeur. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 233.

service impur des dieux du paganisme, et que cette profanation a été augmentée par le sang des martyrs qui y a été répandu¹.

Ces propos polémiques convoquent à nouveau l'idée selon laquelle le monument antique et sa mémoire ont été « profanés » par les catholiques qui en ont fait un lieu de culte. Particulièrement virulent, Kotzebue va plus loin dans ce renversement en parodiant la phrase prononcée par le Christ sur la croix, adressée ici à « Jupiter », mais aussi en légitimant, de manière provocatrice, le martyr des chrétiens, justement condamnés à mort par les Romains d'après lui. Si Kotzebue refuse cette mémoire chrétienne, dont il aimerait que les traces disparaissent, ce rejet peut être moins intense ; dans les descriptions qu'il donne du Colisée, Stendhal se contente de passer sous silence cette partie de son histoire. Il accable le lecteur d'informations architecturales ou de détails sur les jeux qui pouvaient s'y tenir mais ne mentionne que brièvement, de manière presque anecdotique, son passé chrétien, ainsi relégué au second plan. À partir du début du XIX^e siècle, on retrouve un intérêt plus vif pour l'Antiquité chrétienne de Rome et, au Colisée, le sang répandu par les martyrs suscite un souvenir ému : l'édifice est revendiqué comme un lieu associé à la mémoire chrétienne. En consacrant l'édifice au XVIII^e siècle, Benoît XIV y a déjà effectué quelques aménagements : l'amphithéâtre est désormais occupé par plusieurs infrastructures religieuses qui attirent les croyants et les pèlerins². À partir de 1809, cette mémoire chrétienne est aussi réactivée par l'épopée de Chateaubriand, *Les Martyrs*, qui fait du Colisée le lieu du supplice de ses héros, Eudore et Cymodocée, et du triomphe du christianisme. Certains visiteurs le considèrent donc comme un édifice chrétien et délaissent les souvenirs antiques qui lui sont attachés comme Dupré³ ou Régnier⁴. Mais ces mémoires ne s'excluent pas nécessairement et certains les convoquent toutes deux, comme Chateaubriand qui, dans les récits de ses séjours romains comme dans *Les Martyrs*, reconnaît pleinement la splendeur de l'architecture antique de l'amphithéâtre, ou Julvécourt qui exploite le passé antique et chrétien du monument pour susciter l'émotion de son lecteur et stimuler son imagination⁵.

¹ *Ibid.*, p. 234-235.

² Dans la description que Petit-Radel en propose, il insiste sur les divers lieux de culte qu'on y trouve (« douzaine de petites chapelles », « stations expiatoires », « oratoires »), et « les aumônes des fidèles que la sainteté du lieu y attire pour gagner les Indulgences attachées à cet acte de piété », Philippe Petit-Radel, *Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie en 1811 et 1812*, Paris, Chanson, 1815, t. II, p. 348.

³ « Cette arène, que j'ai parcourue, est fort grande ; on ne peut s'empêcher d'éprouver un frémissement de terreur et de compassion en voyant les petites chapelles élevées en divers endroits, où l'on a su positivement que le sang de plusieurs martyrs avait été répandu. », A Dupré, *Relation d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 225-226.

⁴ « Le sang de nos premiers frères a lavé cette enceinte ; couverts de poix et de cendre, ils y ont brûlé vivants, comme des flambeaux pour éclairer les dames romaines ; ou bien on les jetait à manger aux bêtes féroces, et le peuple assemblé les dévorait des yeux. », Joseph Régnier, *Tableau de la Ville Éternelle, supplément à tous les voyages d'Italie*, Paris, Derivaux et Delossi, 1835, p. 16.

⁵ « J'ai considéré avec enthousiasme cette immense enceinte, ces portiques, ces colonnes s'élevant les unes sur les autres, et cette masse effrayante à demi tombée, m'a donné à elle seule l'idée de la grandeur romaine. C'est bien là l'œuvre du plus grand peuple de la terre. Mais je suis entré dans l'intérieur, et cette impression de terreur et de regrets s'est fait sentir davantage. Cette vaste arène qui a retenti tant de fois des cris des victimes, des rugissements

Un autre espace romain est caractérisé par cette double mémoire : le Tullianum, rebaptisé prison Mamertine, où ont été incarcérés Jugurtha et les complices de Catilina mais aussi saint Pierre et saint Paul, ce qui en fait un lieu de pèlerinage profane et chrétien. La plupart des voyageurs, lorsqu'ils visitent ce lieu, insistent sur les deux mémoires qu'il convoque, comme Simond¹, Petit-Radel² ou Staël³, mais ils peuvent aussi privilégier l'une d'elles. Ainsi, Stendhal s'enthousiasme pour les souvenirs antiques de cette prison et tente de la débarrasser des chrétiens en les décrédibilisant : « Ce fut dans cette prison que Jugurtha périt de faim. Elle a vu Syphax, roi de Numidie, et Persée roi de Macédoine. On prétend que sous Néron saint Pierre fut enfermé ici pendant neuf mois, rien de plus faux suivant les écrivains protestants⁴ ». En convoquant l'avis des voyageurs protestants, Stendhal fait peser le doute sur le passé chrétien de la prison Mamertine alors que les souvenirs antiques qu'il rappelle sont présentés comme historiques. Pour d'autres, cette prison est avant tout un lieu de pèlerinage chrétien et la mémoire antique y est occultée, comme Dupré qui s'y rend pour adorer les traces des miracles de saint Pierre, notamment la fontaine qu'il y aurait créée⁵. La prison Mamertine est aussi un décor des *Martyrs* qui illustre le triomphe de la religion chrétienne puisque les souvenirs antiques sont « purifiés » par le séjour que saint Paul et saint Pierre y firent⁶. Consacrée par leur présence, cette prison est aussi celle où Eudore est incarcéré en attendant son martyr : par la fiction, Chateaubriand fortifie la mémoire chrétienne du lieu. Le Colisée comme la prison Mamertine portent des souvenirs antiques et chrétiens ; ils constituent donc un patrimoine romain où une mémoire commune est possible, où la continuité dépasse la rupture

des lions et des applaudissements des Romains, est maintenant déserte et silencieuse comme un tombeau. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 236-237.

¹ « C'est là que périrent de mort violente [...] de nombreux ennemis de Rome, des rois, des conspirateurs et plusieurs apôtres du Christ qui y souffrirent le martyre. » L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 187.

² « Le lieu le plus bas [...] offre une petite colonne de granit, où l'on dit que [...] saint [Pierre] fût attaché avec une chaîne ; tout près est une sorte de petit puits toujours plein d'eau ; on dit que le saint la fit sortir subitement pour baptiser saint Procès et saint Martien, geôliers, et quarante de ses compagnons qui bientôt aussi souffrirent le martyre. [...] Ce lieu, chez les anciens, était un endroit destiné aux criminels condamnés à mort ; c'est là que furent détenus et périrent Lentulus, Céthégus et autres complices de Catilina ; ce fut là qu'autrefois une fille du peuple donna un bien grand exemple d'amour filial, en nourrissant son père de son propre lait ; et, à s'en rapporter à Salluste, c'est le même lieu où fut jeté Jugurtha, après le triomphe de Marius. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 128-129.

³ « Jugurtha et les complices de Catilina périrent dans ces prisons : on dit aussi que saint Pierre et saint Paul y ont été renfermés. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1070-1071.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 1118.

⁵ « Passons à l'une des choses qui inspirent le plus d'horreur et en même temps une grande vénération ; c'est la prison de saint Pierre [...]. On y voit la borne où fut enchaîné St. Pierre, et le lieu où il s'assit est remarquable par le miracle du Puits-de-Vérité ainsi appelé parce qu'on le pratiqua après la mort du saint martyr, lorsqu'on s'aperçut qu'à cette même place où il s'était assis, une source d'eau vive jaillit, contre toute possibilité physique. », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 238-239.

⁶ « Au pied du mont Aventin, sous les murs du Capitole, s'élevait une antique prison d'état, dont l'origine remontait au siècle de Romulus. Les complices de Catilina avaient entendu du fond de ce cachot la voix de Cicéron qui les accusait dans le temple de la Concorde. La captivité de saint Pierre et de saint Paul purifia dans la suite ces asiles criminels. », F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs* [1809], Nicolas Perrot (éd.) in Béatrice Didier (dir.), *Œuvres complètes. XVII, XVIII, XVIII bis*, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2019, vol. I. p. 620.

idéologique. Si les voyageurs, en fonction de leur confession religieuse, décident de mettre en avant l'une ou l'autre, certains convoquent simultanément ces deux mémoires ; ils participent ainsi à l'élaboration d'un discours touristique qui met en avant la richesse du patrimoine romain caractérisé par une diversité au cœur même de son identité et, paradoxalement, de son unité.

En effet, si le moment 1800 voit s'accroître cette dynamique dichotomique, cette opposition est dépassée par la génération de voyageurs romantiques initiée par Staël et son héroïne, Corinne, qui pense Rome comme une ville à deux visages sans éprouver la nécessité de choisir entre ses deux identités ; ces voyageurs entendent dépasser l'opposition traditionnelle entre Rome antique et moderne en affirmant que l'intérêt de la Ville Éternelle réside dans l'existence simultanée d'un patrimoine varié, antique et moderne, païen et chrétien, d'une égale richesse. Ainsi, entreprenant de définir le charme de Rome, Bignan estime qu'il repose avant tout sur la coexistence unique de ces deux identités ; il vante « le Colisée avec la majesté sévère de ses mélancoliques débris, et la basilique de Saint-Pierre avec la magnificence de ses tableaux et de ses marbres ; partout le sacré mêlé au profane, le moderne greffé sur l'antique, le grotesque en regard du sublime, les vieux souvenirs luttant contre les jeunes idées¹ ». La spécificité du patrimoine romain réside dans le *mélange* qui, s'il rebute les esprits néoclassiques convaincus de la supériorité de l'Antiquité, séduit la génération romantique. De plus en plus de voyageurs mettent donc en avant la continuité entre modernité et Antiquité qui caractérise le patrimoine et l'identité de la ville dont la ligne d'horizon se compose à la fois du dôme de Saint-Pierre et des clochers d'une multitude d'églises, des arrêtes massives des ruines du Forum et de la silhouette trapue du Colisée comme le constatent Chateaubriand², Bonstetten, qui s'émerveille devant le fait que « tous les siècles semblent réunis³ » à Rome, ou Norvins qui estime que l'Italie est « pittoresque au suprême degré par la réunion de ces différents caractères dans une seule contrée⁴ ». Si Stendhal se montre particulièrement critique envers l'Église, il ne peut que reconnaître la splendeur de la Rome moderne, conséquence du développement du catholicisme :

Si les papes ne fussent pas revenus d'Avignon, si la Rome des prêtres n'eût pas été bâtie aux dépens de la Rome antique, nous aurions beaucoup plus de monuments des Romains ; mais la religion chrétienne n'eût pas fait une alliance aussi intime avec le beau ; nous ne verrions aujourd'hui ni Saint-Pierre, ni tant d'églises magnifiques répandues dans toute la terre. À six ans peut-être vous avez entendu parler avec admiration de Saint-Pierre de Rome⁵.

¹ Bignan, « L'Italie », *op. cit.*, p. 3.

² « On eût aperçu, de l'extrémité du cours, le Capitole, le Vatican et Saint-Pierre au-delà des quais du Tibre, c'est-à-dire Rome antique et Rome moderne. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 339.

³ Charles-Victor de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, Genève, J. J. Paschoud, 1804, p. 24.

⁴ J. de Norvins, « Avant-propos », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, *op. cit.*, p. III. Julvécourt est aussi séduit par cette harmonie : « Rome moderne est là rivalisant avec Rome antique, l'une toute brillante de majesté et qui étale avec pompe ses richesses royales ; l'autre, puissance tombée qui vous effraie et vous impose encore par ses vastes décombres. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, *op. cit.*, p. 220.

⁵ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 613.

Le christianisme est présenté comme un facteur de développement d'une sensibilité patrimoniale et esthétique mais aussi du patrimoine romain lui-même car sans lui Saint-Pierre, Raphaël ou Michel-Ange n'existeraient pas ; mais il est lui-même nourri par l'antique qui conditionne son existence architecturale et artistique puisque, dans la vision téléologique de l'histoire de l'art adoptée par Stendhal et ses contemporains, sans ses modèles les chefs-d'œuvre que constituent les églises chrétiennes n'auraient pu exister. Les voyageurs insistent alors sur l'idée d'une *transition* entre la Rome antique et moderne, portée par l'Histoire et l'histoire de l'art, et non sur une coupure brutale entraînant la destruction de l'une au profit de la construction de l'autre, comme le rappellent Norvins¹ ou Brad² qui entendent se libérer de cette logique dichotomique qui restreint le regard patrimonial. Les voyageurs soulignent la continuité entre le patrimoine antique et moderne matériel mais aussi immatériel. Ils relèvent ainsi les traces de l'Antiquité conservées par les coutumes romaines, comme celle des *pifferari*³ : Lady Morgan évoque ces personnages qui, d'après elle, seraient un héritage antique puisque « le costume et l'apparence de ces montagnards offrent la ressemblance parfaite de quelques groupes de la villa Albani⁴ ».

Enfin, si la littérature de voyage peut se montrer particulièrement partielle en privilégiant ouvertement la mémoire antique ou moderne de Rome, l'œuvre littéraire, notamment par le recours à la fiction et à une poétique de la continuité plus travaillée, permet de dépasser cette opposition et de réconcilier ces héritages en créant une unité mémorielle et patrimoniale par-delà les divergences confessionnelles, politiques et esthétiques. Ainsi, dans *Corinne ou l'Italie*, Staël ne prend pas parti sur la question de la suprématie du patrimoine antique ou moderne et Corinne propose à Oswald une première promenade conciliatrice : « C'est donc ce matin, dit Corinne, que je vous montrerai le Panthéon et Saint-Pierre⁵ ». Certes, les deux protagonistes se rendent d'abord au monument antique mais ces deux visites sont liées puisque l'héroïne ne cesse de comparer les deux édifices et estime que l'un ne peut être apprécié sans l'autre, comme s'ils faisaient partie d'un diptyque patrimonial⁶. Il existe en effet une continuité

¹ Il explique que Rome moderne n'est que l'héritière de la Rome antique en soulignant leur complémentarité architecturale mais aussi politique : « Les voyageurs [...] qui font le pèlerinage de Rome, [...] n'ont cessé jusqu'à présent, par je ne sais quelle humeur bizarre, les uns de s'affliger, les autres de s'indigner du joug religieux sous lequel cette grande ville est placée [...] depuis le triomphe du christianisme en Europe. [...] Ils n'ont pas remarqué, également, que sous ce rapport, elle n'avait pas cessé d'être la reine du monde, [...] et que, capitale de l'univers chrétien, elle continuait [...] cette autocratie jadis fondée par les dieux, par les exploits et par la politique du Capitole. », J. de Norvins, « Rome », I, in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque.*, op. cit., p. 81.

² « Élevés par l'amour, embellis par les arts / Mille Temples chrétiens couvrent le champ de Mars. / De modernes palais sur des palais antiques / Offrent de tous côtés leurs formes magnifiques. / Rome ancienne du fond de ses riches tombeaux / Ranime à chaque instant ses Dieux et ses héros, / Et de Rome nouvelle augmentant la richesse, / À la grâce, à l'éclat y mêle la noblesse. », Jean-Louis Brad, *L'Italie, poème en quatre chants*, Alexandrie, L. Capriolo, p. 12-13.

³ Il existe une double graphie pour ce terme que les voyageurs orthographient également « pifferari ».

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. IV, p. 10-11.

⁵ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1057.

⁶ Roselyne de Villeneuve explique ainsi que Saint-Pierre constitue chez Staël un « des pôles de son imaginaire italien » et qu'elle hésite, en composant son roman, à faire commencer à Saint-Pierre les courses de ses héros :

architecturale puisque Michel-Ange, afin d'élever la coupole de Saint-Pierre, se serait inspiré de celle du Panthéon : c'est sur cette continuité que repose le charme de la basilique pour l'héroïne qui réconcilie ces deux monuments¹. À plusieurs reprises, Staël insiste dans son roman sur la continuité patrimoniale entre Rome antique et moderne qui participent toutes deux à l'identité de la Ville Éternelle, comme elle le remarque au Capitole :

De l'autre côté du Capitole est la roche Tarpéienne ; au pied de cette roche, l'on trouve aujourd'hui un hôpital appelé l'Hôpital de la Consolation. Il semble que l'esprit sévère de l'antiquité et la douceur du christianisme soient ainsi rapprochés dans Rome à travers les siècles, et se montrent aux regards comme à la réflexion².

Cette volonté de réconcilier les deux Rome dont l'opposition est souvent motivée par la confession religieuse fait écho, dans le roman, à la tentative de réconcilier le point de vue patrimonial de Corinne et d'Oswald. En effet, Staël fait coexister le regard protestant d'Oswald et celui, catholique, de Corinne sur le patrimoine romain³ ; cette dichotomie religieuse est renforcée par une dichotomie nationale puisqu'il est Écossais, acquis aux mœurs et aux idées anglaises, et qu'elle est Italienne. Si le roman, par son dénouement comme par les nombreuses incompréhensions qui émergent entre les deux héros, atteste le caractère irréconciliable des divergences religieuses et nationales qui structurent son intrigue, il fait aussi apparaître un mouvement contraire : au lieu d'opposer, Corinne entend rapprocher ces différences. Juliette, la fille d'Oswald et de Lucile, éduquée par Corinne avant sa mort, symbolise cette possible union des contraires. Le patrimoine romain joue un rôle essentiel dans ce processus de réconciliation élaboré par l'héroïne ; ainsi, au cours de ses promenades, Corinne s'appuie sur lui pour mettre en place une forme d'œcuménisme, de sentiment religieux commun dépassant les fractures. Au Colisée, alors qu'Oswald reste insensible à la beauté du monument qui lui rappelle l'esclavage et le despotisme antiques, Corinne convoque la mémoire chrétienne du lieu, celle des premiers martyrs, commune aux protestants et aux catholiques :

L'éloquence de Corinne excitait l'admiration d'Oswald, sans le convaincre ; il cherchait partout un sentiment moral, et toute la magie des arts ne pouvait jamais lui suffire. Alors Corinne se rappela que, dans cette même arène, les chrétiens persécutés étaient morts victimes de leur persévérance ; et montrant à lord Nelvil les autels élevés en l'honneur de leurs cendres, et cette route de la Croix que suivent les pénitents, au pied des plus magnifiques débris de la grandeur mondaine, elle lui demanda si cette poussière des martyrs ne disait rien à son cœur. « Oui, s'écria-t-il, j'admire profondément cette puissance de l'âme et de la volonté contre les douleurs et la mort : un sacrifice, quel qu'il soit, est plus beau, plus difficile, que tous les élans de l'âme et de la pensée⁴. »

Roselyne de Villeneuve, « Saint-Pierre, un pôle dans l'univers de *Corinne* : résurgences et correspondances », in S. Balayé (dir.), *L'Éclat et le silence : Corinne ou l'Italie de Madame de Staël*, Paris, H. Champion, 1999, p. 113-114.

¹ C'est un lieu commun développé par de nombreux voyageurs : « Michel-Ange a dit, en voyant la coupole du Panthéon : « Je la placerai dans les airs ». Et en effet, Saint-Pierre est un temple posé sur une église. Il y a quelque alliance des religions antiques et du christianisme dans l'effet que produit sur l'imagination l'intérieur de cet édifice. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1065.

² *Ibid.*, p. 1071.

³ Sur cette question, voir Frank Paul Bowman, « *Corinne* et la religion », in S. Balayé (dir.), *L'Éclat et le silence*, op. cit., p. 145-160.

⁴ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1075-1076.

Corinne la catholique est sensible au beau alors qu'Oswald le protestant ne perçoit que la valeur morale de l'édifice ; ce n'est donc pas son passé antique qui les met d'accord mais ce passé chrétien commun et l'émotion qu'il réveille en eux. Le sentiment religieux, l'émotion spirituelle partagés sont liés à un support patrimonial qui sert à la narratrice à exposer les différences confessionnelles entre les deux protagonistes aussi bien qu'à faire ressortir l'existence, à Rome, d'une mémoire chrétienne commune au Nord protestant et au Sud catholique. Le patrimoine joue donc un rôle romanesque essentiel dans l'œuvre puisque son appréciation permet paradoxalement de souligner les différences entre Corinne et Oswald aussi bien qu'il constitue un trait d'union, un terrain d'entente, contribuant à rapprocher les héros.

Chateaubriand insiste également dans son œuvre sur ce mélange patrimonial qui constitue à ses yeux la particularité de Rome ; dès 1804, il définit ainsi le « caractère particulier » de la ville :

Quoique Rome, vue intérieurement, offre l'aspect de la plupart des villes européennes, toutefois elle conserve encore un caractère particulier : aucune autre cité ne présente un pareil mélange d'architecture et de ruines, depuis le Panthéon d'Agrippa jusqu'aux murailles de Bélisaire, depuis les monuments apportés d'Alexandrie jusqu'au dôme élevé par Michel-Ange¹.

Cependant, comme le constate Jean-Marie Roulin au sujet des *Martyrs*, il existe dans l'œuvre une « lutte entre Antiquité classique et monde biblique [qui] se situe à deux niveaux : à celui de l'inspiration du poète et à l'intérieur même du récit² ». En effet, Chateaubriand exploite cette polarisation dans son écriture ; il utilise pour composer son œuvre des sources à la fois antiques et bibliques qui constituent également des modèles stylistiques ; de même, le récit, structuré par l'opposition entre la corruption impériale et le christianisme, s'achève sur le triomphe de ce dernier et la fin annoncée de la Rome antique païenne. Eudore, regrette ainsi, dans le récit rétrospectif de son premier séjour romain, d'avoir renié sa foi chrétienne lui préférant, non pas tant le paganisme, mais ses réalisations artistiques :

Quelquefois, au soleil couchant, il me conduisait sur les bords du Tibre ou dans les jardins de Salluste. Il m'entretenait de la religion, et cherchait à m'éclairer sur mes fautes avec une bonté paternelle. Mais les mensonges de la jeunesse m'ôtaient le goût de la vérité. Loin de profiter de ces promenades, je redemandais secrètement les platanes de Fronton, le portique de Pompée, ou celui de Livie rempli d'antiques tableaux³ [...].

Pourtant, si *Les Martyrs* met en avant le passé chrétien de la cité, l'épopée insiste aussi sur la continuité esthétique et patrimoniale entre l'Antiquité et le christianisme, conformément aux théories exposées dans le *Génie du Christianisme*. Ainsi, si son héros tourne le dos à l'Antiquité gréco-latine, l'auteur ne la renie pas pour autant car « ce qui sous-tend intellectuellement *Les Martyrs* » c'est « l'assimilation d'un héritage. L'écriture, l'œuvre d'art sont l'ultime expression de ce geste d'ingestion et de restitution de la matière ingérée : l'œuvre devient monument⁴ ». Patrimoine chrétien et antique

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie* [1827], in *Œuvres romanesques et voyages. II*, Maurice Regard (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 1481.

² J.-M. Roulin, *Chateaubriand, l'exil et la gloire : du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, H. Champion, 1994, p. 198.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, *op. cit.*, p. 302.

⁴ J.-M. Roulin, *Chateaubriand, l'exil et la gloire, op. cit.*, p. 212.

cohabitent dans l'œuvre qui devient, par la mise en scène de cette continuité, « monument ». En effet, parmi les protagonistes figurent aussi bien les pères de l'Église, Augustin et Jérôme, que les descendants d'Homère, Cymodocée et son père, convertis au christianisme ; les chants et les prières chrétiens côtoient les adjectifs homériques et l'épopée est convoquée non plus pour chanter les « arma virumque » mais la victoire du christianisme ; enfin, le Colisée est sanctifié et purifié par le sang des martyrs au même titre que Constantin, nouvel empereur chrétien, régénère l'Empire romain. Il n'y a donc pas de rupture mais une transition, aussi bien narrativement, esthétiquement, philosophiquement que littérairement puisque deux poétiques sont présentes dans *Les Martyrs* : la poésie antique, avec le chant de Cymodocée, et la poésie chrétienne, avec celui d'Eudore. L'ensemble de l'œuvre littéraire de Chateaubriand, à la fois tributaire des Anciens et des Modernes, est à l'image de la cohabitation dans *Les Martyrs* de ces deux héritages européens que sont l'Antiquité et le christianisme. La fiction peut donc interroger et remodeler le regard porté par les voyageurs sur le patrimoine italien, conditionné par la question de la confession religieuse ; Staël et Chateaubriand, même s'ils témoignent de ses limites, dépeignent une forme de *translatio* entre le patrimoine antique et chrétien et tentent de souligner les facteurs d'unité où la littérature de voyage entend trop souvent mettre en relief les fractures ; la fiction elle-même, par son fonctionnement littéraire, est à même de restaurer cette unité perdue dans l'œuvre.

La représentation du patrimoine italien, plus particulièrement romain, est donc sous-tendue par une dichotomie entre antique et moderne, Anciens et Modernes, ravivée au moment 1800 par le néoclassicisme et le romantisme. Les préférences patrimoniales sont aussi amplement polarisées par la confession religieuse des voyageurs. Cette polarisation multiple, que les romantiques tentent d'abolir en pensant le patrimoine romain comme un tout, influence directement la sélection patrimoniale des voyageurs et donc celle des lecteurs, faisant de la littérature de voyage le terrain privilégié pour recommencer sur nouveaux frais la querelle des Anciens et des Modernes.

Représenter les patrimoines immatériels

L'Italie est donc un « musée à ciel ouvert », une terre riche en œuvres d'art et en monuments mais elle dispose également d'un patrimoine immatériel tout aussi varié qui contribue à inscrire la péninsule dans le temps et attire les voyageurs. Ainsi, dans l'introduction de *L'Italie pittoresque*, Norvins insiste sur l'importance de ce patrimoine immatériel qu'il met sur le même plan que le matériel :

Cette contrée, qui a conservé le privilège de créer des types, comme les autres l'habitude de produire des copies, offre indifféremment au voyageur ses vieux sénateurs de Rome, de Venise et de Gênes ; ses grands écrivains, Tacite et Machiavel, Virgile et Dante, Cicéron et Beccaria ; ses Césars, Tibère et Marc-Aurèle ; ses pontifes, Borgia et Sixte-Quint ; ses artistes, Michel-Ange, Raphaël, Canova ; ses compositeurs, Marcello, Cimarosa, Rossini ; ses moines, ses improvisateurs, ses gondoliers, ses lazzaroni, ses grotesques, ses Pasquins et ses brigands, comme elle lui présente ses temples, ses palais, ses arcs de triomphe, ses aqueducs, ses monastères, ses cirques, ses obélisques, ses pompes religieuses et son carnaval¹.

¹ J. de Norvins, « Avant-propos », *op. cit.*, p. III.

En effet, pour les voyageurs du moment 1800, le patrimoine immatériel italien c'est d'abord la mémoire des grands hommes de la péninsule, artistes, savants ou écrivains, dont le génie, reconnu par toute l'Europe, s'incarne dans les œuvres qui leur survivent et perdure dans des lieux ou objets liés à leur mémoire. Mais c'est aussi le *patrimoine vivant*¹ de l'Italie : si les voyageurs du XVIII^e siècle éprouvaient déjà de la curiosité envers les mœurs et les coutumes de la péninsule, cet intérêt se généralise dès les années 1780 et se fait plus vif à partir de 1820, notamment sous l'influence du romantisme naissant et de la recherche de « couleur locale » qui le caractérise déjà². Enfin, le voyageur, qui se dissocie un peu plus, après le XVIII^e siècle, du modèle du pèlerin envisage également un autre patrimoine immatériel, surtout à Rome : le culte catholique lui-même, dont les cérémonies et les rituels sont perçus comme de nouveaux objets touristiques, notamment sous l'influence des voyageurs protestants. L'horizon patrimonial du voyageur en Italie s'élargit donc sensiblement, renouvelant un discours épuisé sur la péninsule.

Les lieux de la mémoire des grands hommes

Dans leur découverte du patrimoine immatériel italien, les voyageurs honorent les lieux associés à la mémoire des grands hommes. En effet, la péninsule est remarquable par sa richesse en grands hommes, notamment en artistes, comme le relève Perrot dans l'introduction de son *Nouvel itinéraire portatif d'Italie* :

L'instruction primaire n'a jamais été très répandue en Italie, qui, cependant a produit un grand nombre des savants, de littérateurs et artistes distingués, parmi lesquels on cite Galilée, Guichardin, Pétrarque, le Dante, le Tasse, l'Arioste, Métastase, Bembo, Vida, Toricelli, Malpighi, Barelli, Raphaël, Michel Ange, le Titien, Jules Romain, le Corrège, Carrache, Paul Veronèse, Strada, Machiavel, Bentivoglio, Boccace, Corelli, etc. Riche en sites pittoresques, favorisée du plus beau ciel et couverte des débris imposants de l'antique magnificence de la capitale du monde romain, l'Italie devait donner le jour à un grand nombre d'artistes dans tous les genres, peintres, statuaires, architectes, poètes et musiciens, qui la placent au premier rang pour la culture des beaux-arts³.

D'après lui, la richesse du patrimoine matériel, notamment antique, est à l'origine de cette profusion de savants, d'artistes et d'écrivains de renom car c'est au contact de ces modèles qu'ils ont pu penser et créer. L'Italie est donc habitée par le souvenir de ses grands hommes qui s'incarne à travers leurs œuvres mais aussi dans quelques objets, tels que leurs tombeaux ou leurs représentations, ou dans les lieux qu'ils

¹ Il s'agit d'une expression récente, synonyme de « patrimoine culturel immatériel » et qui, selon l'Unesco, « se réfère aux pratiques, représentations, expressions, connaissances et compétences transmises de génération en génération. Ce patrimoine offre aux communautés un sentiment d'identité et est constamment recréé en réponse à leur environnement. », <http://www.unesco.org>, consulté le 24/05/2021. Sans exploiter le lexique moderne, les voyageurs portent leur intérêt vers ce patrimoine immatériel lié aux modes de vie et aux traditions des habitants.

² En effet, « il faut attendre l'âge romantique pour que s'impose un discours sur le peuple, entendu non seulement comme nation mais aussi comme une somme d'individus aux conditions variées », G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, *op. cit.*, p. 246.

³ A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, *op. cit.*, p. 14.

ont fréquentés au cours de leur existence. Les voyageurs, nouveaux pèlerins profanes, se lancent dans un vaste itinéraire mémoriel sur ces traces qui constituent un patrimoine national et européen¹.

Les tombeaux des grands hommes, nouveaux objets touristiques

La visite sur les tombeaux des grands hommes fait partie des étapes attendues d'un voyage en Italie mais cette pratique séculaire se démocratise dès la fin du XVIII^e siècle alors que ces derniers acquièrent le statut d'objets touristiques à part entière. Même les guides les plus factuels encouragent leurs lecteurs à s'y rendre : on retrouve ainsi régulièrement dans leurs index le mot « sépulcre » ou « tombeau » qui devient une catégorie patrimoniale à part entière dont la présence évoque « une Italie comparable à un grand cimetière d'écrivains, de poètes, d'artistes, de martyrs chrétiens, de papes, de souverains et de capitaines qui donnent l'image d'une terre marquée par le souvenir d'hommes célèbres² ». Ainsi, dans chaque ville dont il entreprend la description, Giégler indique les tombeaux célèbres qu'elles renferment ; à Ravenne, il mentionne celui du Dante³ [illu. 1] ; à Cortone, « un ancien tombeau qu'on dit être celui du consul Flaminius⁴ » ; à Ferrare celui de l'Arioste⁵ et à Patria, celui de Scipion⁶. En effet, dans chaque région de la péninsule, des étapes mémorielles s'imposent ; à Ravenne, on va voir le tombeau de Théodoric mais surtout celui de Dante ; à Arqua, celui de Pétrarque ; à Venise, ceux de Titien, Véronèse et l'Arétin ; à Florence, ceux de Machiavel, Michel-Ange, Alfieri ou Galilée ; à Sienne, celui de Boccace ; à Naples, ceux de Virgile, Scipion l'Africain et Sannazar ; à Milan, celui de saint Charles Borromée ; à Rome, le choix est vaste car « tous les genres de gloire sont ici ensevelis⁷ » : Raphaël, Charles Maratte, Salvator Rosa, le Tasse... Tous les visiteurs n'honorent pas les mêmes ; chacun opère une sélection et établit son itinéraire en fonction de ses préférences mémorielles qui reflètent aussi celles d'une époque⁸. La possession du tombeau d'un grand homme devient alors un enjeu touristique pour les cités italiennes soucieuses d'attirer les visiteurs, comme le souligne Valéry à propos du tombeau de Canova, érigé dans sa ville natale de Possagno :

Quelques esprits chagrins ont blâmé l'érection d'un tel monument dans un village si petit, si écarté ; mais ce monument doit y attirer les étrangers ; il lui donnera une route, des chemins, car, jusqu'à

¹ A.-M. Thiesse explique ainsi que ce nouveau culte et les pèlerinages qui en découlent sont liés à l'éveil national en Europe : voir A.-M. Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national : entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 2019, p. 156.

² François Brizay, *L'Image de l'Italie dans les guides et les relations de voyage publiés en France au XVII^e siècle, 1595-1713, sa construction et son évolution*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 77.

³ Jean-Pierre Giégler, *Manuel du voyageur en Italie, ou Nouvelle description de tout ce que ce pays offre de plus intéressant, de plus curieux et de plus instructif*, Milan, J. P. Giégler, 1818, p. 309.

⁴ *Ibid.*, p. 415.

⁵ *Ibid.*, p. 301.

⁶ *Ibid.*, p. 637.

⁷ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. I. 1789-1807*, Béatrix d'Andlau, Pierre Christophorov et Pierre Riberette (éds.), Paris, Gallimard, « NRF », 1977, p. 238.

⁸ Chateaubriand se rend ainsi sur le tombeau du Dante qui, comme son œuvre, fut délaissé par les visiteurs du XVIII^e siècle et remis au goût du jour dès le début du XIX^e siècle : « À Forli je me suis détourné de ma route pour visiter à Ravenne le tombeau de Dante. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. III, p. 196.

présent, on n'y arrive que par des sentiers difficiles ou le lit desséché des torrents : la fondation de l'église de Canova est comme une magnifique, une perpétuelle aumône faite par lui à son obscure et pauvre patrie¹.

La ville, éloignée jusqu'alors des itinéraires touristiques, profitera de l'arrivée des voyageurs pour se développer ; si Canova décide d'y reposer pour des raisons personnelles, son choix offre à ses concitoyens la possibilité d'un développement économique par le tourisme. Dans le but d'attirer les visiteurs, certaines villes s'attribuent les tombeaux de grands hommes, souvent antiques, dont l'authenticité est régulièrement remise en doute comme celui de Tite-Live à Padoue², de saint Augustin à Pavie ou encore de Virgile dans la campagne napolitaine, à propos duquel « tout le monde convient [qu'il] n'a d'intéressant que le nom de ce grand poète, et il n'est rien moins qu'authentique que ses cendres y aient jamais reposé³ ». Malgré les doutes qui pèsent sur leur authenticité, ces tombeaux continuent d'attirer les visiteurs désireux d'honorer la mémoire de ces grands hommes : la visite au tombeau de Virgile demeure un lieu commun de la littérature viatique.

Au moment 1800, ces récits de visites aux tombeaux des grands hommes se multiplient et sont définis par la mise en place de rites touristiques. Certains sont assimilés à des dégradations, tels que les graffitis apposés sur ces monuments ou les « vols » qui y sont effectués afin de ramener un souvenir ; le laurier qui pousse sur le tombeau de Virgile et qui aurait été planté par Pétrarque est ainsi régulièrement dépouillé, tradition à laquelle s'adonne notamment Chateaubriand⁴. La littérature de voyage établit aussi un modèle de récit de visite sur la sépulture du grand homme. Ces récits débutent souvent par l'évocation laudative de la biographie du défunt ; la visite au tombeau du Tasse est ainsi l'occasion de retracer avec émotion l'existence malheureuse du poète⁵. L'évocation biographique, si elle suit souvent un fil chronologique, peut aussi avoir recours à l'anecdote afin de mettre en valeur des épisodes dépeignant avec plus de force le caractère du grand homme, comme le fait Anot au tombeau du Titien :

Dans l'Église des Cordeliers est le tombeau du Titien, le meilleur peintre de l'École Vénitienne. [...] Charles-Quint l'avait créé Chevalier Comte-Palatin et avait voulu être peint trois fois de sa main. Souvent, ce Prince prenait plaisir à visiter son atelier ; un jour que cet artiste se baissait pour ramasser

¹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. 351.

² À Padoue, le soi-disant tombeau contenant le corps de Tite-Live est exposé à l'hôtel de ville. De Brosses constate que seuls ceux qui ne peuvent déchiffrer le latin se laissent prendre à la supercherie : « De l'autre côté [...] est le tombeau de Tite-Live, avec une inscription qui prouve qu'elle n'a pas été faite pour lui, mais pour un affranchi de sa fille. », C. de Brosses, *Lettres familières*, op. cit., t. I, p. 160.

³ Augustin-François Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, 1801-1802*, Paris, P. Didot l'aîné, 1806, p. 163.

⁴ « J'arrive de Naples, mon cher ami, et je vous porte un fruit de mon voyage, sur lequel vous avez des droits : quelques feuilles du laurier du tombeau de Virgile. », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1476.

⁵ Dupaty se rend à Saint-Onuphre pour « voir la gloire dans tout son néant, la fortune dans tout son caprice, le génie dans tout son malheur ; c'est-à-dire, contempler la cendre de cet immortel poète, que la nature força de faire des vers à sept ans, de terminer la *Jérusalem délivrée* à trente et d'aimer jusqu'au tombeau qui, après avoir consumé la plus grande partie de sa vie, ou à la cour, ou dans l'exil ou dans les fers, traité, tour-à-tour, comme un homme de génie ou comme un fou, tout-à-coup, vers le terme de sa carrière, se vit appelé par un caprice de la fortune, pour être couronné en cheveux blancs au Capitole, mais, par un autre caprice de la fortune, fut enseveli, la veille même de son couronnement. », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. II, p. 147-148.

son pinceau, qu'il avait laissé tomber, l'Empereur le prévint et lui dit, en le lui rendant : le Titien mérite d'être servi par César¹.

L'anecdote, en illustrant l'admiration et le respect de Charles-Quint envers l'artiste, encourage ces sentiments chez les lecteurs. L'œuvre et la vie des grands hommes sont également évoquées à travers leurs épitaphes que les visiteurs retranscrivent et analysent. Les voyageurs revendiquent leur goût pour les épitaphes simples ; plus le défunt est reconnu, plus son épitaphe doit être brève car il n'est pas besoin de trop de mots pour dire sa grandeur : son œuvre en témoigne. Au tombeau de Dante, Jouy remarque ainsi : « On y lit cette simple inscription : *Dantis poetae sepulchrum* ; et elle est encore trop longue ; le mot *poetae* est de trop. Il est des noms qui portent avec eux leur grandeur, et suffisent à dire ce qu'était un homme² ». Les voyageurs apprécient notamment la simplicité de l'épitaphe latine « Torquati Tassi ossa hic jacent », « digne du Tasse³ », comme Stendhal, charmé par « cette inscription si touchante [...] ». Cette épitaphe saisit les âmes nobles, parce qu'elle est fille de la nécessité et non de l'esprit. Les moines de ce couvent étaient dérangés par les questions des étrangers qui accouraient chez eux de toutes les parties de l'Italie [...] ; ils firent placer cette inscription⁴ ». L'épitaphe permet donc de reconnaître l'emplacement de la sépulture du grand homme pour s'y recueillir et honorer sa mémoire : elle constitue aussi une preuve de son authenticité qui permet sa conservation en tant qu'objet patrimonial.

Les visiteurs évaluent aussi l'apparence du tombeau qui constitue un objet patrimonial à double titre : il possède en effet, dans la plupart des cas, une valeur esthétique et mémorielle⁵. Cette dernière peut primer comme l'illustre le cas du monument du Tasse, récemment élevé à Saint-Onuphre : comme l'épitaphe, le tombeau doit être en accord avec la vie menée par celui qui y repose et Valéry juge la magnificence de ce nouveau tombeau moins en accord avec la vie du poète que la simple stèle élevée par les moines⁶. Chateaubriand, qui a pourtant financé ce monument, se montre du même avis : « De nos jours, une grande décoration funèbre est commencée en mémoire de l'Homère italien, jadis pauvre et errant comme l'Homère grec [...]. Pour moi, je préfère au tumulus de marbre la petite pierre de la chapelle⁷ ». Le tombeau incarne le grand homme qui y repose, c'est pourquoi l'humble pierre du Tasse convient mieux à son existence malheureuse. De même, le mort qu'il abrite est parfois si illustre qu'il

¹ Pierre-Nicolas Anot, *Les Deux voyageurs, ou Lettres sur la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, la Pologne, la Prusse, l'Italie, la Sicile et Malthe et un récit impartial des principaux événements qui se sont passés en Europe, depuis 1791 jusqu'à la fin de 1802*, Rheims, Brigot, 1802, t. I, p. 254.

² Étienne de Jouy, *L'Hermite en Italie ou observations sur les mœurs et usages des Italiens au début du XIX^e siècle*, Paris, Pillet Aîné, 1825, t. IV, p. 202.

³ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. II, p. 148.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 969.

⁵ « Mais les monuments qui rappellent la mémoire, ou renferment les cendres de quelque personnage connu, ces marbres font l'ornement des églises. Le plus souvent ce sont des chefs-d'œuvre de l'art. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 64.

⁶ « Un monument s'élève lentement au chantre de la Jérusalem ; les rois et les empereurs y ont souscrit, mais je doute que ce pompeux et froid mausolée produise l'impression profonde de la petite pierre de marbre, mise provisoirement par les moines. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 139.

⁷ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. IV, p. 436.

éclipse la valeur esthétique du mausolée, réduit à n'être qu'un support matériel de sa mémoire, comme le constatent Valéry sur le tombeau de Pétrarque où le poète et sa mémoire sont eux-mêmes devenus monuments¹ ou Lady Morgan à Santa-Croce qui, tout en reconnaissant l'immortalité de la mémoire de Machiavel et de Galilée, s'indigne de « la mauvaise exécution² » de leurs tombeaux. Pour certaines sépultures, la valeur esthétique l'emporte car « il faut de grands tombeaux aux petits hommes et de petits tombeaux aux grands³ » et la mémoire des défunts est éclipsée par celle de l'artiste qui a réalisé leur dernière demeure. C'est le cas du tombeau des Stuart, œuvre de Canova auprès de laquelle les voyageurs évoquent le souvenir de la dynastie catholique anglaise mais surtout celui du sculpteur vénitien. Stendhal insiste ainsi sur le fait que c'est même la valeur historique et esthétique de certains tombeaux à Rome qui a permis de faire perdurer et connaître le nom de leurs résidents dans toute l'Europe :

Formés par les idées d'une république qui avait honoré par des monuments Horatius Coclès, et tant de héros, les citoyens riches du siècle d'Auguste avaient horreur de l'oubli profond où ils allaient tomber dès le lendemain de leur mort. De là la pyramide de Cestius, qui n'était qu'un financier ; le tombeau de Cecilia Metella, femme du riche Crassus, etc., etc. Ces gens-là ont réussi, puisque moi, Allobroge, venu du fond du Nord, j'écris leurs noms, et que vous les lisez tant de siècles après eux⁴.

Si certaines mémoires survivent en dépit d'un tombeau authentique, comme celle de Virgile ou de Tite-Live, la survivance de celle d'individus moins reconnus tels que Cestius ou Cecilia Metella est assurée grâce à leur monument funéraire. Cependant, certains mausolées sont recherchés pour leur valeur esthétique comme mémorielle comme celui d'Alfieri réalisé par Canova à Santa-Croce : face à ce chef-d'œuvre, les voyageurs évoquent aussi bien la mémoire de l'artiste que celle de l'écrivain car, comme le souligne Lady Morgan, la plupart des tombeaux réunis à Santa-Croce constituent à la fois une histoire des grands hommes de Florence et une histoire de l'art⁵. Ces tombeaux reçoivent alors, en vertu de leur valeur mémorielle et esthétique, des soins patrimoniaux. C'est le cas du tombeau des Scipion, découvert à la fin du XVIII^e siècle et dont le contenu a été déplacé au musée du Vatican par Pie VI, au grand dam des visiteurs partisans de la conservation *in situ*⁶. Ce soin patrimonial témoigne de leur valeur touristique

¹ « Lorsque je contemplais sur la colline d'Arqua ce vaste tombeau de marbre rouge, soutenu par quatre colonnes, dans lequel ses restes reposent, il me semblait moins y voir la dépouille d'un homme qu'un monument élevé aux arts de l'esprit et de la pensée, qu'un trophée attestant le triomphe de la civilisation et des lettres sur l'ignorance et la barbarie. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. II, p. 54.

² Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 290.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. IV, p. 437.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 893. Staël évoque plus précisément le cas de Cestius : « Son nom ne se trouve point dans l'histoire, mais il est illustré par son tombeau. La pyramide massive qui le renferme défend sa mort de l'oubli qui a tout à fait effacé sa vie. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1090-1091.

⁵ « Après le premier coup d'œil général, quand l'attention se porte sur les détails, les noms de Michel-Ange, Machiavel, Galilée, Alfieri, Leonardo Bruni, Filicaja, se présentent dans une succession imposante et les monuments qui couvrent leurs cendres sont une histoire graphique des arts, depuis la précieuse minutie des productions du ciseau de Rossellini et de Giotto, jusqu'à la majesté des conceptions classiques de Canova. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 283-284.

⁶ « Le tombeau de la famille des Scipions a été trouvé dans ces lieux mêmes, et transporté depuis au Vatican. C'est presque un sacrilège de déplacer les cendres, d'altérer les ruines : l'imagination tient de plus près qu'on ne croit à la morale ; il ne faut pas l'offenser. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1086.

mais aussi du « passage insensible mais indubitable d'une mémoire chrétienne au mémorial laïc¹ », alors qu'un culte des grands hommes se met en place qui « engage [...] un pèlerinage sur leurs tombes ou sur leurs lieux de création, réactivant des rituels réservés jusque-là à la catégorie du sacré² ».

Bustes et portraits des grands hommes

Si leurs tombeaux ne sont pas visibles ou authentiques, si aucun monument ne leur a été élevé, les voyageurs peuvent toujours admirer une représentation artistique des grands hommes, leur buste ou leur portrait, dernière trace matérielle de leur existence comme le constate Stendhal à propos de la statue de Jules César conservée au palais des Conservateurs « qui passe avec raison pour le seul portrait reconnu de ce grand homme qui existe à Rome³ ». Les voyageurs s'attachent à ces représentations qui donnent à ces héros un visage dans les traits duquel ils cherchent à reconnaître les signes de leur destin exceptionnel ou le reflet de leur talent artistique.

Les bustes des grands hommes de l'Antiquité fascinent les voyageurs qui en proposent une lecture physiognomonique. Dans la forme de leur crâne, l'implantation de leurs cheveux ou leur port de tête, ils cherchent à reconnaître leur caractère, tel qu'il a été dépeint par les textes latins : le portrait physique devient l'occasion de vérifier leur portrait moral. Ainsi, évoquant un buste de Brutus, Stendhal précise que « les têtes romaines ont une proéminence au-dessus des oreilles, c'est l'activité militaire⁴ » et trouve au buste d'Agrippa une « figure réfléchie et sérieuse⁵ » qui sied à ce personnage. De même, au musée du Capitole, qui dispose d'une large collection de bustes antiques, Chateaubriand réduit son discours à des considérations physiognomoniques sur le caractère de chacun de ces hommes, tel qu'il est représenté par l'historiographie :

Buste d'Aristote : quelque chose d'intelligent et de fort. [...] Buste de Néron : visage gros et rond, enfoncé vers les yeux, de manière que le front et le menton avancent : l'air d'un esclave grec débauché. [...] Buste de Marc Aurèle : grand front, œil élevé vers le ciel ainsi que le sourcil. [...] Buste de César : figure maigre, toutes les rides profondes, l'air prodigieusement spirituel, le front proéminent entre les yeux, comme si la peau était amoncelée et coupée d'une ride perpendiculaire, sourcils surbaissés et touchant l'œil, la bouche grande et singulièrement expressive. On croit qu'elle va parler, elle sourit presque ; le nez saillant, mais pas aussi aquilin qu'on le trace ordinairement ; les tempes aplaties comme chez Buonaparte ; presque point d'occiput ; le menton rond et double ; les narines un peu fermées : figure d'imagination et de génie⁶.

Le buste n'est pas apprécié comme une œuvre artistique ; Chateaubriand ne fournit aucun commentaire technique et se contente d'en proposer une lecture physiognomoniste fondée sur les représentations

¹ Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon, essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, « L'esprit de la cité », 1998, p. 120.

² D. Poulot, *Une histoire du patrimoine en Occident, op. cit.*, p. 94.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 742.

⁴ *Ibid.*, p. 742.

⁵ *Ibid.*, p. 816.

⁶ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1454-1455.

textuelles antiques¹ : le visage de Néron donne à voir ses vices alors que ceux d'Aristote et de Marc-Aurèle respirent l'intelligence et l'élévation philosophique². Certains visiteurs s'amuse alors à deviner l'identité de celui qui est représenté en fonction de ses traits ; Stendhal reconnaît une statue de Tibère à ses « yeux, ressemblant à ceux du buste³ » de l'empereur qu'il possède et ses compagnes de voyage se livrent au même jeu⁴. Le musée du Capitole n'est pas le seul à disposer de ce type de collections et à susciter cette lecture ; Lady Morgan vante également celles du Vatican où « les vivants font la connaissance personnelle des morts ; et les traits de Commode, de Tibère et de Lucius Verus, deviennent aussi familiers à l'esprit que leurs faits et leur règne⁵ ». Staël, au musée de Portici, relève le grand nombre de « bustes d'hommes publics ou impératrices⁶ » et à Florence, Dupaty et Legouvé mentionnent l'existence d'une galerie qui leur est consacrée⁷.

Si le buste possède une valeur historique qui éclipse l'esthétique, il est aussi chargé d'une valeur mémorielle : le visiteur vient honorer le souvenir du grand homme à travers sa représentation. À la villa Reale à Naples, Ducos note ainsi la présence d'un buste du Tasse qui fait « l'objet d'une sorte de culte ; et cette consécration a quelque chose des usages antiques, qu'un voyageur aime à retrouver dans l'ancienne Parthénope⁸ ». Ces bustes, éparpillés chez les particuliers ou dans les musées, sont parfois concentrés dans certains espaces qui deviennent à ce titre des lieux de mémoire ; c'est le cas, comme le fait remarquer Corinne, de « l'intérieur du sanctuaire du Panthéon [où] sont les bustes de nos artistes les plus célèbres⁹ ». Néanmoins, certains voyageurs réclament la création d'une galerie spécifiquement destinée à accueillir les représentations des grands hommes de l'Italie. Guinan-Laourens souhaiterait ainsi que tous les bustes des grands hommes de l'Antiquité, épars dans Rome, soient réunis au Capitole

¹ Les bustes modernes font l'objet du même type de lecture. Ainsi, Ducos constate à propos de celui du Tasse : « La pureté des traits, l'élan poétique du regard, une suavité exquise dans l'expression générale de cette tête, rappellent le génie du chantre de Godefroi, d'Herminie et d'Armide. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. III, p. 139.

² Face à cette même collection, Simond a une réaction similaire : « Ce qui attira le plus notre curiosité, ce furent les bustes [...]. Il y a dans la salle des empereurs une collection chronologique de ces maîtres du monde ; et dans le rapprochement du caractère historique de chacun d'eux avec sa physionomie, l'analogie, souvent en défaut, est quelquefois frappante. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 189-190.

³ Stendhal, *Correspondance générale. Tome VI, 1837-1842*, V. del Litto et alii (éd.), Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 1999, p. 297-298.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 781.

⁵ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 290.

⁶ G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël : contribution à la genèse de ses œuvres*, Genève, Droz, 1971, p. 135.

⁷ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. I, p.137-138. On en retrouve une description dans *L'Italie pittoresque* qui insiste sur cette lecture physiognomonique : « Vous passez entre deux haies de statues d'empereurs romains, qui portent l'histoire de leur règne écrite sur leurs fronts de marbre. Regardez bien cette tête de Néron à cinq ans ; quelle figure d'ange, comme il est frais, bouffi ! comme ses yeux sourient ! Oui, mais approchez-vous davantage, et examinez le coin de sa bouche... que de fausseté ! Tout l'homme n'est-il pas dans ce pli ? Ne voit-on pas que cet enfant de cinq ans sera un assassin mielleux, qui dira... Mon frère... à Britannicus en l'empoisonnant ? », Ernest Legouvé, « Toscane », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, op. cit., p. 23.

⁸ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. III, p. 139.

⁹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1060.

afin que le visiteur puisse prendre la mesure de ce patrimoine immatériel mais aussi pour les donner comme modèles aux artistes¹. Son rêve se réalise en partie puisque Pie VII met en place une salle consacrée aux bustes et portraits des grands hommes modernes d'Italie au sein du musée du Vatican pour faire pendant aux bustes antiques : la Promothèque². Un projet similaire est mis en place à Padoue où une place est consacrée aux grands hommes de la ville, plus ou moins célèbres, dont les bustes sont exposés dans l'espace public ; pour faciliter l'appropriation de ce patrimoine, ils sont accompagnés d'une inscription latine informant le public sur leur vie et leur œuvre. Petit-Radel évoque cette promenade où l'on trouve « les personnages les plus illustres de la ville, ou qui ont eu avec elle quelques rapports honorables » et s'étonne déjà de n'y voir figurer aucune femme³. Ces bustes, en groupe ou isolés, envahissent l'espace public italien, matérialisant son riche patrimoine immatériel comme le remarque Chateaubriand à propos de Canova dont on trouve le buste « dans les auberges et jusque dans les chaumières des paysans de la Lombardie-Vénitienne⁴ » ; de même, à Mantoue, le buste de Virgile est « placé sur l'une des huit portes de la ville⁵ ». La célébrité de l'œuvre du Tasse est marquée par les bustes et statues qui envahissent l'espace public⁶ sur la péninsule car « l'érection de monuments et de statues à la gloire des héros culturels nationalise l'espace et l'avenir⁷ ».

Il existe également des portraits, ou des autoportraits pour les artistes, qui pérennisent l'image des grands hommes. Ces représentations se trouvent majoritairement dans les musées ou les galeries privées mais on peut aussi les trouver dans les universités⁸ ou les églises : dans la sacristie de la cathédrale de

¹ « Puisque le Capitole est réduit à n'avoir que des marbres, il convient [...] d'y réunir les statues et les bustes des grands hommes à qui Rome fut redevable de sa puissance [...]. Ce rapprochement serait surtout un bienfait pour les voyageurs et les artistes, en contribuant à une étude, à une comparaison plus facile de ces marbres aujourd'hui isolés. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 199.

² Valéry évoque ce nouveau Panthéon qui accueille aussi bien les artistes que les poètes et expose son mode d'admission : « Les grands hommes ne peuvent jamais y être admis qu'après leur mort, et lorsqu'ils ont été reconnus esprits, capacités de premier ordre et possédant les qualités requises pour l'immortalité ; la proposition appartient singulièrement aux trois conservateurs de Rome, ordinairement princes ou grands seigneurs qui ne sont pas toujours des juges très compétents de grands hommes ; cette proposition serait plus convenablement attribuée aux diverses académies, qui ne sont que consultées. Le décret est rendu par le pape, qui décide en cas de partage des voix. L'exécution de ce décret, l'entretien de l'espèce de temple appartiennent aux Conservateurs. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 68.

³ « Les statues sont en pied et dos à dos, de manière que celles intérieures regardent la promenade, et celles du dehors la place. On en compte trente-six. Le plus grand nombre offre des généraux, des poètes, des jurisconsultes, des musiciens, des statuaires, des architectes et peu de médecins. On n'y voit aucune femme. [...] Le sexe en Italie a fourni beaucoup de savantes qui méritaient bien les honneurs de la statue dans le Prato. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. I, p. 138-139.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, op. cit., p. 776.

⁵ A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, op. cit., p. 213.

⁶ Ducos en remarque une à Bergame (B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 165) et à Naples (*Ibid.*, t. III, p. 139).

⁷ A.-M. Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national*, op. cit., p. 169.

⁸ À l'Université de Padoue, afin de montrer l'exemple aux élèves et aux enseignants, sont affichés les portraits de grands savants : P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. I, p. 136.

Padoue est conservé un portrait de Pétrarque, qui en fut chanoine¹. Jouy mentionne ce portrait qui laisse transparaître la personnalité du poète « par une expression rêveuse et mélancolique² ». Les autoportraits fascinent davantage car ils révèlent le talent artistique du peintre aussi bien que sa personnalité comme le constate Farjasse à la villa Borghèse où « plusieurs des portraits de Raphaël, Titien et Jules Romain ont un intérêt historique, outre celui qu'ils inspirent comme productions exquises des artistes les plus célèbres³ ». À ce titre, la collection d'autoportraits de la galerie de Florence suscite la curiosité ; son fonctionnement est similaire à celui de la Promothèque puisque les peintres ne sont admis dans ce sanctuaire qu'en récompense de leur notoriété⁴. Legouvé décrit cette galerie unique :

Ce sont les portraits de tous les plus grands artistes de toutes les parties du monde, faits par eux-mêmes, et envoyés par eux au musée de Florence : depuis Masaccio jusqu'à Canova, aucun n'y manque. Vous voilà en présence de trois cents hommes de génie ; cela vaut bien un congrès de rois ! ouvrez les yeux, ouvrez, et cherchez sur ces fronts divins la trace de tant de chefs-d'œuvre enfantés par eux⁵.

Comme pour les bustes, le visiteur cherche des explications physiognomoniques à ces portraits où le talent et le caractère de chaque artiste est donné à voir par son visage. Ces représentations des grands hommes, qu'il s'agisse de portraits ou de bustes, sont les dernières traces de leur existence et les voyageurs les envisagent avec un intérêt plus mémoriel qu'esthétique qui modifie le statut de l'œuvre.

Sur les traces éparses des grands hommes italiens

- Espace et mémoire nationaux : la maison des grands hommes

Si les voyageurs établissent leur itinéraire afin de pouvoir rendre hommage aux tombeaux des grands hommes d'Italie, ils sont attirés par d'autres lieux associés à leur mémoire : leurs maisons. Ces visites « étaient considérées depuis longtemps comme pleines d'intérêt pour la nation et pour le patrimoine humain en général⁶ » mais, à partir de la Révolution et de la reconnaissance du culte des grands hommes, elles se multiplièrent et « furent souvent le fait d'écrivains en quête d'une émotion religieuse⁷ ». Les récits qu'ils fournissent de ces visites deviennent donc un fait littéraire ; elles permettent aux voyageurs écrivains de se présenter en tant qu'artistes et d'inscrire leur œuvre dans la continuité de celle de figures déjà patrimonialisées. Ainsi le transfert de sacralité qui caractérise l'appréhension et l'écriture du patrimoine apparaît avec force dans les visites des maisons comme des tombeaux des grands hommes

¹ « Le célèbre Pétrarque, mort en 1374 était Chanoine de cette église, et on voit son portrait dans la sacristie. », P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs, op. cit.*, t. I, p. 233.

² É. de Jouy, *L'Hermite en Italie, op. cit.*, t. IV, p. 241.

³ Denis-Dominique Farjasse, « Rome », in D.-D. Farjasse et alii, *L'Italie : la Sicile, les Îles Éoliennes, l'Île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'Île de Calypso, etc.*, Paris, Audot, 1836, p. 219.

⁴ « Le cabinet des portraits des peintres est un des plus intéressants : [...] c'est une sorte d'académie posthume où le privilège d'admission marque l'immortalité du candidat. », Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. II, p. 404.

⁵ E. Legouvé, « Toscane », *op. cit.*, p. 24.

⁶ J.-C. Bonnet, *Naissance du Panthéon, essai sur le culte des grands hommes, op. cit.*, p. 244.

⁷ *Ibid.*, p. 244.

par le lexique employé aussi bien que la posture adoptée par les voyageurs : elles s'apparentent alors à un pèlerinage profane.

En effet, « les écrivains qui avaient été les plus célébrés de leur vivant furent l'objet d'un culte posthume : des pèlerins accoururent au pied de leur tombeau et l'on souhaita même parfois faire de leur maison un musée¹ ». Leur mémoire et leur œuvre², qui appartiennent au patrimoine immatériel, s'incarnent dans leurs maisons, auxquelles des soins sont accordés afin de les faire perdurer ; c'est le cas de la maison de l'Arioste, à Ferrare, rachetée et restaurée par le conseil communal pour la consacrer exclusivement aux visites³, ou de celle de Michel-Ange, aménagée en sanctuaire mémoriel, « noble monument élevé à la gloire⁴ » de l'artiste. Si la maison du grand homme apparaît comme un lieu patrimonial qui doit être préservé, certaines ne sont plus que des ruines auxquelles s'accrochent des souvenirs, notamment celles des grands hommes antiques. À Tivoli, les voyageurs cherchent ainsi les ruines de la demeure d'Horace à laquelle Chateaubriand accorde une visite émue qui réactive sa mémoire classique⁵. Pourtant, la plupart de ces ruines ont été rebaptisées pour satisfaire la curiosité des visiteurs et « on montre à Tivoli la maison d'Horace, de Catulle, de Zénobie. Les Italiens ont gratifié de ces noms les premières mesures, fussent-elles construites d'hier⁶ ». Ces maisons sont donc rarement authentiques comme le constate Royer au lac de Garde où il est prié d'admirer les restes de la maison de Catulle⁷. Les maisons de Cicéron attirent également les voyageurs qui évoquent celle qu'il habitait sur le Palatin⁸ mais surtout sa villa de Tusculum, « où, inconsolable de la mort de sa chère Tullie, [il] vint distraire sa douleur en écrivant ses tusculanes⁹ ». Ils se rendent aussi sur les ruines de sa villa de Baïes où il fut exécuté sur ordre d'Octave, comme Chateaubriand : « À Pouzzoles, j'ai examiné [...] la

¹ *Ibid.*, p. 243.

² A.-M. Thiesse estime ainsi que cet attrait nouveau est lié à « l'aura » que conservent ces lieux de création littéraire, mise à mal par la reproductibilité de l'œuvre ; ainsi, « à l'instar du manuscrit qui porterait une trace physique du geste créateur, la maison d'écrivain conserverait l'empreinte de la création, tout en ouvrant au visiteur l'intimité de l'auteur. », A.-M. Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national*, *op. cit.*, p. 227.

³ « Lorsqu'en 1811 le conseil communal de Ferrare [...] fut d'avis d'acquérir la maison de l'illustre poète, sa chambre [...] fut nettoyée et blanchie le badigeonnage cette fois fut secourable aux souvenirs poétiques [...], une belle inscription italienne de M. Giordani fut mise sur une pierre de marbre de Carrare et surmontée du buste de l'Arioste. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 88.

⁴ *Ibid.*, t. III, p. 157.

⁵ « Je n'ai point quitté Tivoli sans visiter la maison du poète que je viens de citer : [...] c'était là qu'il offrait *floribus et vino genium memorem brevis aevi*. L'ermitage ne pouvait pas être grand, car il est situé sur la croupe même du coteau ; mais on sent qu'on devait être bien à l'abri dans ce lieu, et que tout y était commode, quoique petit. Du verger devant la maison l'œil embrassait un pays immense : vraie retraite du poète à qui peu suffit, et qui jouit de tout ce qui n'est pas à lui », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1487.

⁶ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 326.

⁷ « Rien ne prouve que ces ruines aient été la maison de Catulle ; il est peu probable, au contraire, que Catulle ait jamais possédé un palais comme celui-là, avec des bains magnifiques, des voûtes épaisses et des colonnades luxueuses, lui qui vécut toujours pauvre et traqué par d'impitoyables créanciers. N'importe, le voyageur, en Italie, doit se munir en partant d'une loi robuste, et admirer, sur la foi des Cicéroni de l'endroit, la maison du poète Catulle », Alphonse Royer, « États vénitiens », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, *op. cit.*, p. 37.

⁸ Voir G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1077 ; C. de Brosses, *Lettres familières*, *op. cit.*, t. II, p. 251.

⁹ J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 354-355.

maison de Cicéron, celle qu'il appelait la Puteolane, d'où il écrivit souvent à Atticus, et où il composa peut-être sa seconde Philippique¹ ». Le souvenir de Cicéron et de son œuvre donne en effet toute sa valeur à ces ruines comme le remarque Kotzebue, informé tardivement de leur identité :

Mais lorsque tout-à-coup le nom de Cicéron vint frapper mon oreille, aussitôt une espèce de frisson se répandit dans mes veines ; nous écoutâmes plus attentivement, et l'on peut juger quelle sensation délicate nous éprouvâmes, en apprenant que nous nous étions promenés dans les jardins de Cicéron, que nous avions goûté de ses fruits. Tout nous parut prendre un autre aspect ; ces ruines devinrent majestueuses, le petit bois devint un bosquet sacré : ici, Cicéron s'est baigné ; là, il s'est promené, il a pris plusieurs repas sous ce rocher ; il y a peut-être écrit un chapitre de son livre *De Officiis*, qui suffirait seul pour éterniser sa mémoire² !

Si l'attribution de ces maisons antiques peut être douteuse, les voyageurs en visitent d'autres, plus récentes et donc conservées avec un plus grand soin alors qu'a lieu une prise de conscience de leur valeur patrimoniale et touristique. Plusieurs de ces maisons sont alors ouvertes aux visiteurs et les villes italiennes ne disposant pas d'un patrimoine matériel attractif, souvent exclues des itinéraires, mettent en valeur cet héritage. Ainsi, à Asti, il est possible de visiter la maison d'Alfieri « conservée avec vénération³ » ; à Vicence, celle de Palladio⁴ ; à Mantoue, Royer estime que « le voyageur ira visiter sans doute la maison qui abrita⁵ » Jules Romain ; Norvins se rend à Città della Piave, près de Pérouse, pour admirer la « maison natale⁶ » du Pérugin. Plusieurs villes affirment posséder la maison d'un même grand homme ; c'est le cas des maisons de Pétrarque qui « sont communes en Italie ; on les montre encore avec curiosité à Arezzo, Pavie, Linterno, Arquà. Une tradition, qui paraît fondée, indique comme le lieu de sa maison et de son jardin à Parme l'emplacement de la maison Bergonzi⁷ » [illu. 2]. La mémoire de certains grands hommes est en effet éclatée entre plusieurs villes dans lesquelles ils ont successivement vécu, comme ce fut le cas du Tasse : Norvins admire la maison de son enfance à Pesaro⁸ dans laquelle il commença à écrire et à Sorrente Legouvé visite sa maison natale⁹. Il en est de même pour Alfieri ; si l'on peut voir sa maison natale à Asti, comme Valéry¹⁰ ou Auger¹¹, les visiteurs se rendent aussi dans sa demeure florentine comme Stendhal¹². Certaines villes, centres intellectuels et artistiques, concentrent un nombre conséquent de maisons de grands hommes comme Florence ; Lady Morgan y indique celles

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1463.

² A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. I, p. 288.

³ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 97.

⁴ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 110.

⁵ A. Royer, « États vénitiens », *op. cit.*, p. 41.

⁶ J. de Norvins, « État romain », *Ibid.*, p. 56.

⁷ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 234.

⁸ J. de Norvins, « Marche d'Ancône », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, *op. cit.*, p. 74.

⁹ E. Legouvé, « Naples », *op. cit.*, p. 27.

¹⁰ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. V, p. 85.

¹¹ « L'auteur de l'Ode sur la tyrannie est né [...] dans une de ces maisons [...], ni plus petite ni plus grande que la plupart de celles qu'on remarque », Henri Auger, « Savoie-Piémont », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, *op. cit.*, p. 36.

¹² « Mon premier hommage comme ma première question est pour Alfieri. « Où est la maison qu'habitait le comte Alfieri ? », Stendhal, *Journal (1801-1817)*, in *Œuvres intimes. I, V*. Del Litto (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 779.

de Machiavel et de Boccace¹ ; Lemonnier et Jouy celle de Dante² et Dupaty celle de Michel-Ange³ ; Valéry consacre un chapitre entier au récit de sa visite des demeures de Cellini, Zuccari, Michel-Ange, Jean Bologne, Alfieri, Viviani, Galilée, Machiavel car « peu de villes offrent autant que Florence d'illustres maisons modernes⁴ ». À Rome, ces maisons d'artistes sont aussi nombreuses comme le rappelle Lady Morgan qui en propose à son lecteur une liste avec leurs adresses⁵, la plus célèbre étant celle de Raphaël, devenue « monument sacré⁶ ». S'il ne reste plus de maison, les lieux où ont vécu ces grands hommes, peuvent être honorés par un monument⁷ ou protégés, comme le banc qu'occupait Dante à Florence avant son exil⁸.

Un certain nombre de guides consacre ainsi, pour chaque ville ou région, un encart aux hommes célèbres qui en sont originaires ou y ont résidé, dessinant un itinéraire du souvenir couvrant l'ensemble de la péninsule. Ce réflexe mémoriel, qu'on retrouve dans la littérature de voyage du XVIII^e siècle, se systématisa. Dans son itinéraire, Perrot indique dans chaque ville les hommes célèbres qui en furent originaires comme à Padoue qui « outre l'honneur d'avoir donné naissance à ce fameux historien [Tite-Live], [...] a encore celui d'avoir donné asile à deux hommes célèbres, à Pétrarque, qui fut chanoine de la cathédrale, et à Galilée, qui y fut lecteur de l'université jusqu'en 1610⁹ ». Giégler adopte la même technique dans son *Manuel du voyageur en Italie* ; il affirme par exemple dans son entrée sur Milan :

La ville de Milan a eu beaucoup de personnages célèbres dans les sciences et les belles lettres : son histoire littéraire forme seule 4 gros volumes *in folio* ; aussi cette ville fut elle surnommée la nouvelle Athènes. Virgile y étudia. On compte parmi les anciens auteurs que Milan a produits, Coecilius Statius, Valère Maxime ; Virginius Ruffus, et Salvius Julianus ; parmi les modernes, Cardan, Alciat, le P. Léchi, le P. Porta, le Marquis Beccaria, Frisi, Parini et une foule d'autres que les bornes de cet ouvrage ne nous permettent pas de nommer¹⁰.

¹ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 370-373.

² « Tout étranger, digne de comprendre la vraie gloire, cherchera avec empressement *la casa di Dante et la casa Buonarroti* ; [...] elles l'entreprendront de hautes renommées conquises par la force du génie. », Henri Lemonnier, « Toscane », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, *op. cit.*, p. 9 ; É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 217.

³ « J'ai été frappé d'un respect presque religieux, en entrant dans la maison de ce grand homme, j'allais dire dans son sanctuaire. », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, *op. cit.*, t. I, p. 173-174.

⁴ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 156.

⁵ « Raphaël [...] occupait une maison dans la via Coronana, qui est encore marquée par une inscription. [...] La maison de Claude Lorrain est du même côté, n°11 [...]. Dans la via Gregoriana, n°33 et 40, vivait Salvator Rosa et Gaspard Poussin ; et Angelica Kauffman habitait, en 1800, la maison n°70, dans la via Sestini. [...] Rome abonde en topographie biographique », Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 345-348.

⁶ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 586.

⁷ Le souvenir de Pétrarque est honoré à Pavie, où il a séjourné, par un monument : « Pour remémorer sa résidence sur ce coin de terre, le marquis Malaspina a élevé un monument avec une inscription. », Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 26.

⁸ « Dans une rue latérale, le long des maisons, on conserve un banc de pierre, sur lequel le Dante avait l'habitude de s'asseoir. Une inscription indique la place qu'il affectionnait. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 160.

⁹ A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, *op. cit.*, p. 239.

¹⁰ J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, *op. cit.*, p. 191-192.

Les noms évoqués sont aussi bien ceux de personnalités reconnues dans toute l'Europe que d'intellectuels dont la réputation est plus locale. Les guides ne sont pas les seuls à s'adonner à ces énumérations de noms célèbres matérialisant la richesse intellectuelle et artistique de l'Italie à travers les siècles ; les récits de voyage adoptent également ce réflexe, reflétant l'évolution des mentalités et des attentes des voyageurs. Ainsi, Taillard indique dans chacune de ses lettres consacrées à une ville italienne les grands hommes qui en sont originaires, y ont vécu ou y sont morts ; à Vérone, il constate que la ville possède une mémoire séculaire :

Elle cite avec un noble orgueil [...] Catulle, qui, le premier chez les Romains, célébra avec succès la poésie lyrique ; Pline l'ancien, qui, au dire même de Buffon, fut également grand dans toutes les parties ; Vitruve, qui dédia son traité d'architecture à César Auguste, et à qui nous devons le seul ouvrage de ce genre que nous aient transmis les anciens [...]. Revenons aux grands hommes de Vérone. Savez-vous [...] que je ne les ai pas tous nommés ? Les temps modernes, que l'on peint comme si pauvres en hommes d'élite, semblent avoir voulu disputer la palme à l'antiquité. Ils ont produit ce Scaliger, qui fut, de prénom comme de fait, le Jules César des médecins et des littérateurs de son siècle ; [...] Antoine de Pindemonte, connu par plusieurs discours sur l'art dramatique [...] ; Scipion Maffei, dont on peut dire, comme de Voltaire, qu'il a parcouru toute la sphère des connaissances humaines ; enfin, ce célèbre Paul Véronèse, qui soutint ou plutôt éleva l'art de la peinture dans sa patrie¹.

Il détaille les titres de gloire de chaque grand homme et fait la même chose à Florence, Venise, Rome, Naples mais aussi à Padoue d'où il « sort continuellement des grands hommes² », à Parme qui « est, sous le rapport biographique, une des villes les plus riches d'Italie³ » ou à Bologne qui « a produit un grand nombre d'hommes célèbres⁴ » dont il propose une liste numérotée accompagnée d'une biographie pour chacun d'entre eux. Chaque ville, par fierté régionale aussi bien que pour attirer les visiteurs, revendique cet héritage⁵ et certaines, plus petites, sont connues et visitées uniquement pour le souvenir des grands hommes qui leur est attaché, comme Cento, où est né le Guerchin⁶, ou Pesaro, ville de Rossini⁷. Toutes les régions possèdent donc leurs grands hommes et « on devrait dire à chaque voyageur qui parcourt l'Italie : « Arrête, passant, tu foules aux pieds un grand homme⁸ ! » Certaines villes sont pourtant mieux pourvues que d'autres comme Florence, « richement dotée⁹ », ou la Lombardie. Les voyageurs insistent sur la richesse mémorielle, notamment littéraire, de cette région :

La Lombardie a la gloire d'avoir donné le jour à bien des grands poètes, ou d'avoir été le théâtre de leurs travaux. L'Arioste à Ferrare ainsi que le Tasse ; Virgile à Ande près Mantoue ; Pétrarque à

¹ Constant Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, Paris, Dondey-Dupré père et fils, 1828, t. I, p. 174-176.

² *Ibid.*, t. II, p. 76.

³ *Ibid.*, t. III, p. 40.

⁴ *Ibid.*, t. II, p. 222.

⁵ « Chacune des petites villes que nous rencontrons sur notre route se vante [...] de l'importance que lui donnent ou son ancienneté, ou les faits historiques dont elle a été le théâtre. Les habitants ne manquent pas [...] de nommer [...] les grands hommes dont ils se glorifient. », A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie*, op. cit., t. I, p. 160.

⁶ « Cento est une humble ville, mais qui a aussi sa part de gloire, car elle donna le jour à un grand peintre, au Guerchin. », H. Lemonnier, « Légations de l'État pontifical », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, op. cit., p. 65.

⁷ J. de Norvins, « Marche d'Ancône », op. cit., p. 74.

⁸ C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, op. cit., t. III, p. 92.

⁹ « Que de peintres, que de poètes, que de musiciens, que d'historiens elle a envoyés à la conquête de l'admiration des hommes ! », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. II, p. 205.

Arquata où l'on voit son tombeau ; la ville de Vérone où le Dante composa, au temps de son exil, sa divine Comédie ; enfin Asti, qui vit naître le fameux tragique italien Alfieri¹.

Milan est ainsi surnommée « nouvelle Athènes² » car « Virgile, Le Tasse, l'Arioste, et tout ce que la terre classique enfanta de grands hommes, vinrent y puiser ces vives clartés dont nous sommes encore éblouis³ ». Chateaubriand étend ce constat à l'ensemble du nord de l'Italie, plus particulièrement à la Lombardie et à la Vénétie. Selon lui, « tout ce pays, dans un diamètre de quarante lieues est le sol indigène des écrivains et des poètes : Tite-Live, Virgile, Catulle, Arioste, Guarini, les Strozzi, les trois Bentivoglio, Bembo, Bartoli, Bojardo, Pindemonte, Varano, Monti, une foule d'autres hommes célèbres, ont été enfantés par cette terre des Muses⁴ ».

▪ Le cas Ferrare

Cette saturation mémorielle est particulièrement frappante à Ferrare. En effet, si Florence ou Rome offrent à l'adoration du voyageur de nombreuses traces de la mémoire des grands hommes, elles disposent aussi d'un patrimoine matériel attractif ; les voyageurs ne se rendent à Ferrare qu'en raison du lien que la ville entretient avec la mémoire de deux grands hommes italiens. Dénuée de tout patrimoine matériel, « la ville de Ferrare est toute littéraire ; [...] les noms de l'Arioste et du Tasse en font le principal charme. Dans cette cité mélancolique, on va suivant à la trace de ces deux poètes⁵ ». Ce phénomène se développe plus particulièrement à partir des années 1800, marquées par un regain d'intérêt pour le Tasse alors que l'Arioste est déjà célébré par les voyageurs du XVIII^e siècle. Si De Brosses mentionne lors de son passage le tombeau de l'Arioste, il ne livre aucune information sur le Tasse⁶ ; même chose dans le guide de Martyn⁷, dans l'itinéraire de Dutens⁸ ou encore chez Anot qui estime que « le plus grand homme dont les ouvrages aient illustré cette ville est l'Arioste⁹ ». Ce n'est qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle que l'on commence à s'intéresser au Tasse et à son œuvre : sa mémoire est alors convoquée au même titre que celle de l'Arioste. Dupré indique ainsi que la ville est

¹ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 366-367. C'est aussi le constat de Valéry : « J'étais frappé de voir nés dans le nord les premiers poètes de l'Italie ancienne, de l'Italie moderne », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. 265.

² C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, op. cit., t. II, p. 129. On retrouve aussi cette expression chez Albert Montémont, *Voyage aux Alpes et en Italie, ou Lettres en prose et en vers*, Paris, Lelong, 1821, t. I, p. 55 ou chez J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 167.

³ C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, op. cit., t. II, p. 129.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. IV, p. 423.

⁵ H. Lemonnier, « Légations de l'État pontifical », op. cit., p. 59.

⁶ C. de Brosses, *Lettres familières*, op. cit., t. I, p. 227-230.

⁷ Thomas Martyn, *The Gentleman's guide in his tour through Italy* [1787], Lausanne, Louis Luquiens et Genève, J.E. Didier, 1792 (trad. fr.), t. I, p. 129.

⁸ Louis Dutens, *Itinéraire des routes les plus fréquentées, ou Journal de plusieurs voyages aux villes principales de l'Europe depuis 1768 jusqu'en 1783*, Paris, Théophile Barois, 1783, p. 77.

⁹ P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, op. cit., t. I, p. 269.

célèbre par le souvenir des deux poètes¹ et Perrot recommande à son lecteur la visite du palais où « à chaque pas que l'on fait [...], les images de l'Arioste, du Tasse, d'Eléonore s'offrent à l'imagination² ». Pourtant, le souvenir du Tasse occupe une place croissante dans le discours des voyageurs, allant jusqu'à éclipser celui de l'Arioste.

En effet, son sort malheureux, les raisons mystérieuses de son emprisonnement émeuvent et fascinent. La prison du Tasse [illu. 3] devient un lieu touristique³ marqué par l'émotion, comme Lady Morgan⁴ ou Jouy⁵ en font l'expérience ; les voyageurs dénoncent cette « prison impie⁶ », ce « lieu le plus triste de tous ceux que l'étranger peut visiter⁷ ». Stendhal visite cette prison⁸ et Oswald et Corinne se rendent dans sa cellule :

Ils arrivèrent ensemble à Ferrare, l'une des villes d'Italie les plus tristes [...]. L'Arioste sut exister paisiblement au milieu d'une cour ; mais l'on voit encore à Ferrare la maison où l'on osa renfermer le Tasse comme fou ; et l'on ne peut lire sans attendrissement la foule de lettres où cet infortuné demande la mort, qu'il a depuis si longtemps obtenue⁹.

Cette évolution mémorielle en faveur du Tasse est particulièrement visible dans l'œuvre de Chateaubriand pour lequel Ferrare « semble porter le deuil éternel¹⁰ » du poète. Dès 1804, il rappelle à Tivoli le sort des deux poètes liés à la maison d'Este et sa préférence va déjà au Tasse : s'il les considère comme les « deux plus grands poètes de son temps et les deux plus beaux génies de l'Italie moderne », il estime que le Tasse, en tant que « grand homme infortuné » est « plus touchant » que l'Arioste, « homme heureux¹¹ ». Dans *Mémoires d'outre-tombe*, cette préférence s'affirme et il écrit sur Ferrare :

¹ « L'infortuné Tasse y vit le théâtre de sa gloire et celui de ses souffrances ; Arioste, selon les uns, prit naissance en cette ville, ou du moins l'illustra par sa présence et ses ouvrages. », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 353.

² A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, op. cit., p. 198.

³ Si bien que Goethe remet en question son authenticité : « Au lieu de la prison du Tasse, on montre un bûcher, une charbonnière, où assurément il ne fut jamais enfermé. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 114.

⁴ « La cellule humide n'est éclairée que par une petite fenêtre grillée. Nous n'y avons passé que quelques minutes ; car l'émotion suffocante qu'elle produisait ne pouvait être longtemps supportée. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. IV, p. 356.

⁵ « Mais quel est ce bâtiment d'un aspect sombre et triste ? C'est l'hôpital Sainte-Anne, c'est là qu'Alfonse II fit enfermer le Tasse [...]. De combien de sentiments pénibles on se sent assailli en se rappelant la vie du Tasse et l'histoire de ses derniers moments [...] ! Tout cela porte à la mélancolie, je ne puis rester plus longtemps à Ferrare. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. IV, p. 230-231.

⁶ J.-L. Brad, *L'Italie, poème en quatre chants*, op. cit., p. 7.

⁷ P. Hédouin, « Ferrare », *Le Landscape français*, op. cit., p. 44.

⁸ Il évoque cette visite dans sa correspondance : « J'ai vu Ferrare que je n'avais jamais vu ! La prison du Tasse m'a touché. », Stendhal, *Correspondance générale. Tome III, 1817-1830*, V. Del Litto (éd.), Paris, H. Champion, « Textes de Littérature moderne et contemporaine », 1999, p. 671. Mais aussi dans *Promenades dans Rome*, de manière plus nuancée : « En passant à Ferrare, l'an passé, je suis entré dans l'espèce de cave où un grand prince [...] renferma Le Tasse pendant sept ans et quelques mois [...]. Ce fut un homme bien supérieur à son ouvrage. [...] Nous ne verrons plus de tels hommes. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 970. En effet, il revendique sa préférence littéraire pour l'Arioste : « Quant à la perfection de la narration, c'est l'Arioste. Les pédants lui ont préféré le Tasse qui tombe tous les jours. », Stendhal, *Correspondance générale. Tome VI, 1837-1842*, op. cit., p. 404.

⁹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1323.

¹⁰ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, op. cit., p. 425.

¹¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1488.

Le Tasse remporte dans ces lieux une victoire plus mémorable : il fait oublier l'Arioste ; l'étranger quitte les os du chancre de Roland au Musée, et court chercher la loge du chancre de Renaud à Sainte-Anne. Le sérieux convient à la tombe ; on abandonne l'homme qui a ri pour l'homme qui a pleuré. Pendant la vie, le bonheur peut avoir son mérite ; après la mort, il perd son prix ; aux yeux de l'avenir il n'y a de beau que les existences malheureuses¹.

Chateaubriand consacre plusieurs pages de son autobiographie au Tasse : il retrace son parcours jusqu'à son incarcération et fait de ce poète en exil un double allégorique. Ambassadeur à Rome, il est chargé de récolter des fonds pour le monument élevé au Tasse à Saint-Onuphre et le sort du poète lui sert à mesurer sa chute avec la révolution de Juillet² ; de même il mobilise ce parallèle alors qu'il se rend à sa prison :

Riche ambassadeur, j'avais souscrit pour son mausolée à Rome : indigent pèlerin à la suite de l'exil, j'allai m'agenouiller à sa prison de Ferrare. [...] Le génie est un Christ ; méconnu, persécuté, battu de verges, couronné d'épines, mis en croix pour et par les hommes, il meurt en leur laissant la lumière et ressuscite adoré³.

Chateaubriand exploite la comparaison romantique de l'artiste et du Christ pour rapprocher son sort de celui du Tasse. Le malheur, aussi bien que l'œuvre du poète qui en est un reflet, assure sa renommée ultérieure et son entrée dans le patrimoine immatériel européen car, comme le remarque Chateaubriand en insistant sur l'éternité de la gloire littéraire : « Que cherche-t-on à Ferrare ? la demeure d'Alphonse ? non, la prison du Tasse. Où va-t-on processionnellement de siècle en siècle ? au sépulcre du persécuteur ? non, au cachot du persécuté⁴ ».

Le patrimoine vivant : perspectives folkloriques dans la littérature viatique du moment 1800

L'Italie dispose donc d'un Panthéon riche et varié qui séduit les voyageurs ; cet héritage, comme l'illustre la thèse d'une renaissance italienne par la littérature et les arts défendue par Staël dans *Corinne ou l'Italie*, participe à l'émergence complexe d'un patrimoine national en Italie, mosaïque d'États unis par ce legs mémoriel commun qui dépasse les frontières tout en réaffirmant paradoxalement leur existence, comme l'illustrent les disputes au sujet de la propriété de la mémoire d'artistes ou d'écrivains comme Michel-Ange, Pétrarque ou Dante. Il en va de même pour un autre type de patrimoine immatériel : le patrimoine vivant ou folklore. Nous emploierons cette expression afin de désigner l'ensemble des coutumes et des traditions populaires de la péninsule auquel sont confrontés les voyageurs qui insistent à la fois sur sa diversité et l'existence d'un fonds commun à l'ensemble de

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 437-438.

² « La commission italienne chargée des travaux nécolithes me pria de quêter en France et de distribuer les indulgences des Muses à chaque fidèle donateur de quelques deniers au monument du poète. Juillet 1830 est arrivé ; ma fortune et mon crédit ont pris de la destinée des cendres du Tasse. Ces cendres semblent posséder une vertu qui rejette toute opulence, repousse tout éclat, se dérobe à tous honneurs. », *Ibid.*, p. 437.

³ *Ibid.*, p. 438-439.

⁴ *Ibid.*, p. 437.

l'Italie. Si le terme « folklore » n'est créé qu'en 1846 en anglais¹ pour désigner l' « ensemble des arts et traditions populaires (d'un pays, d'une région, d'un groupe humain²) », cet intérêt pour les traditions propres à chaque peuple existe depuis le XVIII^e siècle³ ; ce dernier est d'ailleurs directement lié à l'émergence de la notion de patrimoine comme à celle de nation et accompagne leur développement aussi bien que celui du tourisme⁴. La curiosité pour le folklore qui marque le XIX^e siècle prend racine dans le romantisme allemand, notamment grâce aux théories exprimées par Johann Gottfried von Herder. D'après ce dernier, les paysans, proches de la terre, sont les gardiens privilégiés du « génie du peuple » : leurs traditions incarnent une mémoire ancestrale intrinsèquement liée à la terre de la nation. Si pour Herder le « génie du peuple » repose avant tout sur la langue et la littérature orale transmise de génération en génération, comme l'illustre la démarche des frères Grimm inspirée par ces théories, l'intérêt grandissant des nations européennes pour leur folklore confère rapidement à ce dernier une acception plus vaste qui se développe dans le sillage des travaux de Herder ; il désigne ainsi, notamment dans le cadre du voyage, d'autres traditions populaires telles que les costumes, les coutumes, les jeux...

Cet intérêt pour le folklore de l'Italie, qui renouvelle son image de pays figé dans le passé pour la présenter comme une nation ancrée dans le présent, se développe au moment 1800. Les voyageurs désirent alors découvrir le charme pittoresque de la péninsule et témoignent un intérêt plus marqué pour le peuple italien, notamment romain⁵, sur lequel ils portent un nouveau regard. En effet, ils le perçoivent désormais, lui et ses traditions, comme « l'expression la plus authentique du rapport intime entre une nation et sa terre, du long façonnage de l'être national par le climat et le milieu⁶ », reprenant à leur compte les théories exprimées par Herder. Soucieux de leur disparition prochaine sous les effets de

¹ Le CNRTL précise qu'il s'agit d'un terme emprunté à l'anglais : « *folk-lore* mot composé des deux termes saxons *folk* « peuple » et *lore* « savoir, connaissances, science » et proposé en 1846 par Ambrose Merton pour désigner ce qui était alors appelé *Popular Antiquities* ou *Popular literature* ».

² CNRTL. Le terme, comme la notion plus récente de « patrimoine vivant », possède une sémantique complexe, difficilement saisissable, comme l'explique Jean-Marie Gallais : « Le folklore n'est pas définissable. Depuis la création du mot, on a essayé de le définir et personne n'y est parvenu. [...] Parce que c'est une chose de l'ordre du vivant, quelque chose qui évolue. », <https://www.franceculture.fr/emissions/le-cours-de-lhistoire/artistes-confines-dans-leur-exposition-34-le-folklore-pour-comprendre-le-futur-a-pompidou-metz>, consulté le 06/01/2022.

³ On remarque ainsi que, comme pour le substantif « patrimoine » qui s'impose tardivement au cours du XIX^e siècle, l'existence du folklore précède celle du mot forgé pour le désigner.

⁴ « Le monde se conforme aux images touristiques. La folklorisation du monde est en effet la condition du tourisme et le tourisme son plus puissant agent. », Marie-Charlotte Calafat et Jean-Marie Gallais (dirs.), *Folklore : artistes et folkloristes, une histoire croisée*, Paris, La Découverte, 2020, p. 119. Ainsi, dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, « l'industrie du souvenir avait commencé à exploiter les images folkloriques [...] comme des signes spécifiques d'une altérité que le voyageur pouvait choisir de ramener chez lui parmi ses souvenirs du Grand Tour, à côté des reproductions des monuments antiques et des œuvres des maîtres anciens. », Giovanna Capitelli, « Sous le signe de la dévotion : le peuple romain dans l'imaginaire du XIX^e siècle », in O. Bonfait (dir.), *Le Peuple de Rome : représentations et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne*, Ajaccio, Palais Fesch, Musée des beaux-arts, et Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2013, p. 54.

⁵ D'après O. Bonfait, le début du XIX^e siècle est marqué par « la naissance d'un imaginaire du peuple romain », O. Bonfait (dir.), *Le Peuple de Rome, op. cit.*, p. 19.

⁶ A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales, op. cit.*, p. 159.

l'industrialisation et de l'uniformisation culturelle, les voyageurs recensent minutieusement coutumes, loisirs, costumes afin de figer par la représentation littéraire ou artistique ce patrimoine immatériel qu'ils estiment voué à disparaître, tension au cœur de la notion de folklore telle qu'elle se développe au XIX^e siècle.

La beauté italienne : à la source du patrimoine

Par leur beauté, les Italiens sont perçus comme liés à leur patrimoine artistique dont ils constituent les modèles privilégiés. Au patrimoine antique¹, tout d'abord puisque Petit-Radel estime qu'à Rome « parmi le peuple, on retrouve encore dans les têtes quelque chose de ce caractère que nous offrent les statues antiques que l'on admire dans le musée du Vatican² » et Santo Domingo que « plus on examine les statues et les médailles antiques, plus on y retrouve les traits et l'empreinte extérieure qui nous frappent dans les Romaines actuelles³ ». Ce phénomène est plus marquant encore dans le quartier du Trastevere dont les habitants sont présentés comme les héritiers directs des Romains de l'Antiquité et dans lequel les traits des femmes rappellent avec force ceux des bustes antiques exposés dans les musées romains :

Les Transtévérins seuls offrent encore quelque analogie de mœurs et de configuration avec leurs illustres prédécesseurs. [...] L'étranger qui n'a pas visité ce quartier un jour de grande fête a été privé de voir un des spectacles les plus singuliers que Rome puisse offrir, une assemblée des descendants véritables des anciens Romains, conservant dans leurs nobles figures, et leurs traits fortement caractérisés, des preuves de leur illustre origine. Si l'on veut voir la forme d'Agrippine réalisée, telle que la sculpture nous la représente, ou celle de Porcia, comme on se la figure quand elle assure son époux de sa foi, ce n'est pas dans les palais qu'il faut les chercher, on les trouvera plutôt parmi les femmes de Transtevere⁴.

Les voyageurs trouvent des ressemblances avec les bustes antiques mais aussi avec les toiles de certains artistes modernes, comme Raphaël. Ainsi, Guinan-Laoureux constate que les Romaines qui n'ont « de beau que le buste, n'en montrent qu'avec plus de plaisir ces épaules que Raphaël a peintes avec tant de complaisance⁵ » et Millin qu'elles « sont si belles, qu'on croit qu'elles ont des masques faits d'après les peintures de Raphaël et de l'Albane⁶ ». Stendhal insiste à plusieurs reprises⁷ sur cette ressemblance du peuple italien avec les personnages de Raphaël, comme dans cette description de bateliers :

Notre batelier, figure à la Raphaël ; il devait y avoir de la finesse autrefois sur cette figure, maintenant portant les pénibles empreintes d'un travail forcé [...] Un fils (je crois) aîné, jeune homme de vingt ans, ressemblant à Raphaël peint par lui-même à quinze ans. (La tête appuyée sur la main, bonnet

¹ Si ces comparaisons sont plus fréquentes à Rome, Goethe estime à Vérone que le joueur de balle « rappelle le gladiateur de la villa Borghèse », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 51.

² P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie en 1811 et 1812*, op. cit., t. II, p. 494.

³ J.-H. de Santo-Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 59.

⁴ D.-D. Farjasse, « Rome », op. cit., p. 103.

⁵ J.-B. Guinan-Laoureux, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 250.

⁶ Aubin-Louis Millin, *Lettre de M. Millin à M. Langlès sur le carnaval de Rome*, Paris, J.-B. Sajou, 1812, p. 48.

⁷ « Je distingue M^{me} Salmi, la plus belle femme de la ville, dit-on (figure d'une madone de Raphaël parvenue à trente ans, mais avec des yeux sans expression, du reste des traits célestes). », Stendhal, *Correspondance générale. Tome I, 1800-1809*, Victor Del Litto (éd.), Paris, H. Champion, « Textes de Littérature moderne et contemporaine », 1997, p. 849.

triangulaire sur la tête. Musée Napoléon.). [...] Ses yeux absolument comme ceux des personnages de Raphaël, ombre sur la paupière supérieure, bien plus prononcée que dans les têtes grecques sculptées (tête d'Antinoüs, d'Apollon, etc.) ; finesse (minceur) du sourcil¹.

De même, Chateaubriand compare une jeune mendicante à une Vierge de Raphaël² et remarque que la beauté des Romaines a inspiré les artistes antiques comme modernes pour lesquels elles ont été, à travers les siècles, des modèles :

La beauté des femmes est un autre trait distinctif de Rome : elles rappellent par leur port et leur démarche les Clélie et les Cornélie ; on croirait voir des statues antiques de Junon ou de Pallas descendues de leur piédestal et se promenant autour de leurs temples. D'une autre part, on retrouve chez les Romains *ce ton des chairs* auquel les peintres ont donné le nom de *couleur historique*, et qu'ils emploient dans leurs tableaux. Il est naturel que les hommes dont les aïeux ont joué un si grand rôle sur la terre aient servi de modèle ou de type aux Raphaël et aux Dominiquin pour représenter les personnages de l'histoire³.

Les Romains donnent vie aux œuvres qu'ils ont inspirées sous les yeux émerveillés du voyageur et cette ressemblance avec leur propre patrimoine, symboliquement, peut souligner le lien fusionnel qui existe entre ce dernier et la nation.

Les costumes italiens : un folklore régional à l'image de la diversité de la péninsule

Les multiples costumes de la péninsule, manifestations de l'éclatement culturel et politique de l'Italie, suscitent un intérêt grandissant dans la littérature de voyage qui revendique la valeur pittoresque de ces éléments folkloriques. Dans chaque ville, les visiteurs décrivent les monuments, nomment les grands hommes qui en font la réputation, mentionnent les galeries et musées, mais évoquent aussi les costumes qu'on peut y admirer. Richard indique ainsi que son guide « abonde surtout en renseignements sur la manière de vivre, les vêtements, les habitudes, des divers peuples de cette contrée⁴ ».

Afin de répondre aux nouvelles exigences patrimoniales de leurs lecteurs, les voyageurs décrivent les costumes de chaque région, plus particulièrement ceux des femmes dont l'étrangeté plus marquée les interpelle, comme à Gênes ou Venise. Largement décrit par la littérature de voyage du XVIII^e siècle le costume traditionnel des Génoises, « le *mezzaro*, espèce de voile blanc en mousseline, qui encadre [...] leurs figures⁵ », fascine toujours⁶ ; à Venise, le *zandaletto*, « espèce de voile élégant et simple⁷ »,

¹ Stendhal, *Œuvres intimes. I, op. cit.*, p. 338-339.

² « Une jeune femme me demande l'aumône : sa tête est enveloppée dans son jupon relevé ; la *poverina* ressemble à une madone [...]. Si j'étais Raphaël, je ferais un tableau. », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1457.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1481.

⁴ Jean-Marie Vincent Audin, dit Richard, *Guide du voyageur en Italie, ou itinéraire complet de cette terre classique*, Paris, Audin, 1826, p. VII.

⁵ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 106-107.

⁶ On en trouve de nombreuses descriptions, comme chez Jouy (« Elles sont en général vêtues de blanc, et portent sur la tête un long voile de mousseline blanche, qui retombe sur leurs bras et sur leurs épaules, et que l'on nomme *mezzaro* », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie, op. cit.*, t. I, p. 187) ou Simond qui mentionne « un ample voile blanc, qui leur cache une grande partie du visage et qui les enveloppe de la tête aux pieds », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. II, p. 354-355.

⁷ P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs, op. cit.*, t. I, p. 260.

« noir, qui leur couvre la tête, descend jusqu'à la ceinture et se noue négligemment sur les reins, comme les mantelets modernes¹ », intrigue également les voyageurs, comme Goethe² ou Simond qui relève à Padoue « la tournure distinguée de leurs femmes, enveloppées du gracieux *zendaletto*³ ». Leur discours retranscrit, par l'insertion de mots italiens pour désigner cet habillement unique, la couleur locale de ces costumes dont l'existence est mise en danger par la volonté des classes sociales privilégiées de copier les modes françaises. Cet aveu italien de la supériorité de ces dernières n'est pas sans déplaire à certains voyageurs, notamment ceux du XVIII^e siècle ou du début du XIX^e siècle ; ainsi, De Brosses relève avec plaisir l'appropriation par l'élite bolonaise des modes françaises⁴. La comparaison avec la France permet alors de faire ressortir la laideur des costumes traditionnels italiens, comme l'illustrent les propos de Dupré sur le *mezzaro* génois, « espèce de voile qui n'est pas sans attraits ; mais cette simple mousseline me paraît d'une mesquinerie telle, qu'elle ne serait pas même admise par les soubrettes de nos riches élégantes de Paris⁵ ». On observe un renversement à l'honneur de l'élégance française : les soubrettes parisiennes ne daigneraient pas porter le costume des aristocrates de Gênes. Pourtant, de plus en plus désireux de préserver l'intégrité du folklore italien, les voyageurs s'insurgent dès les années 1810-1820 contre la menace d'uniformisation que constitue l'imitation des modes françaises par les élégantes européennes, mettant en danger la survie des costumes régionaux. En effet, ils sont perçus comme des objets en voie de disparition dont il convient de conserver la trace pour les générations futures et dans *Corinne ou l'Italie* Staël remarque :

L'art de la civilisation tend sans cesse à rendre tous les hommes semblables en apparence et presque en réalité ; mais l'esprit et l'imagination se plaisent dans les différences qui caractérisent les nations : les hommes ne se ressemblent entre eux que par l'affectation ou le calcul ; mais tout ce qui est naturel est varié. C'est donc un petit plaisir, au moins pour les yeux, que la diversité des costumes ; elle semble promettre une manière nouvelle de sentir et de juger⁶.

Régnier regrette également que les modes « des hommes bourgeois ou cavaliers » soient « celles que la France dicte à l'Europe », mettant en danger le « cachet des mœurs italiennes » : « c'est un désordre d'imitation incomplète, mais suffisante pour gâter l'originalité nationale⁷ ». Les femmes du peuple apparaissent alors comme les gardiennes de ces traditions vestimentaires et c'est pourquoi les voyageurs opèrent souvent un diptyque, décrivant les costumes des classes populaires et des classes aisées

¹ Jacques Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, Paris, H.-J. Jansen, 1801, t. II, p. 119-120.

² Goethe, moins enthousiaste face à ce vêtement populaire, en entreprend pourtant la description à Vérone : « Le *zendale* est un grand capuchon à longs bavolets ; le capuchon même est relevé au-dessus de la tête par un échafaudage en fil d'archal ; les bavolets sont fixés autour du corps comme une écharpe, de façon que ses extrémités tombent derrière le dos. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 49-50.

³ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 74.

⁴ « Quant à la façon de se vêtir, les femmes se mettent à la française et mieux que partout ailleurs. », C. de Brosses, *Lettres familières*, *op. cit.*, t. I, p. 256.

⁵ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 172-173.

⁶ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1014-1015.

⁷ J. Régnier, *Tableau de la Ville Éternelle*, *op. cit.*, p. 71.

séparément¹. Ainsi, Giégler constate à Gênes que « les dames sont vêtues à la française : elles adoptent volontiers les nouvelles modes qui viennent de Paris [...]. Il n'y a maintenant que les femmes du peuple et les contadines qui dans la manière de s'habiller, conservent une partie des anciens usages² ».

Les voyageurs se concentrent sur ces costumes menacés dont il convient de conserver le souvenir et perçoivent leur travail de description comme une tâche patrimoniale ; ils insistent sur des détails techniques tels que la coupe, la couleur et la matière dans le but de sauver ce qui leur apparaît comme voué à disparaître prochainement sous le coup d'une uniformisation vestimentaire en marche. Ce sont plus particulièrement les paysannes toscanes³, romaines et campaniennes qui attirent l'attention par le caractère atypique, coloré et pittoresque de leur costume. Antoine Thomas insiste sur la diversité des costumes du Latium car « dans les États romains, chaque petit pays a son costume qui lui est particulier⁴ » ; les artistes comme les voyageurs s'emploient à donner à voir cette variété lors de leurs excursions dans les environs de Rome. À Frascati, Ducos est ainsi frappé par la richesse et les couleurs de l'habillement des femmes⁵ [illu. 4] et Dupré décrit le costume coloré des habitantes de Montefiascone, principal attrait touristique de la ville⁶. Simond offre également une description des paysannes de Marino, « vêtues de corsets rouges à longue taille, et de jupons bleus très courts ; leurs têtes [...] couvertes d'une petite toque de toile blanche et pliée en carré⁷ ». Cette coiffure typique du Latium, que remarque aussi Ducos à Albano⁸, est un « carré à l'antique », représenté par de nombreux artistes [illu. 5]. À Rome même, il existe encore des costumes populaires qui varient en fonction de la classe sociale, du métier et du quartier des habitants ; le costume pittoresque des hommes du Trastevere saisit notamment l'imagination des voyageurs [illu. 6] ; là-bas, les « hommes du peuple ont gardé la carmagnole de velours, la ceinture ou *fascia* bariolée, le haut de chausse pareil à la veste, les boucles larges aux genoux, incommensurables sur le soulier. D'aucuns retiennent leur chevelure dans le réseau de soie noué sur une oreille, et campent sur l'autre un chapeau pointu, relevé d'un bord ; sur leurs épaules

¹ À Naples, Petit-Radel évoque la beauté des femmes et leur costume, mais aussi leurs mœurs selon les classes sociales. Voir P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. III, p. 118-121.

² J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, op. cit., p. 149.

³ Voir C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, op. cit., t. III, p. 46-47 et P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. III, p. 357.

⁴ Antoine Thomas, *Un an à Rome et dans ses environs*, Paris, F. Didot, 1823, p. 38.

⁵ « Elles portent une jupe courte, un corset bien coupé, fort échancré sur le devant, un tablier étroit et bariolé de plusieurs nuances. Ces diverses parties de leur habillement, offrent le contraste des couleurs les plus brillantes. Un bas blanc bien tiré, des pantoufles brodées, enrichies de filets d'or et d'argent, composent leur chaussure. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. IV, p. 91.

⁶ « La ville de Montefiascone [...] n'offre rien de très remarquable, si ce n'est le costume des femmes, qui portent sur leur tête une espèce de serviette damassée, bordée de franges, pliée en quatre posée sur la tête carrément et surmontée d'une autre qui passe par-dessus et pend par derrière. [...] Leurs bijoux sont des colliers de perles fines et d'or ou de corail, et des boucles d'oreilles assez bien travaillées, mais fort larges ; leur taille est resserrée dans des corsets de laine rouge d'où descendent des robes blanches très amples. », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 277-278.

⁷ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 395.

⁸ « Leur coiffure se compose d'un morceau de grosse toile ployé en différents sens, posé sur leur tête. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. II, p. 203.

débraillées s'étale une manière de cravate rouge¹ ». En Campanie et en Calabre, moins touchées par l'uniformisation, les costumes traditionnels semblent avoir été mieux préservés, ce dont témoignent leurs couleurs bigarrées² et leur diversité car « ils varient de canton en canton, de village en village³ ». Les voyageurs relèvent leur richesse comme Valéry à Sorrente⁴, Simond à Capoue⁵ ou Jouy à Ischia et Procida⁶.

« Les artistes ne manqu[a]nt pas de représenter le peuple quand celui-ci devient un acteur collectif, lors des cérémonies sur les places, les sermons de rue ou dans la vie quotidienne des églises⁷ », plusieurs voyageurs proposent d'admirer les costumes romains sur la place Saint-Pierre lors d'une bénédiction papale ; ce spectacle est jugé « digne de l'artiste et du voyageur qui observent [...] la diversité des caractères et des vêtements⁸ » car « c'est pendant les jours saints que l'on voit réunis à Rome tous ces costumes pittoresques des femmes de Tivoli, de Frascati, de la Sabine, de Sonnino, de Nettuno, qui viennent y rivaliser d'élégance, de beauté, de richesse⁹ ». De même, à Naples, les fêtes religieuses sont aussi l'occasion d'observer les nombreux costumes de la région :

Il n'y a plus de costumes caractéristiques à Naples ; mais pour ce jour de fête, toutes les filles des environs accourent avec leurs vêtements nationaux. À Ischia, à Procida, à Capri, il y a dans chaque famille un costume complet et fidèle du temps passé, qui se lègue de génération en génération, et qui sert de dot à la fille aînée quand elle se marie ; elle ne revêt ce costume que dans les jours de grande solennité [...]. On ne peut se figurer comme, au milieu des marchands en bonnet rouge [...] étincelaient les ornements et la pourpre de tous ces vêtements : c'étaient les Grecques de Procida, avec un manteau de soie rouge, brodé en or, les cheveux retenus par de longues épingles d'argent, et les pieds chaussés de sandales ; c'étaient les filles d'Ischia, s'avancant gravement, pieds nus, avec leurs spencers verts, et leurs longues boucles d'oreilles à cinq pendants¹⁰.

¹ J. Régner, *Tableau de la Ville Éternelle*, *op. cit.*, p. 71. Farjasse en livre une description similaire : D.-D. Farjasse, « Rome », *op. cit.*, p. 103.

² « Les corsages et les jupes écarlates des femmes de Nettuno, ornées de larges galons d'or et d'argent, les autres costumes populaires colorés, les vaisseaux peints, tout semble s'efforcer de se rendre un peu visible sous la splendeur du ciel et de la mer. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 381.

³ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 97.

⁴ « Le jour que je passai à Sorrente était un dimanche ; les paysannes portaient leurs riches et pittoresques habits ; il est vrai qu'avec des corsets à coutures d'or, des chaînes, des bagues, des boucles d'oreille et des épingles dans les cheveux, quelques-unes allaient pieds nus. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 402.

⁵ « Les paysannes en robes rouges, galonnées d'or, portaient sur la tête, en forme de voile, une sorte de châle brun », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. II, p. 91.

⁶ « Le costume des paysannes est piquant et léger : leur tête est couverte de mouchoirs peints de diverses couleurs, qui enveloppent leurs cheveux et tombent en bourse sur le dos ; ou bien de grosses épingles de douze pouces de longueur soutiennent et traversent des spirales de cheveux nattés ; les corsets bruns, rouges ou bleus, les jupes de mêmes couleurs ; les souliers, à talons hauts et bruyants, attirent aussi nos regards. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 273-274.

⁷ G. Capitelli, « Sous le signe de la dévotion », *art. cit.*, p. 60.

⁸ A. Thomas, *Un an à Rome et dans ses environs*, *op. cit.*, p. 21.

⁹ J. de Norvins, « Rome », I, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰ E. Legouvé, « Naples », *op. cit.*, p. 20.

Ces costumes constituent donc un « héritage » à proprement parler qui se transmet de génération en génération et perpétue cette tradition vestimentaire, nouveau patrimoine que les voyageurs immortalisent par le texte ou la représentation picturale.

Le peuple italien : types pittoresques

Outre ces costumes régionaux, les voyageurs dépeignent également des figures qui, par le costume caractéristique de leur état aussi bien que par les valeurs morales qu'ils représentent, incarnent l'Italie dans leur imaginaire. Ces personnages caractéristiques sont mis en scène par les voyageurs comme Chateaubriand lorsqu'il décrit les routes de la péninsule, marquées par la présence de types qu'on ne retrouve qu'en Italie et qui la symbolisent :

Voici les personnages, les équipages, les choses et les objets que l'on rencontre pêle-mêle sur les routes de l'Italie : des Anglais et des Russes, qui voyagent à grands frais dans de bonnes berlines, avec tous les usages et les préjugés de leurs pays ; des familles italiennes qui passent dans de vieilles calèches pour se rendre économiquement aux vendanges ; des moines à pied, tirant par la bride une mule rétive chargée de reliques ; des laboureurs conduisant des charrettes que traînent de grands bœufs, et qui portent une petite image de la Vierge élevée sur le timon au bout d'un bâton ; des paysannes voilées ou les cheveux bizarrement tressés, jupon court de couleur tranchante, corsets ouverts aux mamelles, et entrelacés avec des rubans, colliers et bracelets de coquillages ; [...] des voiturins, des courriers, la tête enveloppée et un réseau comme les Espagnols ; des enfants tout nus ; des pèlerins, des mendiants, des pénitents blancs ou noirs¹.

L'usage du présentatif et de l'énumération insiste sur la diversité des figures pittoresques qui peuplent l'imaginaire italien des voyageurs comme les paysannes aux costumes colorés, les acteurs du voyage ou encore les personnages illustrant le rôle joué par le catholicisme sur la péninsule. Nous concentrerons notre analyse sur trois de ces figures nationales qui occupent une place importante dans le discours des voyageurs qui contribue à les ériger en types : le brigand romain, le *lazzarone* napolitain et le gondolier vénitien.

Le brigandage est « un sujet obligé pour l'écriture du voyage d'Italie, *a fortiori* pour les écritures destinées à un public. [...] Aussi peut-on parler du banditisme italien comme d'un véritable « horizon d'attente² » dès le XVIII^e siècle. Chateaubriand évoque dans *Les Martyrs* les routes des environs de Rome infestées de brigands, appliquant un lieu commun contemporain à la Rome antique, lui conférant ainsi une profondeur temporelle³. Les auteurs préviennent leurs lecteurs des risques qu'ils courent lors de leurs déplacements ; Ducos les informe de la présence de brigands à Narni, près de Rome⁴, dans les Apennins⁵, sur la route de Naples, vers Terracine⁶, dans les alentours de Fondi⁷ et même dans le Nord,

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1459.

² N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 300.

³ « La voie Cassia, qui me conduisait vers l'Étrurie, [...] pénètre dans des montagnes noires, couvertes de nuages et toujours infestées de brigands. », F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, *op. cit.*, p. 325.

⁴ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 367.

⁵ « Les Apennins sont, dit-on, infestés de voleurs », *Ibid.*, p. 324.

⁶ *Ibid.*, t. II, p. 214.

⁷ *Ibid.*, t. III, p. 274.

à Milan¹ ou à Viterbe² ; Stendhal note également qu'à Tortone les « environs sont pleins de brigands, à cause de la facilité qu'ils ont de fuir dans les montagnes³ ». Ils recommandent de voyager accompagné d'une escorte, comme Staël⁴, Courier⁵ ou Creuzé qui quitte Sienne accompagné d'une escorte pour se prémunir contre les brigands qui viennent d'assassiner un courrier⁶. Les visiteurs sont invités à adapter leur itinéraire et leur manière de voyager face à ce danger réel ; Stendhal préconise ainsi de se déplacer en malle-poste, les brigands préférant attaquer les véhicules des particuliers et ceux de la poste⁷. Ces dangers italiens effraient pourtant autant qu'ils fascinent depuis les romans gothiques dans lesquels les brigands deviennent des personnages littéraires, comme dans *Les Mystères d'Udolphe* de Radcliffe : cette littérature, qui connaît un grand succès à partir de la fin du XVIII^e siècle, contribue à ancrer la peur des brigands dans l'imaginaire collectif⁸ et les voyageurs en voient alors partout⁹. Les voyages fourmillent d'anecdotes, issues de leur expérience aussi bien que de cette tradition littéraire qui façonne leurs récits, sur des rencontres avec des brigands qu'on leur a rapportées ou dont ils ont été les témoins. Creuzé obtient ainsi d'une connaissance le récit de sa confrontation, sur la route de Naples, avec les brigands :

En parlant de bandits, M. Croiset nous raconta qu'en traversant l'Italie il avait bien pensé n'en jamais sortir. Il voyageait de nuit avec le courrier [...] quand, à Cisterno, dans les Marais Pontins, il fut éveillé par plusieurs coups de fusils. La voiture fut de suite assaillie par plusieurs bandits, et les trois voyageurs eurent ordre de descendre. On se mit à fouiller leurs effets, tandis qu'on les tenait tous les trois sous les styles. Le commis voyageur en reçut un coup à la gorge qui lui a placé la tête de côté pour toute la vie. Croiset ne fut pas blessé, mais il pensa être tué vingt fois. [...] Il espérait pourtant qu'il en serait quitte pour la perte de tous ses effets et qu'on le laisserait aller quand au fond de sa malle un autre brigand trouva son uniforme. « Ah ! ah ! lui cria-t-on, tu es un scélérat d'officier français, nous allons te fusiller ». On le liait en effet déjà contre la voiture et on allait le coucher en joue, quand le bruit du *procaccio* se fit entendre. [...] À ce bruit les bandits, aussi lâches que féroces, jetèrent Croiset sous les roues de la voiture, et se sauvèrent précipitamment. Il avait été si maltraité qu'il fallut le transporter à Rome, d'où il ne put continuer sa route que plusieurs jours après¹⁰.

Le récit, marqué par les hyperboles, cherche à provoquer l'effroi des lecteurs puisque le protagoniste a frôlé la mort. En effet, les brigands ne se contentent pas de voler ou de rançonner les voyageurs, ils

¹ *Ibid.*, t. I, p. 111.

² *Ibid.*, t. IV, p. 120.

³ Stendhal, *Œuvres intimes. 1, op. cit.*, p. 26.

⁴ « Je pourrais écrire au général Nugent pour lui demander une escorte autrichienne de Terracine à Naples, parce que je n'ai pas la moindre envie de rencontrer des brigands. », G. de Staël, *Correspondance générale, Tome IX, Derniers combats, 12 mai 1814 - 14 juillet 1817*, S. Genand et Jean-Daniel Candaux (éds.), Genève, Champion-Slatkine, 2017, p. 354.

⁵ « Figurez-vous que dans tout ce royaume une voiture ne peut se hasarder en campagne sans une escorte de cinquante hommes armés », P.-L. Courier, *Lettres écrites de France et d'Italie*, Louis Coquelin (éd.), Paris, Larousse, 19 ??, p. 82.

⁶ « Une escorte, et surtout de bonnes armes nous rassuraient contre les brigands », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 64.

⁷ « Souvent les brigands n'arrêtent que les voitures en poste, et dédaignent les autres. On peut prendre la malle-poste », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 783.

⁸ « Dans les lieux communs relatifs à l'Italie, le roman gothique anglais a bien entendu fortement contribué à imposer une certaine figure inquiétante du bandit. », N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 301.

⁹ Stendhal ironise ainsi : « Une petite maîtresse de Paris, arrivant ici, aurait une peur mortelle ; elle prendrait tous ces jeunes gens pour des brigands. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826, op. cit.*, p. 383.

¹⁰ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 103-104.

peuvent aussi les tuer et les anecdotes prennent alors une dimension plus tragique. Stendhal rappelle ainsi le sort d'un voyageur anglais, « tué près de Naples avec sa femme¹ » et Jouy consacre un chapitre à un récit de brigandage marqué par le meurtre d'une femme et de ses deux enfants². Ces récits, s'ils reposent sur des faits divers, sont caractérisés par l'exagération pour satisfaire la curiosité et l'attente des lecteurs et deviennent des objets littéraires à part entière comme le remarque Ducos avec ironie :

Les émotions que donnent ces récits se propagent avec rapidité. Après les avoir éprouvées, on veut les transmettre à d'autres. Plus le lieu de la scène s'éloigne, plus les détails prennent un caractère effrayant. Aucun narrateur ne veut demeurer en reste de la peur qu'on lui a faite. Il a besoin d'en causer un peu plus qu'il n'en a ressenti lui-même et la simple rencontre d'un mendiant qui aura demandé l'aumône avec instance, passera quelques lieues plus loin pour la menace d'un brigand armé, avant-coureur perdu d'une bande à laquelle on n'a échappé que par la rapidité des chevaux et l'adresse des postillons³.

Stendhal, dans *Promenades dans Rome*, rapporte plusieurs anecdotes de brigandage et s'amuse des stéréotypes des voyageurs, peu en accord avec la banale réalité dont il rend compte :

L'un de nous a eu le bonheur de voir ces voleurs dont on nous a peut-être parlé cent fois depuis dix-huit mois. Voici le récit de notre ami. J'ai pris à Naples une de ces voitures d'Angrisani, qui arrivent à Rome en trente-huit heures [...]. Je dormais tranquillement, lorsqu'à dix heures et demie du matin, par un beau soleil, au milieu d'un pays découvert, je suis réveillé par les cris des postillons, du conducteur, des voyageurs, et par le bruit de deux coups de fusil. Je comprends peu à peu que nous avons affaire à des voleurs. Je voyais à six pouces de mon œil l'intérieur du canon du fusil de celui qui me tenait en joue, ce canon était fort rouillé. Les voleurs parlaient assez bas et fort vite, et avec le bout de leurs fusils frappaient sur nos mains et sur nos genoux, pour nous indiquer qu'il fallait leur donner *subito*, tout ce que nous possédons. Je donne une pièce de quarante francs à celui qui me tenait en joue, et qui pour la prendre dérange son fusil. Ces brigands étaient si comiques, que je pensais à différentes scènes de la Caverne, du vieillard des Vosges, de la *Diligence attaquée* de Franconi. Tout en riant de la peur extrême de plusieurs de nos voyageurs, j'ai glissé dans mes bottes deux ou trois napoléons. Je songeais au moyen de sauver ma montre, à laquelle je suis accoutumé, quand un voleur qui avait vu la pièce de quarante francs que j'ai eu la sottise de donner à son camarade, (j'aurais dû avoir pour les voleurs huit ou dix petites pièces d'argent), vient me demander de l'or. Je réponds en italien que j'ai donné quarante francs, tout ce que j'avais. Je reçois l'ordre de descendre. On nous place tous au milieu de la route, derrière la voiture, tournant le dos aux voleurs, nous nous attendons à être sévèrement fouillés ; le sacrifice de ma montre était fait. Tandis que quatre ou cinq brigands continuaient à nous tenir en joue, les autres vidaient la voiture avec une étonnante promptitude ; mon petit sac de nuit leur paraît d'abord de bonne prise, mais bientôt ils le jettent sur la route, où je le retrouve plus tard. Les *birbanti* demandent les clés de nos malles, mais ils voient approcher des charrettes chargées de blé, dont les conducteurs ne paraissent guère s'inquiéter de ce qui se passe, cependant les voleurs décampent ; nous les voyons fuir dans la campagne⁴.

Les bandits présentés par Stendhal sont des amateurs et le flegme et l'ironie du narrateur, marqués dans le récit par les nombreux détails réalistes qui acquièrent une portée comique, vont à l'encontre de l'horizon d'attente dramatique des lecteurs ; la mention du mélodrame *La Diligence attaquée* vient d'ailleurs inscrire avec humour ce lieu commun dans un nouvel horizon littéraire.

En effet, sous l'influence des voyageurs romantiques, l'horizon d'attente évolue et une nouvelle image du brigand fait son apparition ; il devient une figure littéraire et « à partir de 1820 et pour une vingtaine d'années, le brigand va s'imposer comme l'incarnation du héros populaire⁵ ». Pour Stendhal

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 628.

² É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 174-190.

³ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 324-325.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 1127-1128.

⁵ G. Capitelli, « Sous le signe de la dévotion », *art. cit.*, p. 170.

comme pour d'autres¹, le brigandage est une tradition séculaire en Italie qui s'explique aussi bien par des raisons politiques que morales :

Voici l'origine du brigandage. Vers 1550, les habitants des états du pape se souvenaient encore des républiques italiennes, des mœurs quelles avaient établies, et enfin de l'usage où chacun était de défendre ses droits par tous les moyens. [...] Les mécontents se réfugiaient dans les bois : pour vivre, il fallait voler ; ils occupèrent toute la ligne de montagnes qui s'étend d'Ancône à Terracine. Ils se glorifiaient de combattre le gouvernement méprisé qui pesait sur les citoyens. Ils regardaient leur métier comme le plus honorable de tous, et ce qu'il y a de singulier et de bien caractéristique, c'est que ce peuple, rempli de finesse et d'élan, qu'ils rançonnaient, applaudissait à leur valeur. [...] En 1600, les brigands formaient la seule opposition. [...] Dans l'absence de toute vertu, lorsque des fripons sans mérite se partageaient tous les avantages de la société, eux du moins ils faisaient preuve de courage².

Le brigand devient un symbole de liberté, un héros animé par une énergie toute romantique qui incarne la résistance à l'oppression et aux injustices³ et se met au service du peuple. Les voyageurs en font une figure éminemment politique à plusieurs égards ; il incarne la résistance populaire aux régimes despotiques de la péninsule mais aussi, à partir de la fin du XVIII^e siècle, le rejet de l'occupation étrangère puisque de nombreuses anecdotes reviennent sur la lutte acharnée de la police française pour anéantir les brigands de Rome et de Naples. Enfin, consacrant leur rôle de fédérateurs de la nation, ils sont associés au carbonarisme et donc à la lutte patriotique pour l'unité et la liberté politique de l'Italie, comme chez Stendhal⁴. Les brigands véhiculent donc un riche imaginaire politique et certains deviennent dans les récits des voyageurs des figures romanesques, des héros romantiques au destin contrarié, comme Giuseppe Mastrillo, « le plus distingué des voleurs de grands chemins des temps modernes⁵ », que Lady Morgan compare à « Robin Hood⁶ » ; ses exploits sont célébrés par les contes populaires car « quoique sa tête décore maintenant les portes de Terracina, sa mémoire est révérée, et ses faits sont chantés, depuis la porte San Giovanni à Rome, jusqu'au Borgo Santo-Antonio de Naples⁷ ». Enthousiasmés, les voyageurs tentent alors de les approcher dans leurs prisons ; si Stendhal se contente de remarquer « que le fameux Barbone, chef de brigands, était dans le château⁸ » Saint-Ange lors de sa

¹ Voir par exemple J. de Norvins, « État romain », *op. cit.*, p. 24.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 1036.

³ « Dans un État dont la noblesse ne pouvait célébrer nul haut fait et dont le prince était un vieillard qui avait été retenu prisonnier, à une époque qui aimait chanter les gestes nationales ou les actions extraordinaires, c'est une figure populaire qui va incarner les valeurs héroïques de Rome : celle du brigand. », G. Capitelli, « Sous le signe de la dévotion », *art. cit.*, p. 170.

⁴ Voir X. Bourdenet, « Le brigand héroïque : virilité, loi, pouvoir chez Stendhal », in Daniel Maira et J.-M. Roulin (dirs.), *Masculinités en révolution de Rousseau à Balzac*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Des deux sexes et autres », 2013, p. 311-330. X. Bourdenet insiste sur l'idée que le brigand, chez Stendhal, est une figure d'opposition qui « incarne la résistance républicaine au despotisme » (p. 313), comme le personnage de Ferrante Palla dans *Chroniques italiennes*. Le brigand devient « un actant majeur des forces politiques qui structurent le pays » (p. 315). Ainsi, le carbonaro est associé à cette longue lignée de brigands italiens, comme le constate X. Bourdenet dans son analyse du personnage de Missirilli dans *Vanina Vanini*.

⁵ « Ce printemps, la disette faisait souffrir les paysans de la Pouille. Le chef des brigands distribuait aux malheureux des bons sur les riches. La ration était d'une livre et demie de pain pour un homme, une livre pour une femme, deux livres pour une femme enceinte. », Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 106.

⁶ *Ibid.*, p. 282.

⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁸ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 853.

visite, d'autres entendent avoir un contact direct avec eux. Ces visites atypiques deviennent une mode parmi les étrangers qui mettent le brigand « au nombre des curiosités à voir, le visitent dans sa cellule, en allant au Colisée ou à la grotte du Chien, et le payent comme le gardien d'un palais ou d'une collection¹ » :

C'est la mode d'aller voir ces neufs brigands dans les fossés du château Saint-Ange où ils sont au large et commodément logés. [...] Les étrangers raffolent de ces gens-là ; ils vont les voir, et les présents pleuvent sur eux [...]. Ces gens-là doivent se former d'étranges idées d'eux-mêmes et des autres, lorsque, ainsi devenus intéressants, visités par le grand monde, par des femmes élégantes, par des étrangers de distinction, écoutés avec attention quand ils racontent leurs exploits, comblés de présents, ils se voient [...] caressés et applaudis².

Certains rencontrent également d'anciens brigands devenus libres comme Taillard qui séjourne dans une auberge tenue par un chef de brigand à la retraite³ et Legouvé qui prend pour guide, à Naples, « un ancien brigand de la Calabre, qui avait été arrêté, convaincu d'avoir tué dix personnes, condamné au gibet [...] et qui s'était sauvé par miracle⁴ ». Lors de ces rencontres, ils observent leurs caractéristiques physiques et leur costume, qui ne sont parfois pas à la hauteur de leurs attentes, forgées par la littérature. Santo Domingo propose une description de ce costume, caractéristique de leur profession [illu. 7] :

Ils ne ressemblent pas au vulgaire des voleurs ; à Rome, tout prend un caractère grandiose. [...] Ils sont vêtus d'une manière uniforme : pantalon bleu, gilet de même couleur, orné de deux rangs de boutons d'argent, chemise ouverte, au col rabattu ; chapeau de forme élevée, avec des cordons rouges et blancs ; brodequins bien adhérents, large ceinture fixée par des agrafes d'argent, une giberne, un baudrier auquel pendent un cimeterre et une fourchette, une cuillère et un poignard. À leur cou est un ruban rouge qui soutient et laisse descendre sur leur poitrine un cœur d'argent contenant des reliques et offrant à l'extérieur l'image en relief de la Vierge et de l'enfant Jésus. Tel est le costume martial et religieux de ces brigands⁵.

Le *lazzarone* est une autre figure populaire, napolitaine, qui appartient à l'imaginaire italien : honnie et condamnée par les voyageurs du XVIII^e siècle⁶, ceux du moment 1800 commencent à l'envisager avec intérêt à la lumière de leur conception poétique et pittoresque du peuple. Stendhal le présente comme un « produit » de Naples qui trouve ses origines dans son climat et son gouvernement et constitue un objet de curiosité touristique à part entière⁷. Le mode de vie du *lazzarone* relève du *far niente*, facilité par le climat généreux du Sud ; « ces héros de la paresse » incarnent en effet « le *nec-plus-ultra* de l'insouciance, et de l'art de vivre au jour le jour⁸ » et « dans un pays où la tempérance et la sobriété sont naturelles et faciles, ils ne sont pas dans la nécessité de beaucoup travailler⁹ ». Le *lazzarone* est donc caractérisé, aux yeux des étrangers, par sa fainéantise, terme dépréciatif utilisé pour décrire son insouciance qui illustre la conviction d'un décalage moral entre l'Italie et les pays du Nord. Pourtant, ils

¹ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. IV, p. 111.

² L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 377-378.

³ C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, op. cit., t. III, p. 256-262.

⁴ E. Legouvé, « Naples », op. cit., p. 19.

⁵ J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 77-78.

⁶ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 134.

⁷ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 364.

⁸ C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, op. cit., t. III, p. 153-154.

⁹ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 130.

éprouvent de la sympathie pour cette figure qui participe au pittoresque napolitain. Lors du récit de l'arrivée de ses personnages à Naples, Staël insiste ainsi sur leur présence caractéristique : « Ils traversèrent d'abord la rue de Tolède, et virent les *lazzaroni* couchés sur les pavés, ou retirés dans un panier d'osier qui leur sert d'habitation jour et nuit. Cet état sauvage qui se voit là, mêlé avec la civilisation, a quelque chose de très original¹ ». Ils ne se contentent plus, comme leurs prédécesseurs, de dénoncer leur inactivité mais décrivent leur mode de vie comme Jouy qui leur confère une nouvelle grandeur morale en les comparant aux philosophes épicuriens² ou Goethe qui les assimile à des penseurs cyniques que seul le climat du Sud a pu faire naître par sa générosité³. Ducos décrit également leurs costumes et vante la santé dont jouit cette « belle race d'hommes, qui semble étrangère au reste de la population napolitaine » :

Un caleçon court et une chemise de toile assez blanche composent leur habillement. Si le temps est un peu froid, ils y ajoutent un gilet long à manches et à capuchon, de grosse étoffe brune bordée d'un passe-poil rouge, et chamarrée de quelques morceaux de drap vert ou jaune qu'ils cousent aux coudes, au collet et dans le dos. Le complément de cet accoutrement est un bonnet de laine écarlate, ou un chapeau de feutre blanc, en forme de pain de sucre qu'ils ornent parfois d'une plume de coq ou d'une fleur, selon le caprice du moment⁴.

Comme pour les bandits, les anecdotes sur les *lazzaroni* fleurissent, qu'elles portent sur leur ruse, leur superstition, leur violence ou leur fainéantise. Les voyageurs en font l'âme du peuple napolitain et les élèvent au statut de héros populaires, « foyer continu de troubles⁵ » comme l'illustre leur résistance acharnée à l'occupation française⁶ que Simond évoque lors de son séjour⁷ et que Dumas dépeint dans *La San Felice*. Les *lazzaroni* deviennent des personnages littéraires, chez Dumas mais aussi chez Staël qui les évoque dans *Corinne ou l'Italie* et utilise leurs caractéristiques morales, notamment la fainéantise, pour son intrigue. Oswald les prie ainsi, en vain, de secourir un vieillard menacé de noyade ; face à leur refus, il entreprend de sauver lui-même cet homme et manque de se noyer. Le portrait en miniature de son père, avec lequel il a plongé, a souffert du contact avec l'eau de mer et ses traits se sont effacés. La terreur éprouvée par Corinne ainsi que l'assurance qu'elle fournit à son amant désespéré de pouvoir restaurer d'après mémoire le précieux portrait paternel précipitent alors l'aveu sur son identité qu'elle retardait.

¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1218.

² « Ils jouissent sans s'occuper de l'avenir. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. III, p. 301-303.

³ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 378-379.

⁴ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. III, p. 279-281.

⁵ P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, op. cit., t. I, p. 355.

⁶ Pour Lady Morgan, ces types italiens, populaires ont été au cœur de la résistance à la France et donc de la défense de l'identité nationale : « Un fait singulier, c'est que les bandits de ce défilé périlleux ont été, ainsi que les *lazzaroni* de Naples, les gondoliers de Venise et la populace de Florence, les plus fermes opposants aux changements effectués par les Français en Italie. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. IV, p. 108.

⁷ « L'armée française fit un effroyable carnage des *lazzaroni*, braves défenseurs de cette même classe dont ils recevaient des coups de canne. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. II, p. 101.

Au même titre que le *lazzarone* de Naples, le gondolier et son embarcation constituent une figure populaire caractéristique de Venise qui fascine les voyageurs. Chateaubriand, afin de rendre le charme pittoresque que ces gondoliers ont exercé sur lui, les dépeint avec minutie :

La gaieté de ces fils de Nérée ne les abandonne jamais : vêtus du soleil, la mer les nourrit. Ils ne sont pas couchés et désœuvrés comme les *lazzaroni* à Naples : toujours en mouvement, ce sont des matelots qui manquent de vaisseaux et d'ouvrage, mais qui feraient encore le commerce du monde et gagneraient la bataille de Lépante, si le temps de la liberté et de la gloire vénitiennes n'était passé. À six heures du matin ils arrivent à leurs gondoles, attachées, la proue à terre, à des poteaux. Alors ils commencent à gratter et laver leurs *barchette* aux *Tragnetti*, comme des dragons ébrillent, brossent et épongent leurs chevaux au piquet. [...] La toilette de la gondole achevée, le gondolier passe à la sienne. Il se peigne, secoue sa veste et son bonnet bleu, rouge ou gris ; se lave le visage, les pieds et les mains. [...] Le déjeuner fait, chaque gondolier attend en chantant la fortune¹.

Sa description participe à ériger le gondolier en produit du glorieux passé de Venise mais aussi en type italien et à créer chez le lecteur des attentes souvent déçues : la figure idéalisée ne correspond pas à la réalité à laquelle il est confronté lors de son séjour. Ainsi, si Chateaubriand ne fait que mentionner le chant pittoresque des gondoliers, certains, après Rousseau qui a largement participé à la diffusion de ce *topos*, insistent sur le fait qu'ils chantent des vers du Tasse lors de leurs déplacements, s'appropriant et diffusant la littérature italienne. Anot évoque cette coutume dont il fait l'expérience avec émotion². Goethe offre un récit similaire, insistant néanmoins sur la disparition progressive de cette tradition folklorique devenue attraction touristique :

Je m'étais commandé pour ce soir le fameux chant des gondoliers, qui chantent, sur des mélodies particulières, le Tasse et l'Arioste. Car ces chants, il faut les commander ; on ne les entend pas communément ; ils appartiennent aux traditions du passé à demi évanouies. Je me suis embarqué dans une gondole, au clair de lune, ayant un chanteur en avant de moi, l'autre en arrière. Ils ont entonné leur mélodie, en alternant vers par vers³.

En effet, avec le développement du tourisme et l'effacement des traditions régionales, cette habitude pittoresque disparaît inéluctablement comme le regrettent avec nostalgie les voyageurs :

J'écoute si je n'entendrai point une des gaies barcarolles qu'on dit si familières aux gondoliers. Ne raconte-t-on pas que dans les beaux jours, durant les douces nuits du ciel de l'Italie, ils improvisaient des concerts charmants ? [...] Hélas ! ces plaisirs se sont donc évanouis avec la liberté ! Les gondoliers ne luttent plus que de vitesse. La seule ardeur du gain les anime. [...] Ils se tiennent entre eux dans un état de guerre permanent, guerre de mots injurieux ; car, après les plus longues et les plus vives querelles, nées d'un sujet frivole ou de la préférence d'un passager, ils se séparent comme leurs gondoles sans se toucher, et ne cessent de s'insulter que lorsque leurs cris se perdent dans l'espace⁴.

Les chants sont remplacés par les injures ou les cris, faisant perdre au gondolier toute sa poésie ; ainsi, « le gondolier lui-même, au lieu de chanter les stances de l'Arioste et du Tasse n'est plus qu'une espèce

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 410-411.

² « Une voix forte, étendue se fit entendre, c'était celle de notre premier gondolier ; il entonnait un chant du Tasse, celui qui peint les craintes, les terreurs de la fugitive Herminie. Nous l'écoutâmes avec une émotion religieuse [...] ; je versai des larmes délicieuses ; je lui fis répéter trois fois l'éloge de la vie champêtre fait par l'amante de Tancrede au bon vieillard qui l'écoutait : ce chant resta dans mon oreille ; je ne lis plus les strophes du Tasse sans leur prêter ces sons heureux. », P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, *op. cit.*, t. II, p. 240-241.

³ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 95-96.

⁴ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 226-227.

de marinier fort peu poétique, dont l'unique chant est un *ah eh* sec et criard, au détour de chaque calle afin d'éviter le choc des gondoles voisines, qu'il ne peut apercevoir¹ ».

Ces types italiens que sont le brigand, le *lazzarone* ou le gondolier nourrissent donc l'imaginaire des voyageurs ; les nombreuses descriptions de ces figures présentées comme pittoresques contribuent à en faire des créatures de papier, des types incarnant l'Italie et son folklore en voie de disparition dont il convient de conserver la trace par la représentation littéraire, qui est aussi idéalisation ou mensonge.

Fêtes et loisirs : les scènes vivantes de Rome

Le folklore d'un pays recouvre néanmoins d'autres traditions et les voyageurs assistent ainsi aux fêtes populaires où ils observent le peuple s'adonner à ses jeux et ses danses afin d'en livrer une image pittoresque, comme lors du Carnaval, la plus populaire des fêtes romaines dont ils offrent une description particulièrement travaillée². Le fait que ces traditions soient fixées contribue à patrimonialiser l'événement et à en faire une activité touristique dont le récit est lui-même figé alors qu'un lieu commun narratif s'impose. Certains mettent en avant, en guise d'introduction, le lien entre le carnaval et les fêtes antiques : Jouy constate que « c'était à peu près à la même époque que les Romains célébraient leur carnaval, si fameux sous le nom de lupercales³ » et Staël y voit « un souvenir des saturnales⁴ », comme Goethe⁵. Mais tous insistent sur la métamorphose de la ville à cette occasion qui, de silencieuse, devient folle d'animation alors qu'une « fièvre de joie⁶ » saisit le peuple [illu. 8]. Après le coup d'envoi du carnaval donné « par la cloche du Capitole et le canon du fort⁷ », ils assistent durant huit jours à des échanges de confettis, « dragées de plâtre⁸ », à la course de chevaux sur le Corso, à des spectacles⁹, des bals et, pour finir, aux *moccoli*, cérémonie du mardi gras au cours de laquelle on enterre le carnaval en jouant à éteindre les bougies (*moccoli*) des participants tout en conservant la sienne allumée¹⁰. Puis le silence revient avec le mercredi des Cendres¹¹. Les villégiatures romaines qui ont lieu à l'automne au mont Testaccio, dont les galeries servent de caves aux viticulteurs, constituent également une occasion

¹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. 356.

² Goethe fournit ainsi une « courte notice » sur le carnaval romain, traitant dans chaque paragraphe une étape de cette fête populaire. J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 540-570.

³ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. IV, p. 129.

⁴ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1179.

⁵ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 541.

⁶ *Ibid.*, p. 1177.

⁷ J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 268.

⁸ *Ibid.*, p. 269. Millin écrit encore : « Ce sont les munitions d'une guerre burlesque [...]. Chacun en fait une provision plus ou moins abondante. », A.-L. Millin, *Lettre sur le carnaval de Rome*, op. cit., p. 48.

⁹ « Pour ménager les mœurs si pures des Italiens de Rome, le pape ne leur permet le spectacle que pendant le carnaval », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 507.

¹⁰ « Chaque personne portait à la main une petite bougie allumée, et que les autres s'efforçaient d'éteindre. », A. de Custine, *Mémoires et voyages*, op. cit., p. 196. Voir aussi le récit qu'en propose A.-L. Millin, *Lettre sur le carnaval de Rome*, op. cit., p. 59-61.

¹¹ « Mais, à toutes ces folies succèdent un calme et un silence effrayant ; les églises s'ouvrent, quand les bals se ferment. À peine Pulcinella a-t-il quitté son habit, qu'il court chercher des cendres », *Ibid.*, p. 66.

d'observer les loisirs de Romains qui s'y rassemblent pour boire, jouer et danser. Ainsi, comme le remarque Stendhal, « le mois d'octobre est délicieux à Rome, le peuple y est fou de joie. Il prétend qu'au mois de novembre tout le vin ancien tourne à l'aigre ; c'est ce qu'il faut empêcher. De là, les nombreuses libations au mont Testaccio¹ ». Les Romains s'y rendent dans des *caratelles* animées, voitures chargées de les conduire sur place, souvent représentées par les artistes [illu. 9] et décrites par les voyageurs². Ils y assistent aux danses traditionnelles des Romains comme la saltarelle, dansée « ordinairement à deux, au son de la guitare et du tambour basque³ », qui possède une dimension narrative puisqu'il s'agit d' « un drame d'amour qui reçoit de sa pantomime son intrigue, sa déclaration, ses espérances, ses inquiétudes, et enfin son dénouement, lequel est toujours heureux⁴ », mais aussi à leurs jeux, abondamment documentés par les artistes. Car, « là, vers le mois d'octobre, accourent les citoyens de Rome, tant pour se promener que pour faire un repas champêtre [...]. On s'y amuse à la *canofiena*, sorte de balançoire faite avec une planche qu'on attache à des arbres, à l'aide de quelques cordes ; les uns y jouent à la boule, d'autres à la *morra*⁵, à la *zechinetta*⁶ ; les Transtévérins d'un bras nerveux y lancent leurs palets⁷ ». Toutes ces activités, représentées par Pinelli et d'autres artistes [illu. 10], font partie du folklore romain au même titre que la *giostra* (course de bœufs) chère aux visiteurs ou les théâtres de marionnettes, installés sur les places publiques⁸ ou au palais Fiano, où se rendent de nombreux voyageurs comme Joseph d'Estourmel, Guinan-Laourens, Lady Morgan, Santo-Domingo ou encore Stendhal⁹. Les voyageurs insistent sur un autre loisir qui suscite l'enthousiasme des Romains : la loterie. Encouragée par la papauté dont elle renfloue les caisses, alors même que les pontifes prohibent les jeux de hasard, elle fait l'objet de nombreuses critiques, comme celles de Santo Domingo :

Le gouvernement papiste non seulement tolère la loterie mais il l'autorise, l'encourage que dis-je ? il la sanctifie en instituant pour ce vice politique une cérémonie spéciale et religieuse. [...] Le jour du tirage des numéros, on métamorphose la galerie du palais du gouverneur de Rome en une espèce de reposoir où se réunissent les chefs des diverses congrégations religieuses [...] et d'autres personnages

¹ Stendhal, *Correspondance générale, tome VI, 1837-1842, op. cit.*, p. 544. Voir aussi J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814, op. cit.*, p. 55.

² « C'est au mois d'octobre surtout les jeudis, dimanches et jours de fête, que s'y porte la foule populaire, les uns à pied, les autres groupés [...] sur des caratelles de louage, et tous parés des plus brillants costumes. [...] Dans chaque caratelle il y a un tambour de basque et une guitare ; celle-ci, vigoureusement pincée par un homme assis près du cocher, et celui-là touché et agité violemment par celui qui est placé presque debout au-dessus du second étage, occupé par les femmes sur le soufflet de la voiture, tous chantent en chœur. », J. de Norvins, « Rome », *op. cit.*, p. 112. Voir aussi A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. IV, p. 175-176.

³ A. Thomas, *Un an à Rome et dans ses environs, op. cit.*, p. 39.

⁴ J. de Norvins, « Rome », *op. cit.*, p. 112.

⁵ La *morra* est un jeu de mains et de hasard : « L'un des joueurs ferme le poing en le présentant avec vivacité ; mais dans le temps de ce mouvement, il lève le nombre des doigts qu'il veut et qu'il s'agit pour l'autre de deviner. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814, op. cit.*, p. 107.

⁶ Jeu de cartes.

⁷ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie, op. cit.*, t. II, p. 380.

⁸ « Des marionnettes et des charlatans formaient des groupes sur la place où s'élève la colonne Antonine » G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1021.

⁹ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826, op. cit.*, p. 587.

éminents dans l'Église. À l'air de recueillement de l'assemblée, vous eussiez cru qu'il s'agissait d'un service funèbre pour le repos de quelque âme d'évêque ou de cardinal¹.

Cette proximité avec le religieux est aussi relevée par Kotzebue qui constate que « la populace se rassemble en été, vers le milieu de la nuit, aux environs d'une église [...] ; là on [...] s'avance, en priant, vers la porte de l'église, où chacun, avec une ferme croyance et une dévotion entière, supplie S. Janvier de lui accorder du bonheur au *lotto*² ». Cette passion pour la loterie et les jeux de hasard est, pour plusieurs observateurs, la conséquence du fonctionnement du gouvernement pontifical ; le vieux souverain est régulièrement remplacé lors d'un conclave et les Romains, même les plus modestes, parient sur un candidat qui pourrait leur apporter un avantage matériel significatif. Ainsi, pour Stendhal, la loterie devient, par métaphore, politique ; il met en parallèle ces deux « jeux de hasard » pour peindre le caractère romain aussi bien que l'absurdité du gouvernement et ses injustices³.

Ces fêtes et ces jeux du peuple romain, qui constituent son patrimoine culturel immatériel, suscitent un intérêt grandissant chez les voyageurs ; inquiets de leur disparition qu'ils estiment prochaine dans leur anxiété patrimoniale causée par l'accélération de l'histoire et la disparition d'un monde⁴, ils désirent, comme les costumes, les figer par le récit ou la représentation. Appliquée au patrimoine vivant, leur démarche atteint néanmoins l'aporie car, en voulant préserver durablement le souvenir de ce folklore qui assure le pittoresque du voyage, ils le figent, soulignant un paradoxe patrimonial.

La religion, nouveau patrimoine

Un autre type de cérémonie suscite l'intérêt des étrangers à Rome : dès le XVIII^e siècle les voyageurs, surtout protestants, considèrent les célébrations catholiques de Rome comme partie intégrante du patrimoine immatériel de la ville ; les rituels catholiques sont soumis à une nouvelle lecture qui fait d'eux des objets folkloriques. Cette tendance, en raison de facteurs politiques, culturels et religieux, se fortifie au moment 1800 au cours duquel la dévotion est amenée à jouer « un rôle significatif dans la construction de l'imaginaire [...] du peuple romain⁵ ». Les cérémonies religieuses de la Ville Éternelle continuent d'attirer leur public traditionnel, les croyants et les pèlerins, mais les voyageurs constatent une recrudescence de pèlerins profanes qui viennent y assister en « spectateurs » et constituent une part

¹ J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, *op. cit.*, p. 158-160.

² A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. IV, p. 174.

³ Dupaty exploite la même métaphore : « Aussi le plus grand tort que les papes puissent avoir avec les Romains, c'est de vivre trop longtemps, de retarder le tirage d'une loterie où tout le monde a des billets, et qui a des lots pour tout le monde. », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, *op. cit.*, t. II, p. 100-101.

⁴ Pour Reinhart Koselleck, « l'accélération est le concept même de l'expérience du temps moderne, avec la Révolution française comme moment fort. La succession si rapide des régimes politiques entre 1789 et 1815 en est, en effet, la manifestation la plus perturbante. », F. Hartog, *Chronos. L'Occident aux prises avec le temps*, *op. cit.*, p. 226. Voir R. Koselleck, *Le Futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques* [1979], Jochen Hoock et Marie-Claire Hocck (trad.), Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990, p. 70-71.

⁵ G. Capitelli, « Sous le signe de la dévotion », *art. cit.*, p. 54.

importante du « public » que la papauté entend satisfaire afin de s'assurer la manne économique que ces visiteurs apportent à Rome.

La survivance difficile du pèlerinage au moment 1800

Les premiers ouvrages imprimés destinés à accompagner les déplacements en Italie proposaient un itinéraire religieux sur les traces des reliques, des églises et des indulgences : le but du voyage est le salut du pèlerin. Ces itinéraires de pèlerinage, qui communiquaient également des informations pratiques sur le logement, la nourriture ou la route, constituent la quasi-totalité des publications viatiques en Europe jusqu'au XVII^e siècle¹. Pour Attilio Brilli c'est en 1618 qu'a lieu, en Angleterre, « la publication du premier grand guide destiné à ceux qui s'apprêtent à entreprendre le tour continental pour des motifs d'étude et d'agrément, l'*Itinerary*, de Fynes Moryson, [...] qui interrompt la longue série des [...] guides destinés aux pèlerins² ». En effet, au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, des formes mixtes d'itinéraire apparaissent qui s'adressent aussi bien aux pèlerins qu'aux visiteurs ; les informations culturelles et religieuses y sont mêlées, comme c'est encore le cas, à la fin du XVIII^e siècle, de l'itinéraire de Vasi qui indique, dans chaque église, les tableaux à y admirer et les reliques à y adorer. Les voyageurs peuvent ainsi envisager consacrer, dans leur voyage d'agrément, quelques moments à la dévotion ; et, inversement, les pèlerins qui traversent l'Italie pour se rendre à Rome peuvent avoir un aperçu du patrimoine de la péninsule. À partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les itinéraires de voyage s'affirment néanmoins comme un genre à part entière ; des itinéraires sont alors dédiés aux pèlerins et d'autres aux touristes. Cette évolution éditoriale traduit une évolution des mentalités : dès les années 1670-1680, les voyageurs anglais et français se détachent du modèle du pèlerinage³ et avec le XVIII^e siècle sa pratique en Italie perd de son intensité et de sa visibilité, concurrencée par le voyage de loisir qui se développe rapidement dans la continuité du Grand Tour. Cette tendance se confirme au XIX^e siècle et, malgré un retour en force en Italie de la figure du pèlerin avec la Restauration et le romantisme, c'est le pèlerinage profane sur la terre des arts qui s'impose durablement et massivement comme nouveau modèle de voyage.

- L'affaiblissement du pèlerinage

Les pèlerins sont des personnages caractéristiques de la Ville Éternelle qui participent à son identité ; ils apparaissent ainsi sur les gravures d'Antoine Thomas [illu. 11] et les voyageurs mentionnent leur

¹ Pour des exemples d'itinéraires antérieurs, voir par exemple Chantal Liaroutzos, « Les premiers guides français imprimés », *In Situ, Revue des patrimoines*, « Le patrimoine des guides : lectures de l'espace urbain européen », Évelyne Cohen, Joanne Vajda et Bernard Toulhier (dirs.), n°15, 2011.

² Attilio Brilli, *Quand voyager était un art...Le roman du Grand Tour*, Marie-José Tramuta (trad.), Paris, G. Monfort, « Collection Dilettanti », 2001, p. 6.

³ G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité, op. cit.*, p. 4.

présence et leur costume caractéristiques comme Goethe¹ ou Ducos qui évoque, sur le Tibre, le bac qui fait passer « des moines, des pèlerins ou d'oisifs citoyens² ». Si les pèlerins continuent d'affluer vers l'Italie, les voyageurs estiment pourtant observer les signes d'un affaiblissement de cette pratique qui s'expliquerait par les conséquences sociales et religieuses des événements révolutionnaires : le temps religieux, éternel, est alors confronté à la temporalité. Stendhal insiste ainsi sur la diminution drastique du nombre de pèlerins au début du XIX^e siècle : « Le jubilé, qui une fois réunit à Rome quatre cent mille pèlerins de toutes les classes, n'a rassemblé que quatre cents mendiants en 1825. Il faut se presser de voir les cérémonies d'une religion qui va se modifier ou s'éteindre³ ». Animé par une perspective patrimoniale qui ne manque pas d'ironie, il invite ses lecteurs à assister au plus vite à ces spectacles voués à disparaître prochainement, comme certains monuments, et qui, à ce titre, doivent être consignés⁴. D'autres voyageurs insistent sur la diminution du nombre de pèlerins et plus généralement sur l'affaiblissement de la pratique religieuse comme Petit-Radel qui évoque au passé le « grand nombre de pèlerins qui annuellement venaient au chef-lieu de leur croyance⁵ » ou Ducos qui, à Lorette, observe que « l'affluence des visiteurs n'est plus si considérable⁶ ». Néanmoins, il convient de rappeler que ces constats sont souvent biaisés car ils sont portés par des voyageurs athées, protestants ou anticléricaux qui posent un regard partial sur le sujet.

De nombreux itinéraires du XVIII^e siècle indiquaient les reliques à adorer dans chaque église, rapportaient les miracles qui leur étaient imputés, les indulgences qui y étaient attachées et les dévotions qu'on y pratiquait ; cette dimension religieuse s'efface progressivement des itinéraires qui, s'ils donnent encore des indications sur les plus célèbres, comme celle du Saint Suaire à Turin, passent souvent sous silence la multitude contenue dans les églises italiennes. Les reliques peuvent néanmoins être mentionnées comme des objets de curiosité ou, surtout chez les voyageurs protestants ou athées, comme des symboles de l'obscurantisme. Ainsi, à Saint-Jean de Latran, Petit-Radel détaille longuement les reliques que les pèlerins venaient y adorer :

Saint-Jean de Latran a été en grande réputation chez les pèlerins ; ils y arrivaient après avoir fait leur dévotion à la Scala Santa, pour y vénérer beaucoup d'objets les plus saints. C'était la verge de Moïse, le bâton pastoral et la tunique d'Aaron, et l'arche d'alliance que laissa Genseric, qui pilla le temple de la Paix [...] ; la table sur laquelle se fit la cène de Jésus-Christ. C'était la véritable image du Sauveur, peinte d'après celle qu'on disait avoir appartenu au peuple romain quand saint Silvestre consacra cette église, et ce qui en prouve l'authenticité, c'est qu'elle resta toujours intacte au milieu des incendies qui détruisirent cette église. On y voit de plus une grande partie de la vraie croix, une de la tunique pourpre

¹ Goethe voyage avec « deux pèlerins allemands » : « Ils portaient l'habillement connu [...]. Le grand collet, le chapeau rond, le bâton et la coquille », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 75.

² B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. IV, p. 10.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 683-684.

⁴ Un avis auquel se range A. Thomas qui constate que « les temps ont changé où Rome comptait jusqu'à 440 500 hommes et 25 500 femmes venus en pèlerinage à une même époque. [...] L'an 1822, au lavement des pieds, le jeudi Saint, il n'y avait que 230 pèlerins et 120 pèlerines. », A. Thomas, *Un an à Rome et dans ses environs*, op. cit., p. 16.

⁵ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 226.

⁶ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 348.

du Sauveur ; elle est encore teinte de son précieux sang ; le linge dont il se servit pour essuyer les pieds de ses apôtres dans la dernière cène, celui dont on lui couvrit la face dans le tombeau, la robe de la sainte Vierge, celle de saint Jean l'Évangéliste, toutes les deux sans coutures, quoiqu'elles ne fussent point tricotées ; l'autel où saint Pierre et tous ses successeurs célébraient la messe avant la construction de cette église. [...] Que d'objets ne repaissaient pas l'avidité dévotion de ceux qui fréquentaient ces saints lieux ! [...] Aujourd'hui la ferveur s'est bien attiédie ; les curieux qui arrivent sont des philosophes, et l'on sait, ou, mieux encore, on ignore le nombre qu'il en faudrait pour aviver le zèle qui fermentait autrefois dans ces saintes demeures.¹

En utilisant le passé, il présente ce culte comme révolu ; ces reliques n'attirent plus que les curieux et leurs remarques désabusées. À travers sa longue énumération, il peint avec émerveillement la ferveur des pèlerinages médiévaux mais se présente aussi en « philosophe », ironisant sur le nombre, la nature et l'authenticité de ces reliques aussi bien que sur la crédulité des foules. Cette dérision envers le culte de reliques, héritée des Lumières, se retrouve chez de nombreux voyageurs qui critiquent leur multiplication, leur inauthenticité et la mystification que représentent d'après eux ces « fragments sacrés² ». Ils rejettent également les mises en scène macabres dont elles font l'objet dans plusieurs églises comme à la Chartreuse de Bologne où Lady Morgan insiste avec ironie sur la théâtralité effroyable de ce spectacle digne d'un décor de roman gothique³. Ducos relève à Sainte-Marie-de-la-Victoire une mise en scène des reliques de la sainte du même goût :

Ils montrent son squelette revêtu de muscles en cire, couché sous la table d'un autel, et l'objet des plus grandes dévotions. L'imitation des chairs, leur couleur livide, une large blessure au cou telle que l'aurait faite une hache et peinte en couleur de sang, rappellent cette sainte, son martyre et sa mort. On croit la voir sortant des mains des bourreaux. Elle est parée d'une robe de satin bleu. À l'extrémité des doigts, et dans quelques parties du visage, pointent des têtes d'ossements. C'est un spectacle à la fois hideux et ridicule mais le peuple en est ému. [...] La superstition s'entretient, se propage. Des prières, des évangiles, des messes augmentent le revenu de l'église ; et les prêtres ont atteint leur but⁴.

Pour lui, le spectacle horrible de ce cadavre de cire vêtu de satin et hérissé d'os constitue un objet propice à marquer les imaginations des fidèles et donc à les inciter à verser des offrandes plus conséquentes ; ce « spectacle [...] hideux et ridicule » pour le voyageur sait pourtant émouvoir les croyants les plus crédules et sensibles. Comme Lady Morgan, Ducos met en avant le décalage qui existe entre le regard porté sur ces reliques par les voyageurs étrangers, marqué par la conviction d'une supériorité intellectuelle et spirituelle, et celui des fidèles et des pèlerins.

- Le pèlerin : sur les traces du christianisme

Néanmoins, malgré ce que voudraient laisser penser certains, le pèlerinage survit à Rome et dans la littérature viatique ; le pèlerin s'impose même comme un modèle pour le voyageur à partir de la

¹ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 92-93.

² Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 272-273.

³ « Plusieurs pièces du magasin de l'église, qui y sont conservées, quoique tout-à-fait théâtrales dans leur conception, sont des plus effrayantes par leur exécution. La tombe de notre Sauveur, qui paraît taillée dans la pierre, contient une figure épouvantable, plus grande que nature, et drapée dans un linceul véritable, et teint de sang. Dans un des cloîtres, une Madone noire et gigantesque s'offre tout à coup avec des yeux de verre et un visage qui pourrait glacer la dévotion même d'un religieux des îles Sandwich. », *Ibid.*, p. 232.

⁴ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. III, p. 289.

Restauration. Dans *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand se range à l'avis de ses contemporains : les beaux jours du pèlerinage sont révolus et il évoque avec mélancolie ces flots de pèlerins qui semblent avoir déserté le Vatican et appartenir au passé :

En parcourant le Vatican, je m'arrêtai à contempler ces escaliers où l'on peut monter à dos de mulet, ces galeries [...] le long desquelles les papes d'autrefois passaient avec toute leur pompe, ces Loges que tant d'artistes immortels ont décorées, tant d'hommes illustres admirées, [...] et puis des reines et des rois, ou puissants ou tombés, enfin un peuple de pèlerins venu des quatre parties de la terre : tout cela maintenant immobile et silencieux ; théâtre dont les gradins abandonnés, ouverts devant la solitude, sont à peine visités par un rayon de soleil¹.

Pourtant, après la publication du *Génie de christianisme* et avant celle de *l'Itinéraire*, Chateaubriand entend déjà se présenter en pèlerin dans son *Voyage en Italie*, terre de la chrétienté, comme l'illustre le récit de sa rencontre avec le pape². Comme lui, d'autres voyageurs se mettent en scène à la fois comme des pèlerins venus admirer la Rome chrétienne et des voyageurs charmés par le patrimoine de la Ville Éternelle. Le pèlerin est défini par un itinéraire spécifique sur les traces du christianisme mais aussi par le regard qu'il porte sur elles. Au moment 1800, son appréhension de ces dernières est marquée par une émotion forte : témoin de la possible disparition du culte catholique avec la Révolution française et l'évolution des mentalités, il considère de plus en plus régulièrement ces objets et souvenirs chrétiens dans une optique nouvelle ; conscient de leur fragilité, il entend les protéger et entretient avec eux un rapport presque patrimonial qui dépasse la dévotion. Après cette déchristianisation massive en France, on observe donc une volonté, à partir du Concordat, de refonder le culte catholique dont les conséquences sont visibles dans les récits de voyage et s'accroissent avec la Restauration ; les nouveaux pèlerins entendent lutter contre le temps et renouer durablement avec l'héritage et la foi catholiques.

Si les lieux de pèlerinages ne manquent pas à Rome, nous verrons comment ce rapport neuf, qui entend renouer avec la tradition ancienne du pèlerinage tout en l'actualisant, se développe autour des reliques. Certains ouvrages adressent quelques-unes de leurs remarques aux voyageurs chrétiens ; Dupré mentionne régulièrement, lorsqu'il visite des églises, les reliques qui supplantent d'ailleurs à ses yeux les tableaux exposés dans ces lieux de culte, comme l'illustre le récit de ses visites dans les églises de Turin :

D'abord la Cathédrale, remplie de tableaux et de peintures à fresque ; mais ce qu'il y a de plus curieux en cette église, c'est la chapelle où l'on conserve religieusement le Saint-Suaire ; on y monte par un large escalier ; [...] les murailles et les colonnes sont en marbre d'un gris tirant sur le noir cette teinte sombre inspire une sorte de mélancolie qui convient bien aux idées que fait naître la sainte relique que l'on y conserve ; ce précieux monument est placé sur le grand autel, dans un coffre magnifiquement

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Jean-Claude Berchet (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1992, t. II, p. 93-94.

² F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1438. Il ne s'agit pas de la seule figure convoquée par Chateaubriand puisque, comme le souligne Philippe Antoine, ses récits de voyage se caractérisent par « le montage de différentes voix » (Philippe Antoine, « Chateaubriand voyageur. L'explorateur, le promeneur et le pèlerin : Chateaubriand et l'art de voyager », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°41, 1998, p. 54) : « ne voyage pas toujours de la même façon, ni pour les mêmes motifs : il adopte un rôle, à chaque fois différent, selon les horizons qu'il parcourt, et qui rétroagit sur le texte qu'il compose. Les trois Voyages de Chateaubriand renvoient à trois « arts de voyages » : l'exploration, le pèlerinage, et la promenade », *Ibid.*, p. 57.

incrusté d'or, en forme circulaire, et dont les glaces permettent de voir le Saint-Suaire, qui est déroulé et étendu tout autour, et renfermé dans ce catafalque somptueux. J'ai vu aussi l'église de la Consolata ; elle est très fréquentée, mais non pas des plus ornées. Les habitants ont une grande vénération pour une image de la Vierge, à laquelle ils donnent le titre de Notre-Dame-de-Consolation¹.

Dupré n'ignore pas les beautés artistiques de ces églises mais ce qui attire d'abord son attention est l'objet, relique ou statue, qui y est offert à la vénération. Il adopte ce regard dans l'ensemble des villes italiennes où il se rend, notamment à Rome ; ainsi, à Sainte-Marie Majeure, qu'il estime être « la plus belle des églises de Rome après Saint-Pierre », il est d'abord attiré par « le tombeau où sont renfermées les reliques de saint Étienne² ». De même, au Vatican, après avoir visité les galeries, Chateaubriand évoque avec émotion les collections du musée chrétien, souvent laissées de côté par les voyageurs, composées d'objets trouvés dans les catacombes ou d'instruments ayant servi aux martyrs des premiers chrétiens³. Ainsi, ces pèlerins ne délaissent pas le patrimoine artistique et monumental mais les objets de culte, les lieux de pèlerinage occupent une place essentielle dans leurs discours aussi bien que dans leur appréciation de Rome.

Les reliques attirent encore et cet enthousiasme peut se traduire par des vols. Car, si l'Italie est présentée comme un sol fertile en restes antiques, elle constitue aussi, avec ses catacombes, un sol toujours fécond en reliques puisque « c'est de ces Cimetières que les Papes ont tiré, et qu'ils tirent encore, les Saintes Reliques qu'[ils] distribuent aux Églises et aux Fidèles » où elles sont « si bien conservées [...] et en si grande quantité⁴ ». Guinan-Laourens évoque avec ironie ce commerce de reliques, toujours d'actualité à Rome, vaste « magasin » qui continue à fournir les pèlerins⁵ qui profitent de cette abondance et, lors de leurs visites dans les catacombes, malgré l'interdiction, ne manquent pas de dérober quelques reliques, comme Dupré⁶. Ces vols dévots, qui rappellent ceux réalisés sur les sites antiques, ne concernent pas uniquement les catacombes ; ainsi, à Notre-Dame de Lorette, « il est défendu aux Pèlerins, & toutes autres personnes, d'emporter aucun morceau de pierre par dévotion, ni même de racler les murailles, sous des peines d'excommunication si rigoureuses, qu'ils n'en pourraient être absous qu'en rapportant ce qu'ils auraient pris⁷ ». Afin de préserver cette relique dans son intégrité pour

¹ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, t. I, *op. cit.*, p. 65-66.

² *Ibid.*, p. 237.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1452.

⁴ Anonyme, *Le Guide d'Italie pour faire agréablement le voyage de Rome, Naples et autres lieux*, Paris, Berton, 1775, p. 94.

⁵ « Rome a encore le dépôt qui fournit à la vente journalière. Les reliques qu'on y détaille sont légèrement collées dans un petit reliquaire entre deux verres scellés du sceau du prélat dispensateur, accompagné d'une patente en latin et en forme, qui constate l'authenticité de la relique. Invoquez le saint que vous voudrez, de quelque siècle et de quelque pays qu'il soit, vous êtes sûr de le trouver dans ce magasin. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 146.

⁶ « J'aperçus [...] dans un entre-rocher, près du tombeau de sainte Cécile, un fragment d'os parmi cette terre ; sans hésiter, je m'enfonçai dans l'excavation, et je saisis cet objet de ma curiosité ; le bon religieux me vit, et il sourit, sans rien dire ; je conserve soigneusement ce fragment, et j'y attache un grand prix, parce que je suis sûr que c'est bien un ossement trouvé dans les Catacombes, puisque je l'ai recueilli moi-même. Ce fragment d'os paraît être une rotule. », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 249-250.

⁷ Anonyme, *Le Guide d'Italie pour faire agréablement le voyage de Rome, Naples et autres lieux*, *op. cit.*, p. 60.

les futures générations de croyants, il est donc sévèrement interdit de soutirer quelques fragments de la Sancta Casa. De même, Petit-Radel constate à Saint-Pierre que la Porta Santa a été abîmée par les prélèvements répétés des pèlerins :

Cette entrée est toujours murée ; les pèlerins et autres pieux personnages en grattent le plâtre pour leurs œuvres particulières de dévotion ; aussi était-on souvent obligé de recourir à la truelle pour réparer le dommage. Aujourd'hui on s'est un peu relâché sur ce témoignage de piété ; il n'y a guère que les gens de la campagne et des faubourgs qui en ratissent encore quelque peu, pour mêler aux tisanes qu'ils prennent pour guérir leurs fièvres ou leurs jaunisses¹.

Si ces dégradations dévotes sont de moins en moins courantes puisque seul le peuple continue à prêter foi aux vertus du plâtre de la Porta Santa, des réparations régulières restent nécessaires afin de maintenir cet élément architectural en état.

▪ Les lieux de pèlerinage : l'apanage des pèlerins et des curieux

De même qu'ils cherchent encore à se procurer des reliques, les pèlerins continuent à se rendre sur des lieux de pèlerinage comme Notre-Dame de Lorette ; leurs déplacements sont alors uniquement motivés par la foi puisque Lorette ne dispose d'aucun patrimoine attractif. Creuzé de Lesser insiste sur la grande dévotion qu'on y remarque encore² et quelques années plus tard, Jouy fait un constat similaire :

En approchant, on trouve des mendiants étendus sur la route, et des caravanes de pèlerins ; on n'entend que les lamentations des uns et les chants que les autres entonnent en l'honneur de la Madone. [...] Le reste semble n'être peuplé que de pèlerins. Ses places publiques et ses rues sont le siège d'une foire perpétuelle et unique dans son espèce. Les marchandises que l'on étale dans les petites boutiques qui les couvrent sont des images de la Madone, de tout genre et de toute grandeur ; de petites médailles, où elle est empreinte, des rubans qui portent la mesure de sa hauteur, et que l'on a consacrés en les faisant toucher à la maison sainte. [...] On voit des pèlerins à l'entrée de la maison de Marie, rester pendant des heures entières le front attaché aux pierres qu'elle a touchées. D'autres, à genoux, les bras étendus en croix, se tiennent immobiles, les yeux tournés vers la fenêtre par laquelle l'ange Gabriel vint saluer la Vierge. Ici, des pèlerins lèchent l'assiette de Marie ; là, d'autres se frottent les joues et le front contre l'âtre de son foyer ou contre les serrures de bronze des portes de sa maison. Une multitude de dévots, armés de rosaires, font le tour de la Santa-Casa en se traînant sur leurs genoux. Quoique le pavé soit de marbre, le frottement de tant de genoux y a creusé un chemin circulaire d'une profondeur sensible à l'œil³.

Les témoignages sur Lorette ne sont pas uniquement le fait d'observateurs et de curieux⁴. Marie-Dominique de Binos, un abbé, relate ainsi avec émotion le pèlerinage qu'il y effectue en 1787 ; il

¹ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 67.

² « À toute heure, il y a des dévots qui se traînent à genoux autour de cette sainte maison : la pierre qui l'entoure est visiblement usée. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 352.

³ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. IV, p. 195-197.

⁴ Le discours des guides qui officient sur place s'adapte d'ailleurs à cette évolution puisqu'ils sont désormais capables de satisfaire les pèlerins comme les curieux : « Ne venez-vous que par pure curiosité ? le démonstrateur de cette relique vous en détaillera les dimensions, la maçonnerie, le bois, le fer, et vous fera remarquer à quel point elle est bien conservée. Il décrit jusqu'au moindre des brillants dont la madone est parée, s'extasie sur la valeur des lampes qui sont toutes d'or ou d'argent, cite les artistes habiles qui les ont ciselées, et affecte de ne parler que du matériel confié à sa garde. Si c'est la foi qui vous amène, le moindre custode en surplus vous racontera les mystères de cette demeure révéérée, et les miracles qui s'y opérèrent. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 344.

rappelle avec conviction le transfert miraculeux de la maison de la Vierge et estime que les reliques surpassent en richesse le décor artistique qui les met en valeur¹.

Les catacombes de Rome et de Naples [illu. 12] sont aussi des lieux de pèlerinage fréquentés. À partir des années 1770, on observe une augmentation mais aussi une diversification des discours sur les catacombes : des ouvrages spécifiques leur sont consacrés comme celui d'Artaud de Montor en 1810, *Voyage dans les catacombes*. L'auteur y développe une description archéologique des catacombes de Rome et le regard qu'il porte sur ces lieux est avant tout scientifique. Les guides et récits de voyage leur accordent aussi une place plus importante. Le *Guide d'Italie pour faire agréablement le voyage de Rome, Naples et autres lieux* consacre ainsi, en 1775, un chapitre aux catacombes et aux reliques qu'elles contiennent. En effet, même si l'engouement pour les catacombes entraîne de nouveaux discours historiques, les voyageurs continuent de percevoir ces galeries comme le lieu de naissance du christianisme malgré les doutes plus fréquents émis sur la véracité de cette affirmation². Dans *Les Martyrs*, Chateaubriand représente les catacombes de Rome restaurées et vivantes, occupées par les chrétiens persécutés sous le règne de Dioclétien. On les découvre pour la première fois par le regard du héros, Eudore, qui a alors renié sa foi : les doutes du personnage incarnent les difficultés d'un cheminement spirituel mais renvoient aussi au contexte de déchristianisation en France de la fin du XVIII^e siècle contre lequel Chateaubriand entend lutter dans son épopée antique :

Je vis s'allonger devant moi des galeries souterraines, qu'à peine éclairaient, de loin à loin, quelques lampes suspendues. Les murs des corridors funèbres étaient bordés d'un triple rang de cercueils placés les uns au-dessus des autres. La lumière lugubre des lampes, rampant sur les parois des voûtes, et se mouvant avec lenteur le long des sépulcres, répandait une mobilité effrayante sur ces objets éternellement immobiles. [...] Tout à coup une harmonie semblable au chœur lointain des esprits célestes sort du fond de ces demeures sépulcrales [...]. Je me lève, et je m'avance vers les lieux d'où s'échappent ces magiques concerts : je découvre une salle illuminée. Sur un tombeau paré de fleurs, Marcellin célébrait le mystère des chrétiens : des jeunes filles, couvertes de voiles blancs, chantaient au pied de l'autel ; une nombreuse assemblée assistait au sacrifice. Je reconnais les catacombes³ !

L'œuvre de Chateaubriand consolide cette image chrétienne des catacombes, ce « refuge des premiers chrétiens persécutés, et en même temps leur sépulture⁴ » ; plusieurs scènes s'y déroulent et il a participé à réactiver l'intérêt religieux et touristique pour ces galeries qui deviennent aussi le lieu d'une mémoire littéraire, comme l'illustrent les propos de Julvécourt qui y convoque le souvenir des *Martyrs* avant celui des martyrs : « De tombeaux en tombeaux, j'ai pénétré dans les catacombes de Saint-Sébastien. [...]

¹ « La dévotion due à ce saint lieu méritait bien les ornements dont il est décoré ; mais ce qu'il y a de plus précieux, c'est ce qui est renfermé dans la Sainte Chapelle. », M.-D. de Binos, abbé, *Voyage par l'Italie, op. cit.*, t. I, p. 85-86.

² Creuzé de Lesser estime qu'il s'agissait « purement et simplement de cimetières », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 291.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, *op. cit.*, p. 321-322.

⁴ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 248.

Eudore et Cymodocée se sont présentés à mon esprit, et les descriptions de Chateaubriand m'ont fait rêver les chants religieux des premiers chrétiens¹ ».

Le pèlerinage en Italie et à Rome est une pratique qui subsiste bien au-delà du moment 1800 et connaît notamment un regain d'intérêt avec la Restauration puis à partir des années 1850². Comme l'illustrent le cas de Chateaubriand ou de Dupré, les pèlerins eux-mêmes se métamorphosent ; ils accordent leur attention et leur émotion aux traces chrétiennes mais aussi au patrimoine italien, également mis en avant dans leur discours. Nous ne pouvons donc parler d'une « disparition » du pèlerinage mais d'un affaiblissement durable dans la littérature de voyage. Tout au long du XVIII^e siècle, la rupture entre les ouvrages consacrés aux pèlerins et aux voyageurs se fait plus marquée et le moment 1800, qui précède l'émergence du tourisme, constitue l'aboutissement de ce processus : le guide et le récit de voyage d'agrément deviennent des genres à part entière, distincts de la tradition du pèlerinage. Dans ces ouvrages, un nouveau discours sur les pèlerins et les pratiques et lieux de pèlerinage fleurit : ils sont assimilés à des objets de curiosité touristique, dénués de leur caractère sacré, ce qui participe durablement à l'évolution de leur perception ainsi qu'au transfert de sacralité qui s'effectue en faveur de la sphère patrimoniale, profane.

Les cérémonies religieuses : nouveau folklore catholique

Dans leur volonté d'offrir à leurs lecteurs une image pittoresque du peuple italien, les voyageurs le représentent dans son quotidien, notamment religieux. C'est au moment où l'Europe, « stimulé[e] par des lectures, celles du *Génie du christianisme* ou des *Martyrs* de Chateaubriand par exemple³ », cherche à revivifier la pratique et la foi catholiques affaiblies par les idées révolutionnaires, que les voyageurs mettent l'accent sur la dévotion romaine ; « alors seulement, le rapport spécifique du peuple romain à la foi devient l'un des traits saillants de son identité, permettant de [...] mieux comprendre son unicité⁴ ». Les fêtes religieuses constituent une occasion d'observer cette dévotion et d'offrir l'image d'une Rome vivante contrastant avec celle d'une Rome morte, figée dans ses ruines et ses débris. C'est le cas des multiples processions qui ponctuent l'année liturgique mais aussi de cérémonies qui, comme la fête de saint Antoine⁵, Noël, la fête des morts ou la Semaine sainte, suscitent une curiosité marquée chez les voyageurs.

¹ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, *op. cit.*, p. 241.

² Voir N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 290.

³ G. Capitelli, « Sous le signe de la dévotion », *art. cit.*, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵ Les voyageurs protestants sont fascinés par cette cérémonie qui s'accompagne de la bénédiction des animaux. On en trouve le récit chez Lady Morgan qui insiste sur sa dimension touristique et folklorique : Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 24-26. Goethe l'évoque également : J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 187-188.

Certains ouvrages consacrent des chapitres aux cérémonies catholiques de l'Italie, indiquant leurs dates pour aider le visiteur à sélectionner celles qu'il souhaite voir ; ainsi, Reichard propose une section intitulée « Cérémonies religieuses, solennités » dans laquelle il donne les dates des principales cérémonies pouvant intéresser, par leur splendeur ou leur curiosité, les étrangers¹ : son point de vue n'est pas religieux mais touristique, comme l'illustre la répétition de l'injonction « il faut voir ». En effet, les voyageurs, comme les pèlerins, organisent leur séjour italien en fonction des cérémonies catholiques romaines : ils assistent le plus souvent aux fêtes de Noël avant de se rendre à Naples puis de revenir au printemps pour la Semaine sainte qui attire un grand nombre de croyants et d'étrangers. Le programme des voyageurs s'adapte au calendrier liturgique et Lalande propose un itinéraire italien pensé de façon à respecter cet impératif :

J'ai supposé qu'on était parti de France au mois d'août, pour traverser la Savoie, le Piémont et la Lombardie pendant l'été, et se trouver à Naples pendant l'hiver ; dans ce cas-là, on peut revenir à Rome passer le carnaval et la semaine sainte ; le carnaval, parce que c'est le temps le plus agréable pour les plaisirs ; la semaine sainte, à cause des cérémonies qui sont alors les plus pompeuses. On va ensuite à Venise pour voir la fête du Bucentaure le jour de l'Ascension, et l'on revient en France avant le temps des grandes chaleurs d'Italie ; c'est ainsi que l'on peut distribuer une année, quand on la consacre tout entière à un voyage d'Italie².

Cet itinéraire établi sur une année est défini en fonction des saisons, afin de préserver le bien être du voyageur français peu habitué aux étés napolitains, mais aussi en fonction des fêtes, religieuses et profanes, parmi lesquelles le carnaval romain et la Semaine sainte sont les plus attendues³. Dans une lettre à Cordélia de Castellane qui visite l'Italie, Chateaubriand met aussi en avant cet impératif : « Je me figure qu'arrivée à Rome vous y resterez jusqu'à la première semaine de carême, qu'alors vous irez passer le carême à Naples, et que vous pourrez [...] revenir pour la Semaine sainte à Rome. [...] Après Pâques, vous reprendrez le chemin du Nord de l'Italie⁴ ». Il ne s'agit pas d'un itinéraire original, la plupart des voyageurs l'empruntent : Chateaubriand évoque le départ massif des étrangers après Pâques, qui laisse Rome déserte⁵ et Lady Morgan mentionne ces cycles touristiques liés au calendrier liturgique commentant avec humour « la fuite générale » des touristes à ce moment⁶.

¹ Heinrich August Ottokar Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, Paris, H. Langlois, 1817, t. IV, 3^e partie, p. 66-67. On retrouve le même phénomène chez Valéry : A.-C. Valéry, *L'Italie confortable : manuel du touriste, appendice aux voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, Paris, J. Renouard, 184?, p. 217-218.

² Jérôme de Lalande, *Voyage en Italie d'un Français en 1765 et 1766 [1769]*, Genève, 1790 (3^e éd.), t. I, p. 32.

³ Le fait que les célébrations religieuses soient mises sur le même plan que les fêtes profanes est un signe de leur progressive transformation, aux yeux des voyageurs, en objets touristiques et folkloriques.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. VII, 1824-1827*, P. Riberette et Agnès Kettler (éds.), Paris, Gallimard, 2004, p. 121.

⁵ « Tout annonce la séparation du printemps ; on commence à se disperser ; on part pour Naples ; on reviendra un moment pour la Semaine sainte, et puis on se quittera pour toujours. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. III, p. 295.

⁶ « Le lundi de Pâques une fuite générale succède à toutes ces fêtes : *Donnez-moi un cheval, mon royaume pour un cheval*, est le cri qui se fait entendre. La poste et les établissements de *vetturini* sont ce jour-là ce que Saint-Pierre et le Vatican étaient la veille. [...] L'existence des Romains reprend cette monotonie, cette indolence, ce calme que rien ne peut troubler que la *mal-aria* jusqu'au moment où *le passage des hirondelles* ramènera une nouvelle volée de visiteurs étrangers à la *porta del Popolo*. », Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. IV, p. 50-51.

Noël est une des fêtes les plus prisées par les voyageurs qui insistent sur son importance religieuse mais portent avant tout leur attention sur les traditions folkloriques qui l'accompagnent. S'ils mentionnent le déroulement de la messe qui a lieu à Saint-Pierre¹ ou à Sainte-Marie Majeure, au cours de laquelle les restes du berceau du Christ sont « offerts à la vénération publique² », ils s'intéressent surtout aux crèches, coutume romaine³ désignée sous le nom de *præsepio* qui consiste en « des décorations habilement éclairées » pour former « un agréable paysage où des poupées [...] représentent les personnages et les animaux qui assistèrent à la divine nativité⁴ », et notamment à celle de l'église d'Ara Cœli où le Bambino, « petite statue faite d'un bois coupé sur le Mont des Oliviers⁵ », est exposée dans un décor travaillé⁶ [illu. 13]. Noël est aussi marqué par la présence pittoresque des *pifferari* [illu. 14] : descendus à Rome depuis les Abruzzes, ces paysans, reconnaissables à leur costume et leur musette, entonnent des chants religieux pour quelques pièces⁷. Les visiteurs mentionnent aussi la *Befana*, sorcière de Noël [illu. 15] dont l'effigie est exposée à cette époque de l'année dans les magasins de sucreries et de jouets de la Ville Éternelle et qui fait partie du folklore italien⁸.

Rome est la « terre des tombeaux⁹ » et la ville est régulièrement comparée par les voyageurs à un cadavre¹⁰ : la mort y est en effet présente à travers des traces matérielles (tombeaux, catacombes...) mais

¹ Goethe y assiste en tant que touriste : « Pendant la nuit de Noël, nous avons couru la ville et visité les églises où l'on célébrait un office. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 181.

² B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. IV, p. 77-78.

³ On en trouve également à Naples comme le remarque Goethe : J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 373.

⁴ A.-L. Millin, *Lettre sur le carnaval de Rome*, op. cit., p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ « Figurez-vous un joli théâtre de petit opéra, arrangé pour une scène champêtre, et vous aurez une idée du Præsepio. On voit en perspective deux vallons avec des bois, des prés, des troupeaux et des bergers qui concertent sur leurs musettes [...]. Ces collines et leurs habitations sont tout bonnement de carton mais les arbres sont réels ; c'est bien de la mousse qui couvre les rochers, les prairies aussi sont de vrais gazons. [...] À l'entrée de ces jolis vallons se passe le mystère de la Nativité. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 202-203.

⁷ « Pendant un mois on entend, depuis l'aube du jour, jusqu'à la fin de la nuit, les *pifferari*, qui vont dans les rues, dans les maisons, dans les boutiques, jouer devant chaque Madone des airs monotones avec leur aigre musette, pour féliciter l'heureuse Marie d'avoir donné le jour à l'enfant à qui le monde chrétien devra son salut. », A.-L. Millin, *Lettre sur le carnaval de Rome*, op. cit., p. 15-16.

⁸ « Ainsi voyez [...] la boutique du confiseur du Corso ; là est le trône de la *Befana*, du fantôme, de la vieille sorcière, voilée, masquée, et vêtue de noir. Assise ou debout, elle occupe le fond ou l'entrée du magasin, où sont étalés avec profusion des jouets d'enfants, et cette variété de sucreries et de pâtisseries dont Rome seule a le génie. La vieille est drapée d'une manière dramatique ; dans sa main gauche elle tient une lettre qu'elle a reçue des enfants pour avoir leurs étrennes, et dans la droite une gaule, ou même une poignée de verges : c'est le côté moral de la Befana, qui récompense ou qui châtie les enfants. », J. de Norvins, « Rome », II, op. cit., p. 94.

⁹ A. de Custine, *Mémoires et voyages*, op. cit., p. 175.

¹⁰ Comme l'illustre la métaphore filée de Borel : « cette Rome, je la vois ! la voilà ou plutôt, ce n'est plus que son cadavre et les campagnes désolées qui l'environnent lui servent de tombeau », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 51. De même, Guinan-Laourens constate que les murailles d'Aurélien constituent « la vaste enceinte d'une prison, le tombeau de Rome et de sa puissance. Le peuple qui s'agite dans la poussière de ce tombeau, est lui-même l'image des vers, vils insectes qui naissent, rampent et meurent sur les cadavres. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 2. On trouve cette comparaison chez Dupaty : « Non, cette ville, ce n'est pas Rome ; c'est son cadavre : cette campagne, où elle gît,

aussi à travers les rituels funéraires, qui impressionnent les visiteurs. Ils relèvent ainsi la coutume d'exposer les morts avant leur inhumation ; Simond remarque à Naples que « les morts sont exposés le soir à la porte de leur demeure, le visage couvert d'une sorte de gaze en tissu transparent d'or et d'argent, et environnés de cierges allumés¹ » et Chateaubriand écrit à Rome : « On ne voit que des défunts que l'on promène habillés dans les rues ; il en passe un régulièrement sous mes fenêtres quand nous nous mettons à table pour dîner² ». Ces rites funéraires, envisagés comme des rituels folkloriques, sont abondamment documentés par le travail d'Antoine Thomas qui en propose plusieurs illustrations qu'on ne retrouve pas chez son contemporain romain Pinelli, signe d'un intérêt propre aux étrangers. Une cérémonie attire plus particulièrement leur attention³ : la fête des morts ou Octave des morts à l'occasion de laquelle l'église Sainte-Marie de la Mort, dans le Trastevere, est décorée d'ornements élaborés à partir d'ossements⁴ [illu. 16]. Cette fête est marquée par la constitution de tableaux édifiants représentant un épisode de la Bible à partir de cadavres. Lors de son séjour, Guinan-Laourens assiste ainsi à une représentation de la résurrection de Lazare dans un décor composé d'ossements⁵ ; en 1813, Norvins assiste à celle du Jugement Dernier dont Antoine Thomas a donné une représentation [illu. 17] :

En 1813, le sujet de la représentation était le jugement dernier, véritable pièce de circonstance. Au milieu de la scène, s'élevait un piédestal sur lequel des damnés, peints avec les couleurs des martyrs de Saint-Étienne le Rond, se débattaient, priaient, ou blasphémaient au milieu des flammes. Sur le piédestal était debout un ange embouchant la trompette du réveil des morts. Et afin de rendre l'action plus palpable aux yeux des spectateurs, plus palpitante de vérité, plus homérique à la manière du Dante, de vrais morts, ceux décédés la veille au grand hôpital, étaient placés sur le bord des fosses, comme s'ils en sortaient au son de la trompette, en attitude cadavérique de ressuscités⁶ !

L'Octave des morts devient donc une attraction touristique macabre, expression folklorique de la dévotion romaine que l'étranger se doit d'observer.

est son tombeau ; et cette population, qui fourmille au milieu d'elle, des vers qui la dévorent. », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. I, p. 205.

¹ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. II, p. 145.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 295.

³ Il s'agit d'un événement touristique et Goethe note ainsi : « L'un des principaux motifs pour lesquels je croyais devoir me hâter d'arriver à Rome était la fête de la Toussaint. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 145.

⁴ « Le peuple se porte en différents cimetières, pour y admirer les écarts d'invention des sacristains et des confréries. [...] À côté est un cimetière, dont les murs sont ornés d'ossements, disposés selon les règles établies par Vitruve et Vignole, pour former ornement. Le centre est un catafalque, dont la Mort, avec sa faux, fait l'ornement le plus distinct. Des cyprès, coupés dans les forêts, décorant les quatre angles ; tout le contour est orné d'os, savamment disposés en arabesques, en étoiles, en cœurs, en triangles. Les murailles voisines ont des autels tout en ossements [...]. Ces autels funéraires sont ornés de candélabres et de lustres de toutes formes, qui offriraient bon nombre de matériaux pour un cours d'ostéologie. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 519-520.

⁵ « Tout est spectacle dans la religion à Rome. Ce jour-là, les curés et les confréries [*sic.*] exhument des tas d'ossements humains [...] et ils les arrangent en anges, ou en démons, pour la représentation de quelque scène sacrée. [...] J'ai vu une résurrection du Lazare : les balustrades du sanctuaire n'étaient qu'une galerie de rotules et de tibia. On voyait les murailles tapissées de squelettes, des lampes formées de crânes, suspendues à des chaînes d'orteils. Le Lazare, je le vois encore, était un cadavre dont on avait ajusté les membres et que le spectre de la mort, de même fabrique, mais plus hideux peut-être, laissait sortir d'une bière à la voix du dieu qui le ressuscitait. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 56-57.

⁶ J. de Norvins, « Rome », VII, op. cit., p. 128.

Parmi ces fêtes religieuses, la Semaine sainte tient une place privilégiée et sa description devient un lieu commun de la littérature de voyage¹ : il s'agit de l'acmé de l'année liturgique, marquée par Pâques, mais aussi des cérémonies qui attirent le plus grand nombre de pèlerins et d'étrangers à Rome². Cet afflux de voyageurs contribue grandement à l'économie romaine ; Chateaubriand estime ainsi que, si le conclave de 1829 se prolonge, « ce serait un grand malheur pour les Romains si une semaine sainte et sans cérémonie les privait encore du concours des étrangers qu'ils ont perdus au carnaval³ ». En effet, la Semaine sainte et plus généralement l'ensemble des cérémonies religieuses sont considérées comme des activités touristiques, parfois par l'Église elle-même, et plus précisément comme des « spectacles » : leur interdiction durant le Carême est compensée par ceux de la Semaine sainte car « les cérémonies de l'église catholique sont une source de spectacles et d'impressions vives⁴ ». Plusieurs voyageurs exploitent la métaphore du spectacle pour évoquer ces cérémonies : la religion partagerait avec le monde du théâtre le soin porté à la mise en scène et la nécessité d'un regard extérieur pour exister⁵. Ainsi, Dupaty rapporte que le peuple romain « assiste régulièrement à des cérémonies religieuses, c'est-à-dire à des spectacles⁶ » et Santo-Domingo met en parallèle le carnaval et la Semaine sainte « car à Rome tout est spectacle ; tout est fait pour amuser les yeux et les oreilles. Vous ne pouvez-vous dispenser, dit-on à un voyageur, de voir le carnaval et les fonctions de la semaine sainte comme s'il ne s'agissait, dans l'un et l'autre cas, que de mascarades⁷ ». Dans *Corinne ou l'Italie*, Staël dénonce le manque d'émotion de la foule face à ces cérémonies qui ont perdu leur signification et deviennent des divertissements recherchés dont les ecclésiastiques sont les acteurs et les visiteurs les spectateurs⁸. Les cérémonies de la Semaine

¹ Les voyageurs en retracent les différentes étapes, dessinant un itinéraire étonnant dont le Vatican constitue le centre : dimanche des Rameaux, mercredi saint où l'on va écouter le *Miserere* à Saint-Pierre, lavement de pieds du jeudi saint, vendredi saint marqué par l'illumination de la basilique, puis dimanche de Pâques au cours duquel a lieu la bénédiction papale accompagnée d'un feu d'artifice et de nouvelles illuminations.

² « La semaine sainte amène à Rome une foule d'étrangers des extrémités de l'Europe et surtout de l'Angleterre. Depuis quinze jours on ne voit que chaises de poste qui se suivent. Les hôtels, les appartements garnis, tout est plein. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. II, p. 69.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. VIII. 1828-1830*, P. Riberette et A. Kettler (éd.), Paris, Gallimard, « NRF », 2010, p. 313. Un avis partagé par Stendhal la même année : Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 1154.

⁴ Georges Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, Paris, Paschoud, 1817, p. 63.

⁵ Goethe traite ainsi dans la même entrée de son journal les « spectacles » que constituent les messes romaines et ceux de l'opéra et du théâtre. Voir J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 181-182.

⁶ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785, op. cit.*, t. II, p. 112.

⁷ J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines, op. cit.*, p. 18.

⁸ « Mille circonstances inévitables nuisent souvent à l'intérêt et à la dignité de ce spectacle. Tous ceux qui y contribuent ne sont pas également recueillis, également occupés d'idées pieuses ; ces cérémonies, tant de fois répétées, sont devenues une sorte d'exercice machinal pour la plupart de ceux qui s'en mêlent, et les jeunes prêtres dépêchent le service des grandes fêtes avec une activité et une dextérité peu imposantes. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1196. Ainsi, comme l'écrit Lady Morgan : « Il n'y a rien de moins saint que la manière dont la semaine sainte est célébrée dans la plus sainte ville de la chrétienté. », Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. IV, p. 44.

sainte sont donc présentées comme une attraction touristique, pensée pour les visiteurs étrangers¹ et de plus en plus dénuées de toute portée religieuse.

Dans la littérature de voyage, ces cérémonies sont régulièrement présentées comme une attraction touristique à laquelle il faut avoir assisté, de la même manière qu'il faut aller voir Saint-Pierre ou le Panthéon² ; sous l'influence d'un nouveau regard et de nouvelles pratiques de voyage, notamment avec le retour des Anglais sur la péninsule à partir de 1815³, elles sont désormais considérées comme un patrimoine immatériel romain à part entière. Ainsi, certains ouvrages proposent des chapitres spécifiques sur ces cérémonies qui, au même titre que la dévotion italienne, sont souvent mises sur le même plan que d'autres pratiques folkloriques, telles que la danse, les costumes ou les jeux. Les voyageurs véhiculent, à travers leurs descriptions, une image figée, stéréotypée qui participe à les instaurer en patrimoine ; à leurs yeux, elles doivent donc être préservées, au même titre que le patrimoine antique de la ville car « si Rome est la plus riche de toutes les villes en antiquités profanes, elle peut se vanter aussi de réunir plus que toute autre dans son culte l'éclat et la pompe les plus imposants⁴ ».

Vers d'autres horizons patrimoniaux

Ce figement concerne d'autres types de patrimoines en Italie, notamment les paysages : des représentations de la baie de Naples ou de la campagne de Rome circulent activement en Europe et cette diffusion, qui fixe une image précise dans les imaginations, participe à en faire un objet patrimonial même s'il est encore trop tôt pour pouvoir parler de « patrimoine naturel » au sens actuel du terme, qui implique une protection active. Aujourd'hui, alors que la conscience patrimoniale s'est institutionnalisée et développée, on assiste à une multiplication et une diversification des objets et des lieux bénéficiant à ce titre d'une politique de conservation. Au début du XIX^e siècle, une conscience patrimoniale commence seulement à émerger : les voyageurs se concentrent sur le patrimoine matériel de la

¹ L. Simond rapporte les plaisanteries des Romains à ce sujet : « On avait préparé des places pour les étrangers qui avaient des billets de leur ministre. Les Italiens de distinction avaient aussi des places réservées ; mais le reste des fidèles était abandonné à son sort. « Où allez-vous de si bon matin, disait Pasquin à Marforio. À la Funzione, répliquait l'autre. –Vous ne serez pas reçu. –Pas reçu ? répétait Marforio tout étonné ; et pourquoi pas, s'il vous plaît ? ne suis-je pas bon catholique ? –C'est justement parce que vous l'êtes. Il n'y a que les hérétiques qui soient reçus. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. II, p. 81-82.

² C'est aussi le cas du pape lui-même pour les Romains : « Demandent-ils à un étranger s'il a vu les objets les plus curieux de la ville, les statues, les monuments etc., ils comprennent toujours le pape dans l'énumération : *Avete veduto il Campo Vaccino, il Museo, il Papa ?* Ils rangent le Saint-Père parmi les antiquités et les chefs-d'œuvre des beaux-arts, parce que tout cela attire à Rome les étrangers, qui seuls y répandent un peu d'argent et donnent quelque activité à la mince industrie des habitants ; aussi les Romains ont-ils gémi sur l'enlèvement du Pape, comme sur l'enlèvement de l'Apollon du Belvédère et du Laocoon et ils l'ont vu rentrer dans leurs murailles avec les mêmes transports de joie », J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines, op. cit.*, p. 17.

³ G. Mallet constate ainsi que, depuis la Restauration papale, ces cérémonies attirent plus de monde : il évoque la « foule d'étrangers que les cérémonies de la semaine sainte si longtemps privées de leur éclat avaient attirée à Rome », G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815, op. cit.*, p. 91. Voir aussi Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. IV, p. 44.

⁴ D.-D. Farjasse, « Rome », *op. cit.*, p. 240.

péninsule. Cependant, si l'on ne peut à proprement parler de « patrimoine¹ », ils explorent de nouveaux horizons, annonçant la diversification patrimoniale caractéristique du XX^e siècle, notamment ceux de la gastronomie et des paysages italiens.

Paysages italiens : vers la constitution d'un patrimoine naturel

En effet, les paysages italiens subissent au fil des siècles et des représentations le même sort que le patrimoine de la péninsule : ils sont figés par la peinture comme par la poésie qui en effectuent une *artialisation*, pour reprendre une notion développée par Alain Roger². Ce dernier distingue le « pays », « degré zéro du paysage », du « paysage », construit par les artistes et les écrivains, car « un pays n'est pas, d'emblée, un paysage, [...] il y a, de l'un à l'autre, toute l'élaboration de l'art³ ». Le « génie des lieux » qui définit le paysage est donc un produit culturel d'après Alain Roger car « le travail d'élaboration du paysage national [...] est œuvre collective, menée aussi bien par les poètes et les écrivains que par les peintres⁴ » qui jouent un rôle décisif [...] dans la transformation du regard collectif sur ces objets. Cette artialisation, ce « réinvestissement poétique⁵ » reposent sur le rapport qu'entretient le paysage avec le passé car « les paysages s'avérant dignes d'être représentés furent d'abord ceux que la légende et l'Histoire avaient recouverts d'un prestige poétique⁶ ». En effet, l'histoire et la légende confèrent au paysage une profondeur temporelle et en font un lieu de mémoire devant lequel le voyageur érudit est invité à s'adonner à une activité herméneutique et méditative. Cette artialisation est nécessaire à la perception du paysage comme objet patrimonial tout d'abord par le lien qu'elle tisse entre ce dernier et le patrimoine artistique (peinture) et immatériel (littérature, histoire et légende), et matériel lorsque des édifices, qu'il s'agisse de ruines antiques ou du dôme d'une église, font partie intégrante du paysage⁷ ; mais aussi parce que les voyageurs se rendent en Italie avec des attentes culturelles et une image préétablie de ces paysages diffusés et fixés dans leur imaginaire par la peinture et la littérature⁸. Ainsi, Kotzebue constate qu'il a pu admirer avant son voyage une multitude de représentations de Tivoli, un site particulièrement apprécié des peintres⁹. Le tourisme naissant intensifie ces phénomènes puisqu'il

¹ Quatremère de Quincy pense l'Italie comme un vaste musée dont ses paysages font partie. On peut y voir le début d'une pensée du paysage comme patrimoine.

² Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1997, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 18. Alain Roger revient sur la composition des jardins du XVIII^e siècle qui prennent comme modèles les toiles de certains artistes comme Claude le Lorrain ou Hubert Robert. Voir *Ibid.*, p. 38-42.

⁴ A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales*, *op. cit.*, p. 187.

⁵ A. Bonafos, « De l'archéographie à l'archéologie pittoresques », *art. cit.*, p. 33.

⁶ A. Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 26.

⁷ Le lien existant alors entre le monument et le paysage donne lieu à un pittoresque historique apprécié par les artistes et les voyageurs.

⁸ C'est plus particulièrement le cas à Rome, ville-palimpseste, « qu'on appréhende au travers des livres, dont on lit les paysages qui sont autant de traces du passé », A. Philippe, « « Tout ce qui était au présent se retrouve au passé » : Les seconds voyages de Chateaubriand à Londres et à Rome », *art. cit.*, p. 65.

⁹ « Tous les peintres de paysages qui voyagent en Italie semblent s'être donné le mot pour dessiner et pour peindre, avant tout, les grandes et les petites cascades de Tivoli. J'avais vu cent copies de ces mêmes objets avant que d'être

propose un itinéraire « artialisé à coups de modèles picturaux, littéraires, etc. » et que le guide apparaît comme un « manuel d'artialisation¹ » à l'usage du grand nombre.

Le souvenir littéraire participe à cette artialisation du paysage. Ainsi, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide* accorde une place essentielle aux paysages naturels qui sont admirés à travers le prisme du texte virgilien. En effet, même si sous la plume de Bonstetten « l'espace est travaillé par la profondeur temporelle² », le paysage, malgré quelques changements, demeure et assure la continuité entre le Latium de Virgile et celui du moment 1800, contrairement aux monuments construits par les hommes, disparus ou en ruines, car « le ciel, la mer, les montagnes avec leurs teintes brillantes, en un mot, tout ce qui est hors de la portée de l'homme, vous parlent encore de Virgile et des temps qui ne sont plus, tandis que tout ce qui peut être atteint par la barbarie n'est jamais épargné³ ». Les souvenirs historiques, et notamment leur concentration sur certains lieux⁴, participent également à la patrimonialisation des paysages comme l'illustre le traitement de la campagne romaine par Bonstetten ou Dupaty à Frascati qui détaille en contemplant les diverses states qui le composent :

À la droite de la terrasse, se présente un tableau tout différent ; le lac Regile au bord duquel Rome de toutes ses victoires a remporté la première, les côteaux de Tivoli foulés par Catulle et par Lesbie ; les champs labourés par le vieux Caton des marais qui furent les jardins de Luculle et les hauteurs où Cicéron a pensé⁵.

Le paysage est donc envisagé comme une construction historique, littéraire et picturale, une accumulation de souvenirs qui confère à la nature sa grandeur et confère une profondeur temporelle à ses beautés. Ainsi, dans sa description de la campagne romaine, Chateaubriand décrit la splendeur des couleurs des vallées ou la pureté de la ligne d'horizon mais convoque aussi la mémoire des poètes latins qui l'ont chantée, celle des peintres qui l'ont immortalisée et les souvenirs historiques qui habitent et donnent forme au moindre élément de ce décor mémoriel :

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

enchanté par la vue de la nature. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. IV, p. 27-28.

¹ A. Roger, *Court traité du paysage*, op. cit., p. 119.

² J.-M. Roulin, « Bonstetten et Madame de Staël, ou comment lire Virgile après Ossian ? », in Emanuele Kanceff et Annarosa Paoli (dirs.), *Risonanze classiche nell'Europa romantica*, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in Italia, p. 178.

³ C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, op. cit., p. 4.

⁴ « La qualité première du site historique tient au plaisir évocatoire qu'il permet [...] : c'est un véritable diorama de l'esprit qui se compose [...], donnant au lieu toute son épaisseur temporelle par un enchaînement d'images », A. Bonafos, « De l'archéographie à l'archéologie pittoresques », art. cit., p. 33.

⁵ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. I, p. 270.

Lorrain cette lumière qui semble idéale et plus belle que nature ? Eh bien, c'est la lumière de Rome ! Je ne me lassais point de voir à la *villa* Borghèse le soleil se coucher sur les cyprès du mont Marius et sur les pins de la *villa* Pamphili, plantés par Le Nôtre. J'ai souvent aussi remonté le Tibre à Ponte-Mole, pour jouir de cette grande scène de la fin du jour. Les sommets des montagnes de la Sabine apparaissent alors de lapis-lazuli et d'opale, tandis que leurs bases et leurs flancs sont noyés dans une vapeur d'une teinte violette et purpurine. Quelquefois de beaux nuages comme des chars légers, portés sur le vent du soir avec une grâce inimitable, font comprendre l'apparition des habitants de l'Olympe sous ce ciel mythologique ; quelquefois l'antique Rome semble avoir étendu dans l'occident toute la pourpre de ses consuls et de ses césars, sous les derniers pas du dieu du jour. [...] Il est vrai qu'à cette heure du repos des campagnes l'air ne retentit plus de chants bucoliques ; les bergers n'y sont plus, *Dulcia linquimus arva !* mais on voit encore *les grandes victimes du Clytümne*, des bœufs blancs ou des troupeaux de cavales demi-sauvages qui descendent au bord du Tibre et viennent s'abreuver dans ses eaux. Vous vous croiriez transporté au temps des vieux Sabins ou au siècle de l'Arcadien Évandré, [pasteurs des peuples], alors que le Tibre s'appelait *Albula*, et que le pieux Énée remonta ses ondes inconnues¹.

On remarque ainsi que l'histoire ne s'impose pas seulement comme souvenir dans le paysage dressé par Chateaubriand ; elle définit les contours de ce dernier, dessiné par « la main puissante des Romains » et les vallées « prennent la forme d'une arène, d'un cirque, d'un hippodrome », une assimilation de l'architectural au végétal courante dans son écriture et qui apparaît comme un moyen de réparer les blessures infligées par le temps au patrimoine romain. Le paysage est artialisé par la référence à l'histoire antique comme à son patrimoine, qui en est l'expression matérielle. La référence au Lorrain² et plus généralement à la technique du peintre qu'il utilise dans sa description, tout comme celle, littéraire, à Virgile lui servent également à dessiner et patrimonialiser ce paysage romain³.

Néanmoins, certains voyageurs affirment rechercher les paysages italiens dans le seul but de jouir de leur charme pittoresque. C'est le cas notamment de la baie de Naples où l'ombre menaçante du Vésuve contraste avec la nature riante qui l'entoure ou encore de la région des lacs, vierge de tout souvenir historique ou littéraire, que les voyageurs redécouvrent à partir du XVIII^e siècle. Avec la mise en valeur esthétique des paysages alpins, la région gagne en popularité et attire un nombre croissant d'artistes qui en reproduisent les paysages, comme le *Voyage pittoresque et historique du Nord de l'Italie*, de T. C. Bruun Neergaard (1820) ou *Le Voyage en Italie* d'Isabey (1822) ; Pirovano, conscient de l'intérêt touristique qu'ils suscitent, leur consacre un chapitre dans son guide de Milan⁴. L'appréciation de ces paysages évolue à la fin du XVIII^e siècle : si De Brosses ou Lalande vantent la fertilité des plaines de Lombardie, les voyageurs sont de plus en plus séduits par la beauté pittoresque et sauvage du lac Majeur, des Îles Borromées ou du lac de Côme. Cambry évoque longuement les Îles Borromées⁵, Martyn

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1479-1480.

² Qu'on retrouve chez d'autres voyageurs : « Sur la terre flotte une vapeur de jour, qu'on ne connaît que par les tableaux et les dessins de Claude Lorrain. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 202.

³ En effet, comme le rappelle Alain Roger, le paysage italien est depuis le XVII^e siècle construit par des références culturelles et « le voyage en Italie est un pèlerinage, où l'on doit retrouver les poètes latins (Virgile) et les peintres « romains » (Claude Lorrain) », A. Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 119.

⁴ « Enfin comme la plupart des étrangers qui viennent à Milan, ont coutume d'en visiter les environs, et de pousser souvent leurs courses jusques aux lacs de Côme, de Lecco, de Lugano et au lac Majeur, j'ai pensé que c'était [...] faire plaisir aux voyageurs, en consacrant un dernier chapitre à la description des environs de Milan. », Francesco Pirovano, *Milan nouvellement décrite*, Milan, Jean Silvestri, 1830, p. VII.

⁵ J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, *op. cit.*, p. 317.

recommande le lac de Côme, « le plus agréable de tous ceux qui font aux pieds des Alpes¹ », et Royer celui de Lugano, moins visité². Dans *Rome, Naples et Florence*, un Milanais fait de ces lacs de la particularité touristique de la Lombardie³ et compare le lac de Côme à deux chefs d'œuvre italiens de l'architecture, le Colisée, et de la peinture, le *Saint Jérôme* du Corrège. Par cette comparaison patrimoniale, il met au même rang ces trois objets, également dignes de la curiosité des étrangers : « Qu'allez-vous chercher à Rome, [...] la beauté sublime ? Eh bien ! notre lac de Como est dans la nature, ce que les ruines du Colisée sont en architecture, et le saint Jérôme du Corrège parmi les tableaux⁴ ». Le sublime est en effet une notion capitale dans l'appréhension du paysage, notamment lacustre, chez Stendhal. Elle constitue la cheville qui offre une artialisation spécifique du paysage, en fait un équivalent de l'artefact humain⁵ notamment dans la description du lac de Côme qu'il propose dans *La Chartreuse de Parme*. Stendhal appréhende ce paysage comme un paysage sublime qui, dans une perspective romantique, entretient une relation spéculaire avec les émotions de sa spectatrice, la Sanseverina, et sa description est marquée par le modèle pictural (« point de vue », horizon) comme littéraire (« Tasse », « Arioste ») :

La comtesse se mit à revoir, avec Fabrice, tous ces lieux enchanteurs voisins de Griaute, et si célébrés par les voyageurs : la villa Melzi de l'autre côté du lac, vis-à-vis le château, et qui lui sert de point de vue au-dessus le bois sacré des *Sfondrala*, et le hardi promontoire qui sépare les deux branches du lac, celle de Côme, si voluptueuse, et celle qui court vers Lecco, pleine de sévérité : aspects sublimes et gracieux, que le site le plus renommé du monde, la baie de Naples, égale, mais ne surpasse point. [...]. Le lac de Côme, se disait-elle, n'est point environné, comme le lac de Genève, de grandes pièces de terre bien closes et cultivées selon les meilleures méthodes, choses qui rappellent l'argent et la spéculation. Ici de tous côtés je vois des collines d'inégales hauteurs couvertes de bouquets d'arbres plantés par le hasard, et que la main de l'homme n'a point encore gâtés et forcés à rendre du revenu. Au milieu de ces collines aux formes admirables et se précipitant vers le lac par des pentes si singulières, je puis garder toutes les illusions des descriptions du Tasse et de l'Arioste. Tout est noble et tendre, tout parle d'amour, rien ne rappelle les laideurs de la civilisation. [...] Par-delà ces collines, dont le faite offre des ermitages qu'on voudrait tous habiter, l'œil étonné aperçoit les pics des Alpes, toujours couverts de neige, et leur austérité sévère lui rappelle des malheurs de la vie ce qu'il en faut pour accroître la volupté présente⁶.

Ainsi, par le biais du sublime, « le voyageur aristocratique cultivé, soucieux de mesurer la longueur des lacs et de décrire les églises ou les manuscrits, fait place à un voyageur plus sensible, qui entre en Italie sur les traces de prédécesseurs illustres, mais qui choisit aussi des paysages, des villes qui correspondent à sa sensibilité inquiète, désireuse de s'exalter⁷ ». Cambry évoque ce nouveau type de voyageurs à la recherche non de souvenirs historiques mais des beautés naturelles de la région :

¹ T. Martyn, *The Gentleman's guide, op. cit.*, p. 100.

² A. Royer, « Lombardie », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque, op. cit.*, p. 16.

³ Avec Stendhal, le sublime, se déplace des Alpes, *locus horridus*, vers le lac italien et prend un accent moins terrible.

⁴ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826, op. cit.*, p. 375.

⁵ Sur ce sujet, voir Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, « Pays-paysages », 2007, 269 p.

⁶ Stendhal, *La Chartreuse de Parme* [1839], in *Œuvres romanesques complètes. III*, Yves Ansel, P. Berthier, X. Bourdenet et alii (éds.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 162-163.

⁷ G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité, op. cit.*, p. 317.

Ces jeunes gens aimables voyageaient avec un but singulier : leur projet était de visiter tous les lacs de la Suisse et de l'Italie ; [...] ils aimaient à les traverser, à se promener sur leurs rives ; ils auraient vu le lac de Trasimène sans s'arrêter à Pérouse, à Cortone ; le lac Majeur sans aller à Milan ; les villes et les hommes n'étaient plus l'objet de leurs études ; il leur fallait des eaux cernées d'un riche amphithéâtre ou des rives fleuries arrosées d'eaux limpides¹.

Il est lui-même séduit par la beauté des paysages du lac Majeur qu'il entreprend de décrire ; aucun événement historique d'importance ne s'y étant produit, il peut abandonner tout discours historique et savant pour se concentrer sur la nature elle-même. Ainsi, « en se révélant comme un terrain d'expérimentation pour l'analyse géographique autant que pour l'expression des sentiments personnels, le cas lombard suggère une redistribution des hiérarchies et des valeurs dans le regard que les Français portèrent sur l'Italie² ». En effet, si le voyageur ne fouille pas le paysage à la recherche de souvenirs historiques ou littéraires, sa description devient le lieu privilégié de l'expression de soi.

Cette approche patrimoniale et sensible des paysages italiens amorcée par les voyageurs³, par les biais du sublime comme du pittoresque, s'est aujourd'hui confirmée puisque certains des paysages dont ils ont admiré la beauté unique, produit du passé et de la géographie de la péninsule, sont aujourd'hui considérés par l'Unesco comme partie intégrante du patrimoine mondial devant bénéficier d'une protection spécifique, accrue par les craintes liées au réchauffement climatique. Depuis sa création, l'institution a ainsi classé Venise et sa lagune (1987), la côte Amalfitaine (1997), les Cinque Terre (1997), la Vallée de l'Orcia en Toscane (2004) ou l'Etna (2013). Cependant, les lacs lombards qui ont suscité l'émerveillement de Stendhal et de ses contemporains demeurent encore sur la liste indicative de l'Unesco malgré la protection dont ils jouissent à l'échelle nationale : depuis 2006, l'Italie a entamé une démarche pour proposer les sites du lac Majeur et de l'Isola Bella à l'inscription au patrimoine mondial. De même, si les zones archéologiques de Pompéi et Herculaneum sont inscrites depuis 1997, le Vésuve n'a pas été encore proposé même s'il est protégé depuis 1995 par la création d'un parc naturel. La plupart de ces sites, en dehors de l'Etna, sont d'ailleurs classés dans la catégorie du patrimoine culturel et non dans celle du patrimoine naturel, plus restreinte d'après les critères fixés par l'Unesco⁴, et ont été retenus

¹ J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, op. cit., t. I, p. 305.

² G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, op. cit., p. 318.

³ C'est aussi le cas pour la France. A. Bonafos observe ainsi que les *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France* accordent, au fil des volumes, une place de plus en plus importante aux paysages naturels envisagés comme patrimoine national. Voir A. Bonafos, « De l'archéographie à l'archéologie pittoresques », art. cit., p. 40-41.

⁴ D'après la convention de l'Unesco disponible sur le site de l'organisation, « sont considérés comme « patrimoine naturel » : les monuments naturels constitués par des formations physiques et biologiques ou par des groupes de telles formations qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue esthétique ou scientifique ; les formations géologiques et physiographiques et les zones strictement délimitées constituant l'habitat d'espèces animale et végétale menacées, qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de la science ou de la conservation ; les sites naturels ou les zones naturelles strictement délimitées, qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de la science, de la conservation ou de la beauté naturelle. »

parce qu'ils constituent des « ensembles¹ » ou des « sites² » combinant des éléments architecturaux et naturels dont l'harmonie assure l'existence d'un paysage culturel, comme l'exprimaient déjà les voyageurs du moment 1800.

La gastronomie italienne : une curiosité nouvelle

Le XX^e siècle est marqué par une augmentation exponentielle du nombre de sites ou de monuments considérés comme patrimoniaux aussi bien que par l'élargissement et la diversification des catégories patrimoniales. Ainsi, outre les paysages, l'Unesco considère aujourd'hui certaines gastronomies, comme celle de la France, ou certains plats, comme la pizza napolitaine³, comme un patrimoine culturel immatériel à part entière. Si la gastronomie italienne n'est pas encore envisagée par les voyageurs des années 1780-1830 comme un patrimoine dont les modes et les techniques de production doivent être préservés, on constate qu'ils font preuve d'une curiosité grandissante pour les spécialités locales. En effet, comme l'explique Julia Csergo, une attention nouvelle à la nourriture en tant que gastronomie se développe dès la fin du XVIII^e siècle :

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, [...] il s'agit d'indiquer au voyageur les localisations de haltes, auberges et hôtelleries où il pourra manger et/ou dormir, et restaurer ainsi ses forces affaiblies par le voyage. [...] Cette organisation de l'information qui consiste à distinguer dans le domaine alimentaire les aspects pratiques, par nature éphémères et qui font l'objet de révisions, des aspects de type programmatique, inscrits dans un temps plus long, se retrouve dans les grandes collections de guides des XIX^e et XX^e siècles. Néanmoins, elle se complexifie dès le tout début du XIX^e siècle, période qui voit, d'une part, l'essor du tourisme [...], d'autre part la mise en place d'une autonomisation croissante de la composante alimentaire du voyage et ce, en lien avec l'émergence concomitante de la notion de « gastronomie » et de la notion de « patrimoine », sous sa forme première d'institutionnalisation du monument historique dont la visite devient incontournable pour le touriste⁴.

Notamment en raison de son caractère étranger et donc inhabituel, certains voyageurs se montrent critiques envers la gastronomie italienne qu'ils jugent inférieure à la française comme Creuzé de Lesser qui, attaché à démontrer la supériorité de la France dans tous les domaines, proclame celle de sa cuisine⁵. Dupré rejette également ces spécialités qui bousculent ses habitudes alimentaires ; il critique « l'étonnante saveur des mets que l'on vous présente ; [...] ils mettent de la fleur d'orange dans les fritures de viande ; du sucre et du vinaigre dans les ragoûts, [...] et saupoudrent presque tous les mets de fromage râpé, ce qu'il ne m'est pas possible, non pas de trouver bon mais seulement d'avaler⁶ ».

¹ La convention de l'Unesco les définit comme des « groupes de constructions isolées ou réunies, qui, en raison de leur architecture, de leur unité, ou de leur intégration dans le paysage, ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire, de l'art ou de la science. »

² Toujours d'après la même source, il s'agit des « œuvres de l'homme ou œuvres conjuguées de l'homme et de la nature, et zones incluant des sites archéologiques, qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue historique, esthétique, ethnologique ou anthropologique. »

³ L'Unesco a classé la technique culinaire à l'origine du plat : « l'art du pizzaiolo napolitain ».

⁴ Julia Csergo, « La gastronomie dans les guides de voyage : de la richesse industrielle au patrimoine culturel, France XIX^e-début XX^e siècle », in « Le patrimoine des guides : lectures de l'espace urbain européen », *In Situ, Revue des patrimoines*, n°15, 2011.

⁵ « La sale et mauvaise cuisine italienne dégoûte un Français. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 24.

⁶ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 100-101.

Pourtant, la plupart des voyageurs observent avec un plaisir croissant les spécificités de la cuisine italienne comme Jouy qui, moins méprisant que curieux, décrit un repas complet¹.

Chaque région a ses spécialités et les voyageurs s'emploient à les indiquer à leurs lecteurs, comme Stendhal qui évoque, dans le Nord, la polenta² ou Guinan-Laoureins qui remarque l'appétence des Romains pour « la mortadella, gros saucisson fort épicé, également célèbre à Bologne et à Florence³ ». Tous les voyageurs évoquent une spécialité qui ne peut être comparée à aucune recette française : le « macaroni », à savoir les pâtes. Plus répandu dans le Sud de l'Italie, notamment à Naples, ce plat consommé par toutes les classes sociales donne lieu à de nombreuses descriptions pour donner au lecteur une idée précise de cette curiosité gastronomique. De Brosses tente ainsi de le décrire à son destinataire⁴ et Kotzebue rend compte de ses observations sur « le macaroni », informant sur la manière de le cuire, de l'apprêter et de le manger :

Là sont de grandes chaudières remplies de macaroni tout préparé, saupoudré de fromage, et en outre orné de petits morceaux de ce qu'on appelle pommes d'or (*pomi d'oro*). Les Napolitains ont une manière (j'ai presque dit un art) de manger le macaroni qui n'appartient qu'à eux, et qu'on ne peut apprendre que chez eux. Comme il file d'une certaine longueur, il faut pour ne rien perdre le prendre avec le pouce et l'index, l'élever bien haut, tendre le cou, et le laisser tomber dans la bouche ; les étrangers le coupent avec le couteau ou la fourchette, et le mangent à la cuillère ; mais cela est contraire aux coutumes de la nation. [...] Je vis un jour la femme d'un tailleur faire cuire son macaroni dans la rue ; elle avait une espèce de gril placé sur un mortier de métal ; sur le gril étaient allumés de très petits morceaux de bois, sous une petite chaudière remplie d'eau. Lorsque l'eau commença à bouillir, elle prit un paquet de macaroni enveloppé dans du papier, le plaça au fond de la chaudière, et ne l'y tint que le temps nécessaire pour l'amollir un peu. Je regardai à ma montre, elle ne le laissa cuire que pendant cinq minutes, versa l'eau, y mit du bouillon et du fromage râpé, et voilà le dîner prêt⁵.

Les voyageurs sont plus particulièrement frappés par la cuisine populaire dont la découverte participe aussi à celle du peuple italien, comme l'illustre leur émerveillement face aux stands de cuisine de rue, très présents à Naples et Rome où « des milliers de chalands emportent de là leur repas de midi et du soir sur une petite feuille de papier⁶ ». Goethe observe avec plaisir cette tradition⁷ et Kotzebue détaille

¹ « Le repas commença par un verre de vermouth, boisson jaune et amère. [...] On servit les potages : l'un de *lassagna*, sorte de pâte plate et large d'un demi-pouce ; l'autre de *vermicello*, long, arrondi, et gros comme un tuyau de plume. Vint ensuite la friture : il n'y a pas un repas en Italie où l'on n'en serve d'abord sur un gros plat ; puis la poule bouillie, le bœuf avec des petits morceaux de foie découpés ; enfin, un gâteau de riz demi-cuit, garni d'aïlerons, de foies de volailles, et jauni de safran. J'ai omis de noter le plat de figues qui fut servi, et mangé avec les entremets », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. I, p. 152-153.

² « Pâte jaune faite au moment même avec de la farine de maïs et de l'eau chaude. Cette polenta est pendant toute l'année la nourriture du paysan lombard. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 420.

³ J.-B. Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 106.

⁴ « Les potages de pâtes filées, vermicelle ou macaroni, sont assez d'usage. [...] Bien apprêté, soit au lait, soit au bouillon, je lui trouve le goût d'une fort bonne croûte de pâté. », C. de Brosses, *Lettres familières*, op. cit., t. II, p. 85.

⁵ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. II, p. 299-301. Voir aussi J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 383.

⁶ *Ibid.*, p. 383.

⁷ « Quelques-uns circulent avec un tonnelet d'eau à la glace et des citrons, afin de pouvoir en un instant faire partout de la limonade [...] ; d'autres se tiennent en place avec des plateaux, sur lesquels sont posés des bouteilles de diverses liqueurs et des flûtes, retenues dans des anneaux de bois ; d'autres portent des corbeilles de pâtisseries, de friandises, de citrons et d'autres fruits. », *Ibid.*, p. 377.

les différentes spécialités de ces stands qui contentent l'appétit populaire¹ tout en participant à l'animation des rues napolitaines, à leur charme pittoresque. À Rome, cette cuisine de rue est incarnée, les jours de fêtes, par les « friggitori » [illu. 18], marchands de fritures :

Ces Friggitori ont leurs boutiques bien garnies, non seulement dans les jours gras, mais aussi chaque dimanche du Carême, et surtout le jour de S. Joseph qui est leur patron ; leurs tables, décorées de linge blanc, sont couvertes de fritures de toute espèce, disposées comme des montagnes ou des rochers, qu'entourent des guirlandes de myrte et de laurier, garnies de fleurs, et d'où sortent des branches d'orangers et de citronniers chargés de fruits ; eux-mêmes, vêtus de rouge, et ceints de tabliers blancs invitent les passants à manger les *fritelle* qu'ils exposent avec tant de profusion et de magnificence².

Goethe relève également le décor de leurs stands qui participe à la dimension folklorique de cette tradition culinaire³.

La gastronomie italienne devient donc un objet de curiosité à part entière et, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, les guides lui consacrent un chapitre ; il ne s'agit plus seulement d'indiquer les auberges où manger mais les spécialités locales à goûter, une pratique nouvelle qui devient rapidement associée à la découverte d'un pays et de son patrimoine. Dans *L'Italie confortable*, Valéry propose ainsi une section « Comestibles » pour chaque ville et désigne son guide comme « l'almanach des gourmands » ; à Turin, il indique ainsi :

Le riz, justement estimé, se prépare principalement en *risotto*, pareil à celui de Milan Les *agnolotti*, rissoles, et les *tagliarini*, sorte de pâtes, forment des potages exquis. La *polenta*, populaire, se prépare diversement en automne et en hiver, les truffes en font un excellent plat. Le *stuffato*, bœuf à la mode, plus tendre et plus juteux, est comme la base du dîner piémontais⁴.

L'auteur utilise d'ailleurs les noms italiens de ces mets afin de souligner leur exotisme mais aussi pour que le lecteur puisse facilement les commander sur place, comme à Modène : « Délicats pieds de cochon garnis (*zamponi*) [...]. Très bonnes pâtisseries sucrées (*spongata*). Couronnes d'une sorte de pain d'épice, excellentes (*pani speziali*)⁵ ».

Les écritures du voyage : une diversité des représentations patrimoniales

L'horizon patrimonial des voyageurs en Italie se diversifie et s'élargit donc durant la première moitié du XIX^e siècle : un nouvel intérêt pour l'héritage médiéval émerge et le patrimoine immatériel de la péninsule suscite un intérêt croissant. Cette évolution, qui participe à l'émergence d'une conscience

¹ Il mentionne « les pois et les haricots que les marchands font cuire dans de grandes chaudières, et qu'ils offrent aux passants, ainsi que le blé de Turquie, dont ils font cuire les épis dans l'eau. [...] Une seconde source de nourriture beaucoup plus abondante et plus variée, c'est la quantité énorme de poissons de mer que l'on vend crus ou rôtis dans toutes les rues [...]. Le lazzaroni se régale de melon, qu'il coupe par tranches, et qu'il trempe dans l'eau fraîche ; on en vend dans toutes les rues, en criant : *Ah ! che bella cosa !* », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 298-299.

² Aubin-Louis Millin, *Lettre sur le carnaval de Rome*, op. cit., p. 61-62. Simond les évoque aussi : L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 356-357.

³ « Comme il s'élève sans cesse de vives flammes sous l'huile noire et bouillante, tous les tourments du feu sont leur domaine ; aussi, hier au soir, avaient-ils pour le mieux décoré de tableaux le devant des maisons ; les âmes en purgatoire, le Jugement dernier, flamboyaient de toutes parts. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 247.

⁴ A.-C. Valéry, *L'Italie confortable*, op. cit., p. 291-292.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

patrimoniale puisque le discours des voyageurs vise la conservation de cet héritage dans sa variété, s'accompagne d'une diversification générique des discours viatiques qui modèle l'approche du patrimoine italien. En effet, les voyageurs peuvent choisir de relater leur expérience du patrimoine de la péninsule par le biais de multiples genres littéraires : guide, itinéraire, récit de voyage, lettres, journaux, voire œuvres de fiction. La représentation des monuments et des œuvres italiennes est alors soumise à ce prisme littéraire. Cette variété des représentations patrimoniales est encore renforcée par la diversité qui caractérise les profils des voyageurs : tous ne se rendent pas sur la péninsule pour les mêmes raisons et dans le même cadre. Enfin, l'Italie génère un grand nombre d'écrits : cette forte intertextualité participe aussi à la diversité des rapports au patrimoine mis en place par la littérature.

Voyages en Italie : un kaléidoscope littéraire

Pour écrire le patrimoine italien, les auteurs disposent en effet d'un choix générique qui s'élargit au moment 1800 alors que les écritures du voyage se diversifient et se transforment ; chaque choix d'écriture implique un rapport différent au voyage comme au patrimoine, notamment à sa représentation et sa diffusion. La période est avant tout marquée par la distinction grandissante entre le guide, qui offre un discours efficace et informé sur le patrimoine de la péninsule, et le récit de voyage qui s'affirme comme un objet littéraire à part entière, caractérisé par une approche subjective et sensible.

Les guides et les ouvrages qui s'y apparentent, comme les itinéraires et les manuels, offrent un discours érudit et concis sur le patrimoine italien et s'opposent à une conception plus subjective de l'écriture viatique car « l'auteur de guide est nécessairement pratique et précis, c'est ce qui le distingue du récit de voyage, souvent à prétention littéraire¹ ». Les guides sont surtout le fait de voyageurs mais aussi d'Italiens, notamment des archéologues et des antiquaires qui composent des ouvrages destinés aux visiteurs comme *Rome décrite et illustrée* de Guattani, et *Nouvelle description de la Rome antique et de la Rome moderne* de Carlo Fea ; certains sont rédigés par des artistes, comme l'*Osservatore delle belle arti in Roma* de Michelangelo Prunetti. Les guides sont également caractérisés par l'importance qu'ils accordent aux déplacements ; ils offrent ainsi « des précisions telles que les distances, le temps nécessaire pour les parcourir, les adresses des auberges et relais, les tarifs, l'état des routes, les moyens de transport² ». C'est plus particulièrement le cas des itinéraires où la découverte du patrimoine est soumise au choix des routes empruntées et des étapes définies par le trajet mais aussi à une exigence d'efficacité et de concision qui implique une sélection. Cassini, qui fournit à son lecteur des itinéraires pour visiter l'Italie, explique que son manuel « enseigne les routes, prévient les obstacles, indique les

¹ Goulven Guicher, « Naissance et développement du guide de voyage imprimé : du guide unique à la série, une stratégie de conquête des lecteurs ? », in Gilles Chabaud et Évelyne Cohen (dirs.), *Les Guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle : villes, paysages, voyages*, Paris, Belin, 2000, p. 81-82.

² *Ibid.*, p. 81.

moyens ; apprend ce qui est à voir, ce que l'on peut négliger¹ » ; il a donc un but pratique puisqu'il donne des indications sur la manière de voyager mais aussi « instructif » puisqu'il informe succinctement sur le patrimoine et l'histoire des villes traversées. C'est aussi le cas de l'itinéraire de Dutens, dans lequel l'auteur insiste sur l'importance du voyage en soi qu'il prend soin de faciliter pour le lecteur² ; pour ce faire, il lui propose des tableaux sur chaque tronçon de route de l'Italie touristique (« De Gênes à Bologne », « De Turin à Tortone », « De Rome à Naples »...) dans lesquels il indique les postes, la distance et la durée du trajet alors qu'une colonne intitulée « Observations locales » fournit des informations sur les particularités de la route et les objets d'intérêt qu'on y observe. Chaque tableau est accompagné de « Remarques » plus développées sur le patrimoine des villes traversées : le discours touristique est donc régenté par le déplacement et non l'inverse. En complément de ces ouvrages, les voyageurs peuvent avoir recours à des guides. En effet, s'il est encore en cours de constitution en tant que genre littéraire, le guide se distingue de l'itinéraire par un discours patrimonial plus développé. Le guide touristique moderne ne s'impose sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui qu'à partir des années 1830, avec l'apparition de collections de guides dits de « deuxième génération³ » (Joanne, Murray, Baedeker...), caractérisés par une diffusion à plus grande échelle alors que le voyageur laisse progressivement place au touriste ; par une réduction des coûts d'impression ; par une hiérarchisation et une rationalisation accrues du discours patrimonial ou encore par la disparition de l'auteur-voyageur au profit de la constitution d'un réseau de collaborateurs à même de remettre fréquemment à jour les informations données. Ces « grandes collections de guides du XIX^e siècle appartiennent pleinement à l'ère industrielle par leurs modes de conception, de production et de consommation⁴ » et par l'instauration d'une approche nouvelle, touristique, de la péninsule et de son patrimoine. Si le triomphe du guide moderne ne débute qu'à partir des années 1830-1840, il existe déjà au moment 1800⁵ sous une forme encore indécise, partageant certaines caractéristiques avec l'itinéraire et le récit de voyage et quelques ouvrages se désignent, par leurs titres, en tant que guides comme l'anonyme *Guide d'Italie pour faire agréablement le voyage de Rome, Naples et autres lieux*, publié en 1775 ; *Le Véritable guide des voyageurs en Italie*, de François Tiroli, publié la même année ; le *Guide des voyageurs en Europe* de Reichard ; le *Guide du voyageur en Italie, ou itinéraire complet de cette terre classique* de Richard, publié en 1826, mais aussi des ouvrages portant plus spécifiquement sur une ville, comme *L'Antiquaire ou le guide des étrangers pour le cours des Antiquités de Rome* d'Angelo Dalmazzoni. Les voyageurs

¹ Jean-Dominique Cassini, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*, Paris, Veuve Duchesne, 1778, p. v.

² « Nous avons beaucoup de livres de voyage, mais il y en a peu où l'on trouve ce dont on a besoin pour avancer commodément en sa route. », L. Dutens, *Itinéraire*, *op. cit.*, p. 1.

³ Voir G. Guicher, « Naissance et développement du guide de voyage imprimé », *art. cit.*

⁴ Elsa Damien, *La Notion de guide à l'épreuve du tourisme naissant : les voyageurs anglo-saxons en Italie à l'ère industrielle*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2006, p. 11

⁵ Ainsi, apparaît « la première génération de collections de guides, entre 1814 et 1830 », G. Guicher, « Naissance et développement du guide de voyage imprimé », *art. cit.*, p. 85.

ont aussi la possibilité d'acheter sur place, dans chaque ville, un guide souvent anonyme et traduit dans plusieurs langues : Cambry recommande ainsi « le livre que chaque ville a donné pour l'instruction de ses habitants ou des voyageurs qui la visitent¹ », Goethe utilise celui de Vicence sur les réalisations de Palladio² et Stendhal a recours à ce type de publication à Florence³. Les « manuels » partagent avec les guides de nombreuses similitudes dans leur construction aussi bien que dans leur appréhension objective et exhaustive du patrimoine, comme le *Manuel du voyageur en Italie* de Giégler ou *L'Italie confortable, manuel du touriste* de Valéry.

Si le guide demeure un objet littéraire aux contours encore mal définis, partageant plusieurs caractéristiques avec le récit de voyage, il s'en distingue déjà par quelques aspects. Ainsi, Martyn pense déjà sa spécificité en le distinguant des « simples itinéraires qui n'indiquent guères que les routes & les postes » mais aussi des ouvrages « trop volumineux pour être d'un usage commode⁴ », comme les voyages érudits du XVIII^e siècle ou les récits de voyage. En effet, le guide est caractérisé par un discours patrimonial plus développé et organisé que les indications lapidaires des itinéraires mais également par la volonté de maîtriser ce discours afin d'assurer au visiteur un format transportable. Il entend s'imposer comme un objet adapté aux besoins du voyageur, un accessoire essentiel. Dans ce but et face à un marché toujours plus concurrentiel, les auteurs avancent souvent l'argument du caractère essentiel de leur ouvrage, pensé à partir de leur propre expérience sur place et prenant en compte les inexactitudes et les défauts des autres guides : Stendhal présente ainsi *Promenades dans Rome* comme le produit de ses insatisfactions touristiques⁵ et Valéry fait de ses nombreux voyages sur la péninsule un argument pour convaincre que son ouvrage comble un manque éditorial⁶. Le discours du guide fait également l'objet d'une régulière actualisation, ce dont témoignent les nombreuses éditions que les plus reconnus d'entre eux connaissent⁷. En effet, si les récits de voyage, œuvres littéraires figées, sont rarement réédités avec des corrections autres que stylistiques, il s'agit d'un phénomène fréquent pour les guides soumis à l'exigence d'une fréquente mise à jour afin de fournir des informations sûres que ce soit pour des détails pratiques ou au sujet du patrimoine : les récentes découvertes archéologiques doivent être prises en compte tout comme l'enrichissement des collections par des achats. Ainsi, l'*Itinéraire instructif* publié initialement par Giuseppe Vasi en 1763 connaît plusieurs rééditions jusqu'en 1863 sous la direction de

¹ J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, op. cit., t. I, p. 8.

² J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 59.

³ « J'ai passé devant un libraire qui m'a vendu deux descriptions de la ville (*guide*). », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 479 ; « Dans chaque ville d'Italie, [...] achetez le *Guide* du pays, la *Guida* », Stendhal, *Correspondance générale. Tome III, 1817-1830*, op. cit., p. 461.

⁴ T. Martyn, *The Gentleman's guide*, op. cit., t. I.

⁵ « Ce qui m'a déterminé à publier ce livre, c'est que souvent, étant à Rome, j'ai désiré qu'il existât. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 598.

⁶ « Malgré de nombreux et spirituels ouvrages sur l'Italie, il m'a semblé qu'il n'en existait point qui pût aujourd'hui servir de guide. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. I.

⁷ Ces rééditions témoignent également de la « très bonne santé du marché des guides et des itinéraires de 1815 jusqu'à la fin des années 1820 », N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », op. cit., p. 23.

Marianno Vasi, son fils, qui en propose une nouvelle édition française en 1786, 1791, 1804, 1806 et 1811, puis d'Antonio Nibby. Mariano Vasi insiste dans l' « Avertissement » de l'édition de 1786 sur ses efforts pour donner « une édition et plus ample et plus correcte que les précédentes » afin de « vérifier et d'indiquer les choses comme elles se trouvent à présent, depuis les divers changements qu'elles ont essayés¹ ». Le titre de l'édition de 1860, *Itinéraire de Rome et de ses environs, rédigé par feu A. Nibby d'après celui de feu M. Vasi, avec les changements et les additions qui ont eu lieu jusqu'à présent*, insiste sur les nombreuses et régulières mises à jour subies par le texte initial. C'est aussi le cas du *Guide des voyageurs* de Reichard, initialement publié en 1793 et qui connaît plusieurs rééditions jusqu'en 1861, ou des *Voyages historiques et littéraires* de Valéry, « soigneusement réactualisés pendant plus de vingt ans² ». À ces mises à jour des informations touristiques matérialisées par les rééditions s'ajoutent les nombreuses traductions que connaissent les guides, « gage assuré d'une diffusion rapide sur un marché aux dimensions européennes³ » : ceux de Martyn et Reichard sont ainsi rapidement traduits en français comme celui de Dalmazzoni, publié en 1804 et traduit la même année, ou celui de Giuseppe Vasi, publié en 1763 et traduit dès 1773. Son auteur met en avant la diffusion conséquente qu'il peut connaître dans cette « langue plus étendue, plus commune et plus à la portée des nations étrangères⁴ ». Conscients de cet avantage du français, certains proposent des ouvrages bilingues rédigés en italien et en français comme Tiroli ou Uggeri avec les *Journées pittoresques*. Enfin, le guide instaure un regard, mais aussi un discours, spécifiques sur le patrimoine italien car « la fonction éminemment pratique du guide n'est pas sans peser sur sa présentation matérielle et sur sa langue. [...] Il doit fournir un repérage de l'espace urbain, des adresses, et utilise pour ce faire un vocabulaire simple et clair⁵ ». Les auteurs mettent en avant leur capacité à fournir des informations exhaustives sur les monuments, ce qui se manifeste par l'importance accordée aux informations chiffrées, une des particularités stylistiques du guide qui le différencie du récit de voyage. Dans ses descriptions du patrimoine romain, Magnan a constamment recours aux chiffres, notamment aux mesures, comme au Colisée⁶. C'est plus particulièrement le cas de Saint-Pierre dont les guides indiquent les dates et les coûts de construction

¹ Giuseppe Vasi, *Itinéraire instructif*, Marianno Vasi (éd.), Rome, Louis Perego Salvio, 1786, 5^e éd., p. II. Dans l'édition de 1806, Marianno Vasi affirme également avoir apporté « des corrections et des augmentations considérables sur les nouvelles découvertes faites dans ces derniers temps », G. Vasi, *Itinéraire instructif*, M. Vasi (éd.), Rome, 1806, p. I.

² J. Boudard et E. Kanceff, *Rome au XIX^e siècle*, op. cit., p. 34.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ G. Vasi, *Itinéraire instructif*, op. cit., p. VI.

⁵ D. Poulot, *Surveiller et s'instruire*, op. cit., p. 383.

⁶ « Cet ouvrage immense, destiné aux combats des Gladiateurs & autres spectacles des Romains, est un ovale, dont la longueur est de 845 palmes, la largeur de 700, la hauteur de 233, & la circonférence extérieure de 2338. On y entrait par quatre grandes portes de plus de 21 palmes de large & il pouvait contenir cent sept mille spectateurs dont 87000 assis & 20000 debout. », Dominique Magnan, *La Ville de Rome ou Description abrégée de cette superbe ville*, Rome, Archange Casaletti, 1778, t. I, p. 15.

aussi bien que les dimensions, comme Martyn¹, Giégler² mais aussi Stendhal qui reprend cette particularité stylistique³. Le guide revendique donc une plus grande objectivité dans son discours patrimonial : la dimension accordée à la narration et à l'expression des sentiments dans l'appréhension du patrimoine italien, si elle existe, y est moindre que dans le récit de voyage car « l'originalité n'est pas de mise dans les guides, où les sentiments personnels de l'auteur doivent s'effacer devant les conventions du genre⁴ ».

L'écriture du voyage peut aussi prendre des formes plus narratives et subjectives qui se développent à partir des années 1780, comme celle du récit de voyage mais aussi des écritures plus intimes, comme la lettre ou le journal. Si le récit de voyage partage quelques caractéristiques avec le guide, il est avant tout une « construction⁵ » dans laquelle l'appréhension du réel, et donc du patrimoine, est biaisée par le filtre littéraire. En effet, « le récit devient la condition première du voyage au lieu d'en être la résultante ou l'une de ses possibles conséquences⁶ » et les figures du voyageur et de l'écrivain tendent à se confondre. Souvent intitulé « Voyage⁷ », le récit met en avant le sujet qui voyage et écrit, notamment en insistant sur ses observations et ses émotions face au patrimoine. Le voyageur se présente d'abord comme un observateur attentif du patrimoine de la péninsule ; c'est notamment l'idée que développe Jouy dans *L'Hermite en Italie ou observations sur les mœurs et usages des Italiens au début du XIX^e siècle* mais aussi *Tableau de Rome vers la fin de 1814* de Guinan-Laourens ou encore *Tablettes romaines : contenant des faits, des anecdotes et des observations sur les mœurs, les usages, les cérémonies, le gouvernement de Rome* de Santo-Domingo. Le récit de voyage est caractérisé par une autre forme de subjectivité, l'expression des émotions ressenties face au patrimoine italien. C'est ce qu'illustre la multiplication des ouvrages contenant les termes « souvenirs », « impressions » dans leurs titres comme *Le Pèlerin ou Souvenirs de Rome* de Camille Bonnard ; *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820* de Ducos ; *Souvenirs de France et d'Italie dans les années 1830, 1831 et 1832* de Joseph d'Estourmel ou *Mes souvenirs de bonheur ou neuf mois en Italie* de Julvécourt. Les descriptions du patrimoine italien illustrent cette évolution : si le voyageur proclame toujours la

¹ « La hauteur de S. Pierre, jusqu'au sommet de sa croix, est de 435 pieds [...] ; la longueur extérieure de 704, l'intérieure de 622 ; la largeur en dedans de 291 pieds », T. Martyn, *The Gentleman's guide*, op. cit., t. I, p. 186-187.

² « L'église a 575 pieds de longueur dans œuvre [...]. La longueur de la croisée dans œuvre est de 462 pieds ; la grande nef a 82 pieds de largeur, et 136 de hauteur. La hauteur totale depuis le pavé jusqu'au sommet de la croix est de 408 pieds. », J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, op. cit., p. 510.

³ « Quand vous serez assez malheureux pour désirer connaître les dimensions de Saint-Pierre, je vous dirai que la longueur de cette basilique est de cinq cent soixante-quinze pieds ; elle a cinq cent dix-sept pieds de large à la croisée. La nef du milieu a quatre-vingt-deux pieds de largeur et cent quarante-deux de hauteur. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 684.

⁴ D. Poulot, *Surveiller et s'instruire*, op. cit., p. 382.

⁵ Roland Le Huenen, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015, p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁷ *Voyage en Italie dans l'année 1815* par G. Mallet ou *Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie en 1811 et 1812* par P. Petit-Radel ou encore le *Voyage en Italie* de Chateaubriand.

nécessité d'un regard exhaustif, celui-ci tend à acquérir un rôle secondaire, soulignant l'importance moindre accordée à la fonction référentielle de l'écriture du voyage au profit de sa fonction poétique car la description est désormais envisagée comme le lieu textuel d'une possible expression de soi. Le voyage constitue donc l'occasion de développer une écriture intime conditionnée par ce dernier¹ qui se matérialise notamment par le recours à la lettre et au journal. Destinée à un proche, la lettre constitue un cadre idéal pour faire découvrir le patrimoine romain mais aussi les émotions ressenties face à ces monuments si célèbres dont l'appréhension est renouvelée par l'appréciation subjective². De Brosses l'utilise dans ses *Lettres familières* ; on la retrouve chez Anot dans *Les Deux voyageurs* ; dans les *Lettres, ou Voyage pittoresque dans les Alpes* de Louis-Pierre Baltard ; dans *Lettres écrites d'Italie à quelques amis* de Borel ; mais aussi chez Chateaubriand qui en fait un usage particulièrement intéressant. Il a recours à la lettre dans son *Voyage en Italie* où l'on en trouve deux, l'une adressée à Joubert et l'autre, plus développée, à Fontanes ; elles ouvrent et ferment l'œuvre, encadrant ses notes et son journal de voyage. L'épistolaire est aussi un matériau qu'il exploite dans *Mémoires d'outre-tombe*, notamment dans le récit de son séjour en tant qu'ambassadeur à Rome, et qui lui permet de transmettre sa vision subjective de la ville. En effet, « l'agencement du récit par lettres [...] fonctionn[e] [...] comme un dispositif garantissant au lecteur la spontanéité des impressions et des commentaires qu'on livr[e] à son jugement³ ». Ainsi, Borel, qui explique, dans une mise en scène de l'intime, que ses lettres constituaient originellement une correspondance privée, insiste sur le regard patrimonial unique mais aussi authentique qu'elles mettent en place :

Des motifs, dont je n'ai pas à rendre compte ici, m'ayant empêché d'adresser de suite mes lettres à quelques amis, j'ai pensé qu'ils me pardonneraient de les faire imprimer, voulant leur faire part, à tous à la fois, de ce que j'ai trouvé le plus digne d'être remarqué, comme aussi des impressions que j'ai éprouvées à la vue des lieux où vécurent tant d'hommes célèbres⁴[...].

Le voyageur s'affirme comme un prisme émotionnel à travers lequel percevoir le patrimoine italien alors que la place de l'impression devient dominante dans le récit de voyage, notamment dans les journaux. Si le voyageur peut prendre des notes non destinées à la publication comme Staël⁵, certains

¹ « Les lettres portent en en-tête plusieurs dates et lieux différents, parce qu'elles sont rédigées en plusieurs phases distinctes, abandonnées et reprises successivement, mais aussi de manière à couvrir les étapes d'un itinéraire. », N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 155.

² « La lettre de voyage récuse ainsi l'ordonnement du récit élaboré *a posteriori* aussi bien que l'inventaire méthodique des lieux et des êtres pour lui préférer une sorte de bavardage familier et décousu. », Alain Guyot, « Une rhétorique de la spontanéité : le cas de la Promenade », in Alain Guyot et Chantal Massol (dirs.), *Voyager en France au temps du romantisme : poétique, esthétique, idéologie*, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », Grenoble, ELLUG, p. 134.

³ N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 159.

⁴ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, *op. cit.*, p. VI.

⁵ Ces carnets servent de « mémorial du voyage en Italie » mais peuvent aussi constituer « un laboratoire d'écriture et un point d'appui à une stratégie d'auctorialité. », N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 159-160. Les *Carnets de voyage* de Staël ont ainsi constitué un matériau essentiel à la rédaction de *Corinne*.

utilisent la forme du journal de voyage dans le but d'être publiés¹. C'est notamment le cas du *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie* de Cambry, de Custine avec *Mémoires et voyages ou Lettres écrites à diverses époques*, de Chateaubriand, qui utilise son journal comme matériau pour le récit de son séjour à Rome dans *Mémoires d'outre-tombe*² et *Voyage en Italie*³, ou encore de Stendhal. *Rome, Naples et Florence* et *Promenades dans Rome* se présentent comme des journaux de voyage alors même qu'il rédige en parallèle un véritable journal, non destiné à la publication, dans lequel il évoque aussi ses impressions face au patrimoine italien. Le diariste stendhalien met d'ailleurs en scène cette écriture viatique intime afin de lui conférer une plus grande authenticité alors que, la rédaction ayant eu lieu à Paris, il s'agit d'une fiction : dans *Promenades dans Rome*, il informe ainsi son lecteur qu'il propose une description fidèle des monuments visités car « chaque article est le résultat d'une promenade, il fut écrit sur les lieux ou le soir en rentrant⁴ » et il s'y représente en train de rédiger⁵.

L'écriture du voyage peut prendre des formes plus littéraires encore : on observe un « reflux progressif des récits de voyage purs » au profit de formes plus mixtes et l'émergence d'une littérature romanesque « prenant Rome pour cadre, pour prétexte et pour sujet⁶ ». Si les voyageurs relisent Virgile face aux paysages et aux monuments italiens, comme Bonstetten, ils emportent avec eux des œuvres de fictions plus récentes qui leur servent de guides. C'est notamment le cas du roman de Staël, *Corinne ou l'Italie*, défini comme un « voyage-roman » ou un « roman-voyage⁷ » puisque la narration y est entrecoupée de passages référentiels où la voix de l'héroïne se confond avec celle d'un guide touristique. Certains voyageurs utilisent ce roman, qui connaît un grand succès en Europe en renouvelant les représentations de l'Italie et de son patrimoine, en tant que guide comme le fait Mallet⁸. Enfin, la

¹ Comme le relève N. Bourguinat, la pratique du journal de voyage était depuis plusieurs décennies préconisée par les précepteurs durant le Grand Tour pour s'assurer que les jeunes nobles retiennent les leçons de leur séjour en Italie : le journal était donc un outil pédagogique, distinct du journal intime. Pourtant, au moment 1800, ces frontières se brouillent et l'essor du journal comme écriture du voyage s'inscrit dans le cadre plus large du développement des écritures de l'intime. Voir *Ibid.*, p. 140.

² « Vous venez de parcourir mon journal de route, vous allez lire mes lettres à madame Récamier », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 204.

³ Voir F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1427.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 598.

⁵ « De la table où j'écris je vois les trois quarts de Rome ; et, en face de moi [...] s'élève majestueusement la coupole de Saint-Pierre. », *Ibid.*, p. 606.

⁶ Donatien Grau, *Le Roman romain : généalogie d'un genre français*, Paris, Les Belles Lettres, « Essais », 2017, p. 26.

⁷ « Il me semble que les personnes qui n'ont pas été en Italie préfèrent le roman au voyage, et celles qui ont été en Italie, le voyage au roman. Il me semble à moi que l'un était nécessaire à l'autre. », G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome V, *op. cit.*, p. 265.

⁸ « Parmi tant d'écrivains qui ont traité le même sujet, il en est un qui se distingue par l'éclat de son imagination et vers lequel le voyageur, souvent fatigué de détails secs et minutieux ou de phrases ambitieuses et stériles, vient chercher des pensées grandes : une femme célèbre a renfermé dans le cadre d'un roman la description de ce que l'Italie offre de plus frappant. Elle a su profiter des différentes situations de ses héros pour colorer le pays qu'elle décrit [...]. On va chercher dans la plupart des ouvrages qui ont été écrits sur l'Italie, des noms des faits, des dates ; dans celui de M^{me} de Staël, les réflexions que la vue de tant d'objets différents peut faire naître ; le voyageur en le

littérature de voyage peut avoir recours aux vers ; Jean-Louis Brad publie ainsi *L'Italie, poème en quatre chants*, ouvrage composé en alexandrins qui offre un panorama historique et patrimonial de la péninsule. Dans le *Landscape français*, Antoni Deschamps propose aussi une description de Rome versifiée intitulée « Deux jours de Rome » et Albert Montémont, dans *Voyage aux Alpes et en Italie*, publié en 1828, alterne vers et prose.

Il existe donc, malgré l'opposition de plus en plus nette entre les ouvrages apparentés aux guides et ceux, plus littéraires, aux récits de voyage, des écritures variées qui portent un regard unique sur le patrimoine italien. Cette indécision générique est caractéristique du moment 1800 et plusieurs auteurs proposent des formes hybrides, comme *Promenades dans Rome* qui reprend des éléments au journal, au guide et au récit de voyage. Ainsi, « malgré le processus de spécialisation en cours, la porosité des genres demeure intense : cette porosité, ajoutée à la multiplicité des supports engagés, participe à la formation et à l'ancrage d'une forte culture touristique¹ ».

L'hétérogénéité des visiteurs et de leurs attentes patrimoniales

Outre cette diversité générique, la littérature de voyage est aussi caractérisée par celle, croissante, des profils de lecteurs auxquels elle s'adresse : le voyageur et le touriste², qui voyagent pour le loisir, mais aussi le naturaliste, le commerçant, le militaire, le pèlerin, l'artiste ou encore le malade sont autant de publics amenés à se déplacer en Italie et à faire appel à la littérature viatique. Néanmoins, le rapport qu'entretient chacun de ces visiteurs au patrimoine diffère profondément et le discours touristique doit s'adapter pour satisfaire ces attentes variées.

En effet, les motifs, mais aussi la durée du séjour, diffèrent selon les visiteurs et influe sur leur perception du patrimoine. Dans son « Avant-propos », Norvins explique ainsi que l'Italie, « rendez-vous de l'Europe », attire des profils de voyageurs extrêmement variés qui entretiennent des attentes et un rapport différent au patrimoine³. Alors qu'il existe encore peu d'ouvrages spécialisés pour satisfaire les besoins de ces catégories de public, la littérature de voyage doit adapter son discours à un lectorat de

lisant y retrouve les impressions qu'il avait éprouvées. », G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, *op. cit.*, p. 150-151.

¹ E. Damien, *La Notion de guide à l'épreuve du tourisme naissant*, *op. cit.*, p. 40.

² Sur cette distinction, voir par exemple André Rauch, « Le voyageur et le touriste », in « Le patrimoine des guides : lectures de l'espace urbain européen », *In Situ, Revue des patrimoines*, n°15, 2011.

³ « Au sortir des écoles, l'étudiant vient y recueillir les preuves des récits de Tacite et des chants d'Horace et de Virgile ; les jeunes poètes des deux sexes pensent renouveler à son Capitole les triomphes de Pétrarque et de Corinne ; les artistes adolescents brûlent d'essayer leurs pinceaux aux bois sacrés de Jupiter, aux marbres de la vieille et de la nouvelle Rome ; le philosophe visite l'Italie jaloux d'y rechercher des volcans si vieux, que ses plus vieux auteurs n'en ont jamais parlé ; le littérateur court y saisir les sources de ces conceptions brillantes qui ont fait le charme et l'honneur de sa vie ; enfin, les malades de cœur et d'esprit viennent soumettre aux magiques et toutes puissantes influences du ciel de Parthénope cet incurable *spleen* moral et intellectuel qui leur font haïr leur patrie elle-même. », J. de Norvins, « Avant-propos », *op. cit.*, p. III.

plus en plus varié qui ne recherche pas les mêmes expériences patrimoniales. Ainsi, Barzilay estime que « l'Italie est assurément le pays qui représente à la fois le plus de souvenirs de faits et de choses intéressantes pour les savants, les hommes de lettres, les artistes, etc.¹ ». En effet, le voyageur peut être un savant arpentant l'Italie pour ses curiosités géologiques ; un écrivain qui voyage pour faire un livre comme Staël qui accumule lors de son séjour les notes pour écrire son roman ; ou encore un artiste venu se former sur la terre des beaux-arts comme Baltard qui donne à Rome des conseils sur les monuments à copier. Les auteurs cherchent alors à satisfaire toutes les curiosités : Giégler ou Richard, dans leur volonté de couvrir l'ensemble des centres d'intérêt du lectorat, offrent des informations sur la géologie italienne ou, par les descriptions techniques de certaines œuvres, cherchent à s'adresser aux artistes². On observe une volonté explicite de viser un lectorat diversifié : dès son titre, Richard affirme produire un « ouvrage destiné aux Artistes, négociants et voyageurs » ; Cassini entend quant à lui s'adresser aux « amateurs de la nature, amateurs des beaux-arts, philosophes, naturalistes, historiens, antiquaires, peintres, sculpteurs, architectes, musiciens » qui « tous rencontrent en Italie de quoi piquer leur curiosité, fixer leurs regards et ravir leur admiration³ » ; Giégler pense son ouvrage en fonction des attentes de « l'artiste », du « négociant » ou du « militaire qui voyage » et qui n'ont « souvent ni le temps, ni l'envie de parcourir des productions scientifiques qui exigent l'attention la plus réfléchie⁴ ». Les auteurs s'adressent aussi aux malades : Giégler donne des indications sur le climat des différentes villes italiennes afin d'aider le lecteur à y planifier un séjour de santé, Jouy vante les bienfaits de « l'air de Pise, doux, salubre » pour les poitrinaires⁵ et Valéry propose un circuit pensé pour les malades en fonction des saisons et du climat.

Mais les séjours italiens peuvent aussi être motivés par les événements historiques qui influencent l'appréhension du patrimoine : à la fin du XVIII^e siècle, soldats et exilés affluent sur la péninsule. Ainsi, Courier et Stendhal, qui se rendent en Italie en tant que soldats, rendent compte d'une découverte de son patrimoine déterminée par les déplacements militaires : leurs visites sont soumises aux ordres de leurs supérieurs qui définissent le temps qu'ils peuvent y consacrer comme leur itinéraire géographique⁶. D'autres choisissent l'Italie comme terre d'exil comme les voyageurs du récit d'Anot qui sillonnent l'Europe pour échapper à l'avancée des armées républicaines, comme Staël qui, exilée par Napoléon, y

¹ Jacques Barzilay, *Dictionnaire géographique et descriptif de l'Italie, servant d'itinéraire et de guide aux étrangers*, Paris, Truchy, 1823, p. v.

² Comme Castellan qui, à Rome, « séjour si attrayant pour un artiste », écrit : « Vous comprendrez mon enthousiasme, jeunes artistes que le seul nom de Rome fait tressaillir, c'est à vous surtout que je m'adresse. », A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie, op. cit.*, t. II, p. 49.

³ J.-D. Cassini, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie, op. cit.*, p. 9.

⁴ J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie, op. cit.*, p. VIII.

⁵ Staël s'y rend lors de son deuxième séjour italien pour soigner John Rocca.

⁶ « Je vais à Crémone [...], une grande villasse où l'on meurt d'ennui et de chaleur. », Stendhal, *Œuvres intimes. I, op. cit.*, p. 17. « J'allai ensuite à Milan. J'y passai huit jours tristement perdus à faire des visites et des révérences. De là on m'envoya à Vérone [...]. Je vis l'amphithéâtre, je vis le musée Maffei. », P.-L. Courier, *Lettres écrites de France et d'Italie, op. cit.*, p. 157.

séjourne en 1805 puis en 1815 durant les Cent Jours ou, plus tardivement, comme Chateaubriand après la chute de Charles X. Cette situation politique se répercute sur leur appréhension du patrimoine italien, particulièrement mélancolique ; ainsi, les voyageurs d'Anot sont restreints dans leurs déplacements par l'avancée de l'armée républicaine qu'ils cherchent à fuir et doivent par exemple se contenter de contempler Naples, occupée par la France, depuis leur navire ancré dans la baie. Malgré l'influence durable de ces bouleversements historiques sur le voyage en Italie¹, la majorité des visiteurs, mus par la curiosité et le désir de dépaysement, se rendent sur la péninsule pour y entreprendre un séjour de loisir.

C'est notamment le cas des « touristes », figure qui fait son apparition au moment 1800 et se définit par un nouveau rapport au patrimoine et au voyage. Les substantifs « tourist » et « tourism » apparaissent respectivement en anglais en 1780 et en 1811² afin de désigner d'abord l'activité de ceux qui se livrent au Grand Tour. Héritier des jeunes aristocrates qui s'adonnaient à cette pratique, le touriste désigne peu à peu celui qui entreprend un voyage de loisir. Il se définit par un rapport inédit au voyage car « toute l'histoire du tourisme est le récit croisé de transformations arrivées dans les techniques du transport et les techniques d'écriture, dans l'économie du chemin de fer et celle de l'imprimerie, dans l'expérience du voyage et les formes du récit³ », mais aussi par une relation différente à l'Italie et à son patrimoine qui influe sur la rédaction des guides : pour se conformer aux séjours plus brefs⁴, aux exigences érudites moindres et aux déplacements plus nombreux et rapides qui caractérisent le touriste, les auteurs doivent adapter leur format comme leur discours⁵. La figure émergente du touriste se distingue encore difficilement de celle du « voyageur » : ce n'est qu'avec l'essor du chemin de fer, la naissance des collections de guides, des séjours brefs et une démocratisation et une industrialisation poussées du voyage que le touriste moderne et la perception du patrimoine qui l'accompagne naissent au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Il se dissocie alors clairement du voyageur et de son approche plus libre et individuelle⁶. Néanmoins, la « période post-napoléonienne » introduit déjà une

¹ Les Anglais, jusqu'en 1815, ne peuvent se rendre sur la péninsule en raison de leur qualité d'ennemis de la France qui contrôle alors la plus grande partie de l'Italie.

² E. Damien, *La Notion de guide à l'épreuve du tourisme naissant*, op. cit., p. 19.

³ Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le stylo : comment nous sommes devenus touristes*, Paris, O. Jacob, 1999, p. 43.

⁴ Goethe les désigne comme des « oiseaux de passage » qui n'ont pas le temps d'établir un rapport approfondi au patrimoine romain : « Pendant le petit nombre de semaines que j'ai passées ici, j'ai déjà vu bien des étrangers arriver et partir, et je me suis étonné de la légèreté avec laquelle ces gens traitent ces objets vénérables. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 170-171.

⁵ « Fort peu de temps après qu'aient paru les huit volumes du *Voyage d'un François en Italie* de Lalande (1769), héritiers d'une tradition encyclopédique qui se voulait la plus exhaustive possible, les brefs et uniques volumes de l'*Itinéraire* de Dutens ou du *Manuel du voyageur* de Madame de Genlis opposent au modèle du philosophe observateur celui d'un voyageur [...] désirant surtout se déplacer simplement, [...] en recueillant un minimum de connaissances utiles et agréables. L'ancien but érudit et moral subsiste, mais le rythme du déplacement s'accélère et s'impose peu à peu une exigence de disposer d'outils prenant en charge de façon globale et succincte tant les détails pratiques que le guidage intellectuel vers les lieux et curiosités considérés comme les plus dignes d'être vus. », G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, op. cit., p. 56.

⁶ « Si le tourisme reprend avec vigueur dès la fin des guerres napoléoniennes, qui en avaient pratiquement signé l'arrêt, il ne change vraiment de structures, de public et d'échelle que dans la seconde partie du XIX^e siècle. C'est

nouvelle perception du voyage en Italie, « à cheval entre la « grande tradition culturelle » du Grand Tour, auquel l'invasion française de 1796 avait plus ou moins mis un terme, et la première massification du tourisme qui se profilait comme son avenir proche¹ » puisqu'on observe les premiers signes d'une diversification sociale des voyageurs et le développement de transports plus rapides et sûrs.

Les voyageurs ont pourtant pleinement conscience de l'émergence d'un nouveau mode de voyage, le « tourisme », qui s'accompagne d'une redéfinition de la relation au patrimoine italien : ils entendent dès lors se dissocier de ces masses de visiteurs vulgaires, surtout dans leur appréhension de l'héritage artistique et historique de la péninsule. En effet, « le poids de la moyenne bourgeoisie parmi les visiteurs de la péninsule [...] se mit à augmenter sensiblement pendant les années 1820-1830. Les premières piques décochées aux comportements ridicules ou stéréotypés des visiteurs étrangers, qui dataient précisément de la réouverture du continent, en 1814-1815, sont liées à cet embourgeoisement, au moins à travers l'effet de nombre qui choquait les témoins et les diaristes, mal à l'aise de ne plus être une petite élite² ». Ainsi Valéry déplore que « la multitude d'étrangers qui accourent l'hiver en Italie contribue encore à lui ôter une partie de sa physionomie³ ». Ces railleries viatiques, qui visent surtout un rapport au patrimoine italien dont les voyageurs entendent se distinguer, reposent aussi sur des oppositions nationales ; après la défaite de 1815, les touristes anglais font plus particulièrement l'objet des remarques acerbes des voyageurs français⁴. Les touristes sont en effet présentés comme des consommateurs patrimoniaux effrénés, incapables de passer un temps suffisant face aux œuvres d'art ou aux monuments pour les admirer, comme on peut aujourd'hui, à l'heure du tourisme de masse, leur reprocher le réflexe photographique qui empêche l'établissement d'un lien intime avec l'œuvre. La littérature viatique insiste également sur le fait que la plupart de ces visiteurs se sentent contraints dans leur rapport au patrimoine italien : ils se rendent sur certains sites par « devoir touristique », n'y trouvant qu'ennui et dégoût au lieu de l'admiration qu'on attend d'eux⁵. Leur relation complexe au patrimoine s'incarne à travers un

à partir de cette période que nous pourrions commencer à parler du développement d'une véritable industrie touristique », E. Damien, *La Notion de guide à l'épreuve du tourisme naissant*, *op. cit.*, p. 33.

¹ N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 28.

³ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 98.

⁴ « Sur cent il n'y en a pas deux qui cherchent à s'instruire. Faire des lieues par terre ou par eau prendre du punch et du thé dans des auberges, dire du mal de toutes les autres nations, et vanter sans cesse la leur, voilà ce que la foule des Anglais appelle voyager », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, *op. cit.*, t. I, p. 121.

⁵ « J'éprouve un sentiment de pitié pour le voyageur qui, sans aucun goût pour la peinture sans direction et sans connaissances élémentaires, arrive en Italie et se voit condamné par respect pour la coutume, à consacrer ses matinées à visiter les galeries, livré au custode dont, depuis bien des années, le métier est de faire parcourir aux curieux les différents appartements du palais ; docile à la voix de son guide, il s'approche d'un tableau, on lui en nomme l'auteur, il s'en éloigne pour passer au suivant, qu'il considère et qu'il quitte avec la même indifférence, sans que le nom du peintre, la touche de son pinceau, excitent son intérêt, le retienne plus longtemps, lui inspire quelques réflexions. Fatigué d'une succession de figures et de paysages qui ne réveillent chez lui d'autre impression que celle de l'ennui, il voit avec effroi la longue enfilade de salles qu'il a encore à parcourir ; il calcule le nombre des tableaux qu'il n'a pas vus, il soupire après le moment où la tâche qu'il s'est imposée sera achevée », G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, *op. cit.*, p. 146-147.

accessoire : ce nouveau type de voyageur est représenté avec un guide¹ comme le comte d'Erfeuil qui « parcourait chaque ville, le Guide des voyageurs à la main ; il avait à la fois le double plaisir de perdre son temps à tout voir, et d'assurer qu'il n'avait rien vu qui pût être admiré, quand on connaissait la France² ». Ainsi utilisé, le guide offre une vision tronquée du patrimoine italien caractéristique du regard touristique, comme le remarque Chateaubriand en observant le comportement des visiteurs anglais à Rome qui envisagent ce voyage comme un événement mondain plus que culturel. Il évoque les jeunes Anglaises qui profitent de leur séjour pour assister aux bals, ne portant qu'un regard superficiel sur le patrimoine italien³, et, en tant qu'ambassadeur, dénonce la vulgaire passion de ces visiteurs pour les réceptions romaines, mises sur le même plan que les monuments et les œuvres de la ville :

Ce qu'il y a de vraiment déplorable ici, ce qui jure avec la nature des lieux, c'est cette multitude d'insipides Anglaises et de frivoles dandys qui, se tenant enchaînés par les bras comme des chauves-souris par les ailes, promènent leur bizarrerie, leur ennui, leur insolence dans vos fêtes, et s'établissent chez vous comme à l'auberge. Cette Grande-Bretagne vagabonde et déhanchée, dans les solennités publiques, saute sur vos places et boxe avec vous pour vous en chasser : tout le jour elle avale à la hâte les tableaux et les ruines, et vient avaler, en vous faisant beaucoup d'honneur, les gâteaux et les glaces de vos soirées⁴.

Stendhal critique aussi à plusieurs reprises le comportement désinvolte, inculte, voire irrespectueux, des voyageurs anglais à l'égard du patrimoine italien. Pourtant, s'il se montre choqué par leur conduite, il est frappé à Saint-Pierre par l'incapacité d'un touriste américain à apprécier la beauté de la basilique. Ce représentant des États-Unis, pays que Stendhal assimile, en raison de la liberté et la démocratie qui y règnent, à la fin du goût pour les beaux-arts, illustre à ses yeux la perception patrimoniale du touriste en devenir :

Toute cette conversation avait lieu en présence des plus beaux monuments de Rome. L'Américain a tout examiné avec ce genre d'attention qu'il eût donné à une lettre-de-change qu'on lui aurait offerte en paiement ; du reste il n'a absolument senti la beauté de rien. À Saint-Pierre, pendant que sa jeune femme, pâle, souffrante et soumise, regardait les anges du tombeau des Stuarts, il m'expliquait la manière rapide dont les canaux se font en Amérique [...]. Enfin, de la conversation de ce riche

¹ Cette image devient rapidement une charge satirique contre le touriste comme l'illustre ces propos, plus tardifs, de Taine : « La seconde variété [des touristes] comprend des êtres réfléchis, méthodiques, ordinairement portant des lunettes, doués d'une confiance passionnée pour la lettre imprimée. On les reconnaît au manuel-guide, qu'ils ont toujours à la main. Ce livre est pour eux la loi et les prophètes. Ils mangent [...] aux lieux qu'indique le livre, font scrupuleusement toutes les stations que conseille le livre, se disputent avec l'aubergiste lorsqu'il demande plus que ne marque le livre. On les voit, aux sites remarquables, les yeux fixés sur le livre, se pénétrant de la description et s'informant au juste du genre d'émotion qu'il convient d'éprouver... Ont-ils un goût ? On n'en sait rien : le livre et l'opinion publique ont décidé pour eux. », Hippolyte Taine, *Voyage aux Pyrénées*, Paris, Hachette, 1858 (2^e éd.), p. 283-284.

² G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1020. Anne-Marie Jaton rappelle que le regard du Comte d'Erfeuil est aussi celui d'un voyageur des Lumières qui ne comprend pas qu'il faut désormais saisir le pays étranger par l'imagination, le sentiment, comme le recommande Staël. Voir Anne-Marie Jaton, *Le Vésuve et la sirène, le mythe de Naples de Madame de Staël à Nerval*, Pise, Pacini, 1988, p. 6-7.

³ « Je retrouve ici des belles et grandes Anglaises [...] : elles viennent comme des figurantes des ballets de l'Opéra, qu'on aurait engagées pour danser à Turin, à Milan, à Florence, à Rome et à Naples pendant l'hiver, et elles s'en retournent au printemps, toujours dansant, jusqu'à Almack's. Elles ont pourtant mesuré, chemin faisant, une jambe de l'Apollon du Belvédère, et écrit dans leur album qu'elle était plus longue que l'autre. », F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale-1828-1830*, VIII, op. cit., p. 137.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. III, p. 230-231.

Américain il n'est jamais sorti que ces deux paroles de sentiment : « *How cheap ! how dear !* Combien cela est bon marché ! combien cela est cher¹ ! »

Les voyageurs font valoir les comportements qu'ils estiment ridicules ou déplacés afin de mettre en avant leur propre appréciation du patrimoine de la péninsule et de reconstituer une élite dont la spécificité ne repose plus tant sur l'appartenance sociale que sur le partage d'une même sensibilité patrimoniale. Ainsi, les auteurs peuvent refuser de s'adresser à certaines catégories de voyageurs comme Kotzebue qui propose une « liste des personnes qui ne doivent pas lire cet ouvrage » dans laquelle il inclut « tous les artistes et soi-disant connaisseurs, à moins qu'il ne leur plaise de hausser les épaules à chaque ligne, en signe de pitié² » et « tous ceux qui quoiqu'aimant véritablement l'art et ses chefs-d'œuvre n'aiment point à en entendre parler³ ». Stendhal se livre à la même sélection de son lectorat ; il exige notamment de lui une appréhension sensible du patrimoine romain et écarte les mauvais lecteurs en leur conseillant de ne pas aller à tel endroit car ils ne seraient pas émus par sa beauté⁴.

Les conseils de lecture aux voyageurs : exploiter l'intertextualité

La diversité des profils de voyageurs et leur nombre s'accroissent dès les années 1780, ce qu'illustre l'augmentation des publications de voyages en Italie. Face à cette riche intertextualité séculaire qui ne cesse de s'étoffer, les voyageurs présentent leur ouvrage comme l'héritier d'une tradition littéraire. Le plus souvent dans leurs préfaces, ils reviennent ainsi sur le lieu commun selon lequel tout ayant déjà été dit sur l'Italie et son patrimoine, ils ne peuvent qu'apporter une strate supplémentaire à ce vaste palimpseste qu'est devenue la péninsule⁵. En effet, il n'est « une chose aussi usée qu'un voyage en Italie⁶ ». Ce constat hante l'écriture des voyageurs qui perçoivent cette intertextualité comme une aide précieuse⁷ mais aussi comme un poids qui pèse aussi bien sur les récits de voyage, qui se doivent de proposer un regard neuf et original, que sur les guides chargés de produire un discours plus efficace et constamment actualisé pour satisfaire un lectorat de plus en plus exigeant.

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 1122.

² A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 1.

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ « J'engage les gens tristes à ne pas trop regarder ces arabesques : leur âme n'est pas accessible à cette grâce sublime », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 768.

⁵ Lady Morgan constate que « les peintres, les historiens, les antiquaires, les voyageurs modernes, n'ont rien laissé à dire de nouveau ; on ne trouverait pas un seul trait qui n'ait déjà été retracé, et le sujet est maintenant épuisé », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. IV, p. 136. Borel remarque encore : « D'ailleurs que pourrais-je apprendre de nouveau sur l'Italie ? Tout a été dit sur ce beau et malheureux pays », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. V.

⁶ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. VII.

⁷ Giégler, considérant « cette multiplicité d'ouvrages sur l'Italie », estime que leurs auteurs « méritent toute notre reconnaissance : car on ne peut pas se dissimuler que la facilité qu'on a aujourd'hui de pénétrer dans le sanctuaire des sciences et des arts est le fruit de l'expérience des siècles passés et des observations faites par ceux qui nous ont précédés dans la même carrière. », J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, op. cit., p. VI-VII.

Les voyageurs convoquent les œuvres de leurs prédécesseurs de multiples façons. Dans la littérature de voyage en Italie, le plagiat et la réécriture sous forme de centons sont des pratiques récurrentes, facilitées par l'existence de ce riche intertexte, comme l'illustrent certains passages de *Promenades dans Rome* ou l'ouvrage de Farjasse, compilation assumée de plusieurs ouvrages. De même, dès la couverture du *Guide du voyageur en Italie*, Richard annonce s'être inspiré du *Manuel* de Giégler, de l'*Itinerary of Italy* et d'*Information and directions for travellers* de Marianna Starke. Ces questions sont très présentes aussi dans l'œuvre de Chateaubriand où « la pratique de la redite, de la réécriture, de la réutilisation d'une même séquence d'un texte à l'autre, a été constamment soulignée¹ » ; dans son écriture du voyage, il renvoie à ses propres ouvrages. Dans une note du *Voyage en Italie*, il invite à compléter sa description de Baïes par la lecture des *Martyrs* et, dans sa correspondance, il offre un conseil similaire à Cordélia de Castellane². De plus, à travers une note ou une rapide allusion, les voyageurs peuvent utiliser leurs prédécesseurs comme argument d'autorité ; l'indication de leurs sources devient un gage du sérieux de leur discours, surtout dans les passages érudits sur le patrimoine³. Le guide ayant besoin d'être régulièrement actualisé, c'est aussi le cas de ses sources comme le remarque Valéry qui explique avoir choisi les ouvrages les plus sérieux et récents pour évoquer le patrimoine italien⁴. Les voyageurs peuvent également mentionner le nom de certains de leurs prédécesseurs qu'ils prennent comme modèles afin d'indiquer au lecteur la lignée touristique et littéraire dans laquelle ils entendent s'inscrire. Ainsi, Stendhal considère que « les meilleurs voyages en Italie sont ceux de Forsyth, de Brosses, Misson, Duclos, Lalande⁵ » parce qu'ils fournissent les indications les plus détaillées sur le patrimoine romain ; Creuzé de Lesser vante l'élégance de Dupaty aussi bien que l'érudition de Lalande⁶ ; et Julvécourt se réclame des voyages de Custine et de Stendhal dont il adopte la forme littéraire⁷.

Les voyageurs recommandent au lecteur de consulter d'autres ouvrages s'il souhaite approfondir certains points ou combler quelques lacunes notamment dans les guides qui, soumis à la contrainte d'un

¹ C. Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 280.

² « Quant aux descriptions de Naples, vous les trouverez dans le premier volume des *Martyrs*. », F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale-1824-1827*, VII, op. cit., p. 123.

³ Cette bibliothèque conséquente nourrit l'écriture du voyageur, notamment sur les sujets plus techniques, tels que l'archéologie, comme l'explique Kotzebue en citant ses sources sur la Rome antique : « Je me suis servi en partie de la description d'Adler, et en partie d'un ouvrage moderne ou récemment réimprimé, et qui a pour titre *Accurata e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma*, par l'abbé Venuti. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 8.

⁴ « Le Voyage de Lalande, composé avec de bons renseignements, est déjà ancien, et, depuis l'époque où il a paru, l'histoire de l'art a fait d'incontestables progrès [...]. La description que je publie a profité de ces progrès : elle s'en rapporte aux récentes et meilleures autorités, à Lanzi, pour la peinture, et à MM. Cicognara et Quatremère, pour la sculpture et l'architecture ; les impressions seules et la recherche des faits m'appartiennent. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. I-II.

⁵ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 668.

⁶ « Je me bornerai à dire que ce qu'il y a de plus élégant sur l'Italie est le voyage du président Dupaty, et de plus complet, celui de M. de Lalande. » A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. XI.

⁷ « Depuis quelques années, plusieurs voyages en Italie ont été publiés ; deux d'entre eux ont quelque affinité de forme avec celui que nous donnons, mais en diffèrent singulièrement pour le fond ; nous voulons parler de ceux de MM. Bayle [*sic.*] de Stendhal et de Custine. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. X.

format transportable, doivent élaguer leur discours. Ainsi, plusieurs guides, à l'instar de celui de Reichard, proposent dans la description de chaque ville un encart, qu'il intitule « Livres à consulter », afin de conseiller certains titres ; évoquant les catacombes romaines, il recommande par exemple de lire « l'intéressant *Voyage dans les catacombes de Rome*, par Mr Artaud¹ ». Ce refus de décrire, matérialisé par le renvoi à une autre œuvre, complexifie la tâche du lecteur qui devient un « narrataire mobile² » ; il lui faut lire avec une bibliothèque et ces lectures secondaires retardent la lecture principale. Ces renvois à d'autres ouvrages, parfois volumineux et difficilement déplaçables, sont fréquents dans les ouvrages qui visent un lectorat sédentaire composé de « voyageurs en chambre » disposant d'une bibliothèque à proximité. Stendhal s'adresse particulièrement à ce type de lecteurs en recommandant la consultation de gravures, comme au Colisée³ ; c'est aussi à leur intention qu'il propose le schéma numéroté de la composition de la chapelle Sixtine ou certaines descriptions particulièrement détaillées, peu utiles aux voyageurs qui disposent des monuments sous les yeux. L'attention stendhalienne à ce lectorat s'explique par le fait que lui-même est un écrivain voyageur sédentaire qui rédige *Promenades dans Rome* depuis Paris. Valéry, dans ses ouvrages, s'adresse également à ces lecteurs en chambre et pense l'organisation de son discours à leur intention⁴. Dans sa préface, il explique ainsi que ses nombreux voyages lui ont permis de rassembler un matériau considérable et, s'il élague cet ouvrage, un autre plus conséquent paraîtra bientôt pour les « lecteurs sédentaires ». À travers cette double édition, il propose au lecteur en chambre un ouvrage plus massif et l'invite à approfondir quelques aspects en consultant d'autres ouvrages tandis que le voyageur est équipé d'un guide concis et transportable.

Néanmoins, ces prédécesseurs peuvent aussi être érigés en anti-modèles par les voyageurs afin de mieux mettre en avant la spécificité et le caractère novateur de leur discours patrimonial, comme le fait polémiquement Kotzebue :

Je n'ai pas écrit pour offrir un catalogue fade de curiosités, comme a fait Folkmann ; ou pour faire parade d'une profonde érudition et d'une grande connaissance des auteurs anciens, à l'exemple de Stoilberg, qui ne peut voir une chèvre sans citer à cette occasion un passage de Virgile ; ou pour paraître spirituel aux dépens d'autrui, comme Gorani ; ou pour faire des descriptions sentimentales, comme Meyer⁵.

Sans aller jusqu'à rejeter une œuvre dans son intégralité, les voyageurs peuvent s'opposer à certaines descriptions de leurs prédécesseurs, leur reprochant d'être exagérées ou fausses ; ils entendent incarner ainsi aux yeux des lecteurs un regard juste comme Stendhal qui discrédite le récit de voyage d'Eustace qui ment sur le rôle patrimonial joué par la France en Italie⁶. Cet héritage littéraire peut cependant être

¹ H. Reichard, *Guide des voyageurs en Italie*, Weimar, Bureau d'Industrie, 1819 (9^e éd.), p. 85.

² C. Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 320.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 612.

⁴ « Le lecteur de cabinet pourra sauter cette nomenclature de tableaux et de statues », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. II.

⁵ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 2.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 669.

rejeté de manière plus radicale ; en effet, effrayés par la somme de livres sur l'Italie, certains voyageurs prônent le refus de tout discours, de tout cicérone dans leur découverte du patrimoine italien qu'ils souhaitent effectuer, de manière utopique, vierges de tout discours. On retrouve cette impression d'une saturation textuelle prévenant toute émotion sincère chez Staël qui écrit à propos des environs de Naples : « Le souvenir des poètes, Milton, Virgile, est la seule chose qui diminue l'impression de ce spectacle. On voudrait le voir en sauvage sans avoir rien lu¹ ». Stendhal estime également que de trop nombreuses lectures empêchent de voir d'un œil neuf ces monuments et ces œuvres qui ont fait l'objet de tant de descriptions qu'ils sont désormais ensevelis sous des strates discursives et informatives dont le voyageur peine à se débarrasser :

Hélas ! toute science ressemble en un point à la vieillesse, dont le pire symptôme est la science de la vie, qui empêche de se passionner et de faire des folies pour rien. Je voudrais, après avoir vu l'Italie, trouver à Naples l'eau du Léthé, tout oublier, et puis recommencer le voyage, et passer mes jours ainsi. Mais cette eau bienfaisante n'existe point [...]. Au lieu d'admirer les ruines du temple de Jupiter Tonnant comme il y a vingt-six ans, mon imagination est enchaînée par toutes les sottises que j'ai lues à ce sujet².

Soucieux de préserver la force de l'impression chez son lecteur, Stendhal lui communique une véritable méfiance du livre, lui conseillant de tous les rejeter, y compris le sien³. Il n'est pas le seul à vouloir s'affranchir du poids de cette bibliothèque qui pèse sur l'appréhension du patrimoine italien ; en Lombardie, Cambry se réjouit d'arriver dans une terre vierge de tout discours susceptible d'influencer ses impressions personnelles⁴ et Kotzebue s'enorgueillit de n'avoir rien lu avant son voyage⁵. En effet, cette riche intertextualité fige et diffuse une représentation de la péninsule et de son patrimoine qui s'impose aux voyageurs avant même leur départ, entravant leur désir d'une réception subjective.

Le fil d'Ariane touristique : guider le voyageur dans sa découverte du patrimoine

Malgré la diversité qui caractérise les écritures patrimoniales du moment 1800, ces ouvrages, et plus particulièrement les guides, ont tous pour but d'aider le voyageur dans sa découverte et son appréhension de l'héritage italien. Pour ce faire, les guides doivent s'adapter aux exigences et aux besoins de leurs lecteurs. Afin de procéder de manière pédagogique, ils proposent un discours clair et ordonné qui permet aux visiteurs de se retrouver facilement dans l'espace qu'ils parcourent, allant jusqu'à mettre à leur disposition des outils spécifiques pour les aider dans cette tâche. L'approche du patrimoine est donc rationalisée par la littérature de voyage.

¹ G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 120-121.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 752.

³ « Je dirais aux voyageurs : En arrivant à Rome ne vous laissez empoisonner par aucun avis ; n'achetez aucun livre, l'époque de la curiosité et de la science ne remplacera que trop tôt celle des émotions », *Ibid.*, p. 608 ; « Je voudrais que le lecteur ne crût rien sur parole et sans l'avoir vérifié, et qu'il se méfiât de tout, même de cet itinéraire. », *Ibid.*, p. 752.

⁴ Voir J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, op. cit., t. I, p. 317.

⁵ « Dans les années qui précédèrent mon voyage en Italie, je n'avais rien lu sur ce pays ; lorsque je fus résolu de l'entreprendre, je ne voulus rien lire non plus, pour que mon jugement ne fut influencé par aucune opinion étrangère. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 7.

Ordonner le patrimoine italien : un regard et une écriture contrôlés

Afin de faciliter l'orientation du lecteur et sa découverte de l'Italie, les auteurs adoptent dans leur discours un ordre qui varie selon les ouvrages ; leur choix implique une approche différente du patrimoine.

▪ Construire l'itinéraire italien

Dans les œuvres qui couvrent l'ensemble de la péninsule, la méthode adoptée pour visiter le pays et évoquer ses différents sites et monuments est déterminée par un critère spatial : elle suit l'itinéraire du rédacteur. Malgré quelques variations, ces itinéraires se ressemblent : si la plupart des voyageurs français débutent leur voyage par le Nord après avoir franchi les Alpes, d'autres, comme Dupaty, arrivent par bateau à Gênes depuis le sud de la France. Quelle que soit l'option choisie, Rome demeure le but du voyage¹ et, pour s'y rendre, ils passent par les capitales culturelles que sont Naples, Florence, Venise mais aussi Turin, Gênes et Milan comme l'explique Goethe : « J'ai bien vu Vérone, Vicence, Padoue, Venise ; j'ai vu en courant Ferrare, Cento, Bologne ; j'ai à peine entrevu Florence. Tel était mon désir d'arriver à Rome, il augmentait si fort à chaque moment, que je ne pouvais plus m'arrêter² ». Si certains voyageurs, comme Goethe, Borel ou Stendhal dans *Promenades dans Rome*, se rendent directement à Rome, accordant peu d'attention aux étapes qui y mènent, la plupart effectue une boucle dont la Ville Éternelle est le centre. Ainsi, Mallet passe par Turin, Gênes, Florence avant d'arriver à Rome d'où il descend à Naples ; sur la route du retour, il visite Milan. Un autre itinéraire intègre Venise : Ducos passe par Milan avant de se rendre à Venise, d'où il se rend à Rome puis Naples avant de revenir par Florence puis Turin. En outre, de plus en plus de voyageurs souhaitent découvrir une Italie moins balisée par les discours viatiques et poussent leurs excursions jusqu'à la Calabre et la Sicile mais aussi dans le Nord de l'Italie notamment en Lombardie, région qui connaît un attrait touristique croissant. Les étapes choisies ainsi que l'ordre dans lequel est construit l'itinéraire varient donc selon les voyageurs mais Rome demeure le but du voyage : certains y effectuent d'ailleurs un premier séjour avant de descendre à Naples et un second à leur retour afin d'approfondir leur connaissance du patrimoine de la ville comme Ducos ou Staël. De plus en plus d'auteurs adaptent alors leur ouvrage pour faciliter la construction d'un itinéraire personnel ; Giégler critique ses prédécesseurs qui ont proposé un seul itinéraire, ne prenant pas en compte la diversité des provenances géographiques des voyageurs et leurs désirs de composer leur propre parcours ; les voyageurs refusant de suivre l'itinéraire recommandé sont contraints de chercher les paragraphes qui les intéressent. Afin de remédier à ce problème, Giégler

¹ « Nous voici enfin à Rome, arrivés au grand but, au terme principal, souvent même unique de la plupart des voyageurs. Qui n'a point vu Rome, dit-on, n'a rien vu. Qui n'a vu que Rome, peut se passer de tout le reste et n'a rien à regretter. », J.-D. Cassini, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*, op. cit., p. 173.

² J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 144.

conseille plusieurs routes pour se rendre dans une même ville et propose des tronçons d'itinéraire numérotés à combiner.

Afin de décrire le patrimoine d'une ville, notamment Rome, les auteurs ont souvent recours à une logique thématique, chronologique ou spatiale. Certains proposent une division entre les monuments de la Rome antique et ceux de la Rome moderne, traités séparément, comme Carlo Fea dans *Nuova descrizione di Roma antica e moderna, e de suoi contorni*, ou Giégler qui renforce cette division chronologique en adoptant une subdivision thématique du patrimoine romain : dans chacune de ces deux grandes catégories sont indiquées, en italiques, différentes entrées telles que fontaines, pont, thermes, arcs, palais, églises, places, villas, jardins... Martyn a également recours à cette division thématique, confortée par un classement alphabétique, qu'il estime plus facile d'usage pour le visiteur¹. Lorsque les auteurs de guides adoptent cette approche thématique, ils respectent un schéma discursif qu'on retrouve dans de nombreux ouvrages : après avoir informé le lecteur sur l'histoire, l'étymologie du nom et la situation de la ville, ils proposent une description, classée par catégories, de son patrimoine matériel avant de conclure par quelques considérations sur les mœurs et les coutumes des habitants. Ce classement concerne le patrimoine matériel comme immatériel ; dans l'article sur Rome proposé par le *Guide classique du voyageur*, l'auteur définit ainsi des catégories telles que carnaval, promenade, société, caractère des Romains... On retrouve ce schéma chez Lalande, Giégler, Martyn ou encore Reichard, mais aussi dans quelques récits de voyage qui, comme chez Taillard, gardent les traces, dans leur propos plus littéraire, de cette organisation discursive caractéristique de la velléité d'exhaustivité de la littérature de voyage du XVIII^e siècle. Cette organisation thématique est aussi privilégiée par les récits de voyage qui proposent des chapitres sur un élément du patrimoine de Rome, comme Bonnard, Jouy ou Staël dans *Corinne ou l'Italie* : certaines parties du roman portent ainsi le nom de catégories patrimoniales auxquelles elles sont consacrées comme « Les statues et les tableaux » ou « La littérature italienne ». D'autres guides adoptent une logique spatiale en mettant en place un classement du patrimoine romain par quartiers² comme Bernardino Bernardini dans sa *Descrizione dei Rioni di Roma* publiée en 1810. Stendhal évoque aussi ce système courant dans la littérature de voyage qui contraint le lecteur à « observer tout ce qu'il y a de curieux dans un quartier et puis passer à un autre³ ». Sans s'en tenir aux quartiers délimités par l'urbanisme romain, les voyageurs peuvent définir une zone présentant une homogénéité historique et patrimoniale car, comme le souligne Valéry, « chacun des grands souvenirs de cette ville, toujours et différemment maîtresse du monde, a comme choisi son quartier : la

¹ « J'ai tâché de faire un choix, d'après mes propres observations, de tout ce qui me paraît le plus digne d'attention, et de le mettre dans un tel ordre, qu'on puisse le trouver aisément toutes les fois qu'on en a besoin. [...] J'ai tout renfermé en un petit nombre de classes ou chefs généraux, plaçant les détails sous chacun d'eux, le plus souvent par ordre alphabétique. », T. Martyn, *The Gentleman's guide*, *op. cit.*, p. 159.

² Cette division est un héritage antique et « Rome est encore divisée aujourd'hui en quatorze *rioni*, ou quartiers, dont les noms sont écrits au coin des rues. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 661.

³ *Ibid.*, p. 604.

Rome des rois s'étend sur l'Aventin ; la Rome républicaine occupe le Capitole ; celle des empereurs domine sur le Palatin, et la Rome chrétienne [...] règne au Vatican¹ ». Cette logique spatiale qui fait progresser la découverte du patrimoine par quartiers peut être couplée à un classement thématique comme dans les *Tablettes d'un voyageur en Italie, La Ville de Rome* de Magnan mais aussi les *Carnets de Voyage* de Staël qui combine ce classement spatial et thématique dans le récit de ses « courses », souvent organisées autour d'un type de monuments dans un espace restreint. Certains ouvrages adoptent un classement chronologique, associé à une logique thématique et spatiale, comme l'*Itinéraire instructif de Rome divisé en huit journées* de Giuseppe Vasi, qui propose d'effectuer chaque jour une promenade guidée dans Rome. Il justifie son choix par des raisons pratiques :

Pour que mon Ouvrage présente plus de commodité à tout le Monde, je l'ai arrangé en forme d'Itinéraire, divisé en huit Journées de chemin, et j'ai mis les numéros de la Table dans chaque Chapitre, conformément aux dix Livres, afin que, lorsqu'on le voudra, on puisse y observer plus distinctement la magnificence des édifices représentés par les gravures, en trouver les explications, et en prendre des connaissances plus étendues et plus claires. [...] Il est bien vrai que j'ai abandonné la méthode usitée anciennement de retracer les beautés de Rome en suivant les quartiers de la Ville ; mais ce n'a été que pour plus de facilité².

Dans les journaux de voyage, le discours patrimonial s'élabore à travers des entrées datées matérialisant les étapes de la découverte de Rome comme chez Custine, Julvécourt ou Stendhal. En outre, quel que soit le type de classement choisi, les auteurs fournissent à leurs lecteurs une abondance d'indications spatiales précises afin de les aider à se repérer. Ainsi, dans son *Itinéraire instructif*, Vasi dirige la promenade du visiteur, lui donnant la direction à suivre et l'invitant à respecter l'ordre imposé à sa découverte du patrimoine romain, au risque de se perdre. On retrouve un fonctionnement similaire chez Prunetti ou Bernardini qui trace l'itinéraire du visiteur, lui donnant même des indications de voirie³.

Le livre, pour faciliter le travail du voyageur, guide et encadre donc sa déambulation et son initiation au patrimoine romain ; afin d'atteindre ce but, il met à sa disposition plusieurs outils. Si la littérature viatique en fournit une multitude, souvent situés dans le paratexte, tels que des listes d'hôtels et de restaurants ou des indications sur les tarifs des voiturins et de la poste, nous nous intéresserons uniquement à ceux qui ont pour objectif d'aider le voyageur dans son appréhension du patrimoine italien.

- Les outils pour aider le voyageur à faire le lien entre espace textuel et espace patrimonial

Afin d'aider le lecteur à s'orienter dans sa lecture comme dans l'espace, les ouvrages fournissent ainsi une table des matières ou un index indiquant le nom des monuments et des villes évoqués, classés par ordre alphabétique. Cet index constitue un outil pratique pour le voyageur, lui permettant de constituer son propre itinéraire comme le souligne Dupré⁴. Plusieurs ouvrages s'accompagnent d'un

¹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 62.

² G. Vasi, *Itinéraire instructif*, op. cit., p. VIII.

³ Voir par exemple Bernardino Bernardini, *Descrizione dei Rioni di Roma*, Rome, Eredi Raggi Librari, 1810, p. 9.

⁴ « À la fin de chaque lettre de mon voyage en Italie j'ai placé une table indicative, par ordre alphabétique, des villes remarquables et des curiosités qui se trouvent dans ces villes et sur les routes, afin que le lecteur puisse sur

index comme les *Tablettes d'un voyageur en Italie*, le *Guide du voyageur en Italie* qui propose une « table alphabétique des lieux décrits¹ », *L'Osservatore delle belle arti in Roma* de Prunetti qui offre un index des monuments romains, au début et à la fin de ses deux tomes, ou encore le récit de voyage Simond dans lequel on trouve une « Table des matières alphabétique » dont les entrées renvoient au patrimoine matériel comme immatériel, soulignant la prise en compte de l'évolution des attentes des visiteurs². La littérature viatique propose d'autres outils pensés pour aider le voyageur dans sa découverte du patrimoine romain comme des chronologies ou des tableaux récapitulatifs sur l'histoire ou les beaux-arts. Stendhal, à la fin de *Promenades dans Rome*, insère une chronologie des empereurs romains et des papes, un « catalogue chronologique des artistes célèbres » ou encore une liste des artistes italiens classés par écoles régionales. Il s'agit de documents dont la présence est récurrente dans la littérature de voyage : Prunetti propose aussi une liste alphabétique et chronologique des artistes de la péninsule et Guinan-Laoureins une liste des œuvres les plus célèbres de chaque artiste, classés par ordre alphabétique, indiquant le lieu où les admirer³. L'accès au patrimoine romain est facilité par ces outils qui aident le visiteur à l'appréhender dans le temps comme dans l'espace ; c'est notamment le cas de la carte, indispensable au voyageur⁴, comme le rappelle Perrot : « Dès qu'on est arrivé dans une ville [...], on doit se procurer une carte du pays, un plan de la ville, et un livre pour servir de guide⁵ ». Beaucoup d'ouvrages sont accompagnés de cartes : *Les Tablettes d'un voyageur en Italie* en offre une de la péninsule ; Cassini insère plusieurs cartes d'itinéraires entre les villes et Jouy, au début de chacun des quatre tomes de son ouvrage, présente une carte de la région sur laquelle ils portent. Les auteurs peuvent aussi reproduire les cartes de certaines villes : à Rome, Magnan propose des cartes des différents quartiers, Nibby une carte des vestiges antiques et Perrot une carte indiquant les principaux monuments à visiter. Elles peuvent aussi être vendues séparément et les auteurs se contentent d'en recommander l'achat : Stendhal conseille de jeter un œil sur la « carte géologique du sol de Rome, donnée par M. Brochi⁶ » et Reichard donne les noms des plus fiables et récentes.

Si les cartes et les index sont le plus souvent situés au début ou à la fin, d'autres outils sont insérés au sein de l'ouvrage pour faciliter l'appréhension du patrimoine italien. La liste des monuments d'une ville ou des œuvres d'un musée constitue ainsi un « coup d'œil patrimonial » et, combinée au classement par ordre alphabétique, permet au lecteur de construire rapidement son itinéraire, comme la liste des églises fournie par Stendhal dans *Promenades dans Rome*. Outre les listes, les auteurs peuvent utiliser les italiques et les majuscules dans le corps du texte ou encore des intertitres pour rendre facilement

le champ connaît l'endroit de l'ouvrage qu'il désirerait relire de nouveau. », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. XXI.

¹ Richard, *Guide du voyageur en Italie*, op. cit., p. 496-513.

² L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. II, p. 403-420.

³ J.-B. Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 385-400.

⁴ Voir par exemple Nicolas Verdier, « Les formes du voyage : cartes et espaces des guides de voyage », in « Le patrimoine des guides : lectures de l'espace urbain européen », *In Situ, Revue des patrimoines*, n°15, 2011.

⁵ A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, op. cit., p. 30.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 672.

visibles au lecteur les sujets évoqués. Ainsi, Cassini indique, dans la marge gauche, les noms des villes, des monuments dont il est question dans le corps du texte. De même, dans chacune de ses lettres, Anot indique en italiques, en tête de paragraphe, les catégories patrimoniales dont il y est question, telles que « églises », « fontaines » ; c'est aussi le fonctionnement qu'adoptent Richard et Giégler. Les auteurs ont également recours aux intertitres qui, clairement détachés du texte dans le haut de la page, permettent une identification aisée et rapide du sujet traité ; ils aident le lecteur à se repérer dans l'espace textuel et dans celui qu'il visite. Plusieurs les utilisent, comme Simond, Ducos, Valéry ou Stendhal, qui en intègre un mode d'emploi dans *Promenades dans Rome*¹. Ce procédé éditorial est d'autant plus utile que Stendhal a disséminé les informations sur certains monuments, comme le Colisée, dans de multiples entrées parfois espacées de plusieurs jours, ce qui peut également laisser à penser que son intention de concevoir ce livre pour faciliter le voyage n'est pas tout à fait authentique. En outre, si dans *Rome, Naples et Florence* les intertitres indiquent majoritairement la ville visitée, ils sont plus variés dans *Promenades dans Rome* où ils renvoient au patrimoine matériel (« Saint-Pierre », « Le Forum »), immatériel (« Caractère romain », « Pétrarque »), mais aussi aux anecdotes (« Anecdote de Berinetti », « Fabio Cercara et Francesca Polo ») et à des éléments plus intimes : l'intertitre pour l'entrée du 7 juin 1828 n'est autre que « Métilde Dembowski² ».

- La nécessité d'un tri patrimonial pour obtenir le format idéal

Les auteurs désirent donc produire un livre d'un usage pratique, ce qui implique de réfléchir à son format : la littérature de voyage est marquée par une tension entre la volonté de présenter un discours exhaustif sur le patrimoine de la péninsule et celle d'offrir un ouvrage aisément transportable et manipulable, qui correspondent aux exigences de deux lectorats. Si le « voyageur en chambre » n'est pas dérangé dans sa lecture par le format de l'ouvrage qu'il peut facilement poser sur une table, les voyageurs ont besoin d'un guide léger et pratique et c'est pour ce lectorat en constante augmentation que Cassini a pensé son livre, qu'il qualifie de « petit ouvrage » :

La plupart des auteurs qui ont fait imprimer leurs voyages en Italie ont écrit moins pour l'instruction de ceux qui doivent après eux parcourir la même contrée, que pour l'amusement des lecteurs qui ne veulent connaître cette belle partie de l'Europe que par récit, et sans sortir de leurs foyers. C'est du moins ce que prouvent les amples descriptions, les longues narrations et les fréquentes digressions dont ces écrivains ont grossi leurs ouvrages. Ils n'en sont, à la vérité, que plus agréables à lire : mais ils deviennent trop diffus, trop volumineux et peu propres à l'usage de celui qui ne veut que des instructions courtes, des avis utiles, des indications sûres³.

¹ « Voici la manière de se servir de cet itinéraire : on peut faire les mêmes courses que nous, et alors lire le livre de suite. Ou bien, on peut chercher dans les titres courants, au haut des pages, la description du monument que l'on se sent la curiosité de voir ce jour-là. », *Ibid.*, p. 620.

² *Ibid.*, p. 865.

³ J.-D. Cassini, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*, *op. cit.*, p. IV-V. Il renvoie aux ouvrages de Lalande et Cochin qu'il juge peu adaptés par leur format au voyage : « tous ces ouvrages, l'un en trois volumes et l'autre en huit, sont un peu volumineux et embarrassants pour le voyageur. Celui-ci, en donnant un extrait de leurs jugements sur les morceaux les plus capitaux, a de plus l'avantage d'être peu étendu et très portatif. », *Ibid.*, p. 24.

Giégler estime aussi que si Lalande a fourni l'ouvrage le plus complet sur l'Italie, il est « trop volumineux et d'un prix trop considérable, pour qu'il puisse convenir au commun des voyageurs¹ » ; en effet, ses « sept gros volumes in 8° doivent être lus non dans une chaise de poste, mais dans la solitude du cabinet. [...] L'ouvrage le plus utile au commun des voyageurs serait donc celui qui n'étant ni trop prolix, ni trop concis, présenterait tout ce qui a été dit d'intéressant [...] ; tel est le principal but de notre travail² ». Face à la richesse du patrimoine italien et l'exigence de produire un ouvrage transportable, les guides sont donc contraints d'opérer une sélection patrimoniale. Si celle que proposent les récits de voyage s'effectue le plus souvent selon des critères subjectifs, les guides revendiquent un classement objectif du patrimoine italien afin de permettre aux voyageurs de rentabiliser leur temps de séjour en retenant les monuments « qui méritent d'être vus³ », instaurés en *must see* par la littérature de voyage elle-même car « un voyageur en Italie est obligé de voir des palais et des églises ; quoi qu'il en dise, ses livres, ses compagnons de voyage, son Cicéron le poussent, il faut aller⁴ ». C'est cette sélection efficace, qui témoigne d'une patrimonialisation en cours tout en y participant, que revendique Cassini⁵ mais aussi Stendhal, soucieux d'alléger son ouvrage et de maintenir l'intérêt de son lecteur :

Je ne nommerai que ce qui s'est élevé au-dessus de la qualité d'ouvrier. Les curieux qui voudront connaître les noms des auteurs de tant de statues maniérées et de tableaux ridicules qui garnissent les églises de Rome, les trouveront dans l'*Itinéraire* de Fea ou dans celui de Vasi. Ces messieurs avaient un but différent du mien ; d'ailleurs, ils craignaient de déplaire. Je ne nommerai pas non plus les objets d'arts par trop insignifiants ; on les verrait, avec plaisir, à Turin, à Naples, à Venise, à Milan ; mais, dans une ville riche de toutes les ruines de l'antiquité et de tant de monuments élevés par les papes, leur nom est un poids inutile pour l'attention, qu'il est facile de mieux employer⁶.

Afin de matérialiser cette sélection patrimoniale et de la rendre lisible facilement, les guides mettent en place des systèmes de hiérarchisation comme celui, encore utilisé aujourd'hui, qui repose sur l'attribution d'étoiles en fonction de l'intérêt du lieu, du monument ou de l'œuvre⁷. Reichard y a recours et rajoute devant les monuments incontournables un ou plusieurs astérisques⁸. Dans *Tablettes d'un voyageur en Italie*, l'auteur n'utilise pas les astérisques mais les italiques afin de classer, dans la table des matières, les villes italiennes selon leur intérêt : les villes dont le nom est écrit en italiques peuvent être négligées sans mettre à mal la découverte du patrimoine de la péninsule car elles contiennent des

¹ J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, op. cit., p. VII.

² *Ibid.*, p. VIII.

³ Richard, *Guide du voyageur en Italie*, op. cit., p. 416.

⁴ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 124.

⁵ « On a cru ne devoir citer que ce qui mérite une attention plus particulière, parce qu'un voyageur éclairé ne doit s'arrêter qu'aux belles choses et passer rapidement sur tout le reste. », J.-D. Cassini, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*, op. cit., p. VI.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 620.

⁷ « Le guide dresse un index des curiosités du patrimoine ; en leur affectant une ou plusieurs étoiles il les hiérarchisera. Cette sélection canalise la curiosité et l'intérêt : [...] elle met en jeu la conscience du voyageur qui craint de manquer au devoir de visite », A. Rauch, « Du Joanne au Routard : le style des guides touristiques », in G. Chabaud et É. Cohen (dirs.), *Les Guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle*, op. cit., p. 100.

⁸ « Je me contenterai de désigner les principales curiosités par des astérisques. », H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Italie*, Weimar, Bureau d'Industrie, 1819 (9^e éd.), p. 55.

curiosités de moindre valeur¹. Marianno Vasi adopte un système de classement similaire dans le paratexte de l'*Itinéraire instructif* car « comme la plupart des étrangers ne s'arrêtent pas à Rome autant qu'il le faudrait pour observer à loisir tout ce que cette superbe ville renferme d'intéressant, la table des matières sera précédée d'une Note qui indiquera ce qu'il y a de plus remarquable à voir lorsque l'on n'a que peu de temps à y rester² ». La liste constitue aussi un outil stylistique courant au service de la sélection patrimoniale dans le discours touristique ; parfois numérotée, elle permet d'organiser le discours, de le clarifier mais aussi de classer les monuments et les œuvres en fonction de leur intérêt. C'est notamment le but des *Tablettes d'un voyageur*, suite de listes, par ville, des monuments à voir ; de même, Richard, dans le « Mémoire » qu'il ajoute à la fin de son guide, et Stendhal, dans sa « Manière de voir Rome en dix jours » à la fin de *Promenades dans Rome*, offrent une liste des principaux monuments et œuvres à admirer, une synthèse facilement transportable par le voyageur et lui permettant d'effectuer un choix s'il est pressé par le temps ou désireux d'écourter sa visite. C'est aussi ce que propose Taillard dans sa liste numérotée des monuments et musées à visiter à Florence ou des principales curiosités de Turin. La liste est caractéristique de la stylistique du guide qui enchaîne les paragraphes sur les monuments, sans s'attarder sur le trajet, les choses vues entre ces visites comme le fait le récit de voyage : à la narration, il oppose la juxtaposition pour se concentrer pleinement sur un discours patrimonial objectif. Dans un discours plus développé, comme celui des récits de voyage, la liste est parfois utilisée pour contrôler l'abondance patrimoniale qui affole les voyageurs. Face à cette écrasante profusion, certains, soucieux de rendre compte de manière exhaustive du patrimoine italien, listent les objets dont ils n'ont pu parler faute de place, comme Malo³ ou Stendhal⁴.

Pour satisfaire cette exigence d'un livre aisément transportable et manipulable sans réduire trop drastiquement la quantité et la qualité des informations fournies, la plupart des auteurs divisent leurs ouvrages en plusieurs volumes que les voyageurs emportent avec eux en fonction des monuments qu'ils désirent visiter pour la journée. Stendhal publie ainsi *Promenades dans Rome* en deux volumes et incite ses lecteurs, dans sa préface, à exploiter les avantages de ce format :

Je suppose que quelquefois on prendra un de ces volumes dans sa poche en courant le matin dans Rome. C'est pourquoi j'ai laissé quelques petites répétitions plutôt que de faire des renvois qui pourraient se rapporter au volume que l'on n'a pas avec soi. D'ailleurs ce livre-ci n'a point l'importance qu'il faut pour que l'on se donne la peine d'aller au renvoi. Je conseille d'effacer chaque article avec un trait de crayon, à mesure qu'on aura vu le monument dont il parle⁵.

¹ « On doit avertir que les villes dont les noms sont écrits dans cette table en lettres Romaines, ont été rejetées au supplément ; elles peuvent être retranchées du voyage sans diminuer notablement de son intérêt. », Anonyme, *Tablettes d'un voyageur en Italie*, p. VI-VII.

² G. et M. Vasi, *Itinéraire instructif de Rome en faveur des étrangers*, Rome, Louis Perego Salvioni, 1786 (5^e éd.), p. III.

³ Charles Malo, *Les Capitales de l'Europe, promenades pittoresques*. Rome, Paris, Marcilly, 1830.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 1085-1086.

⁵ *Ibid.*, p. 598.

Le livre a donc été pensé en tant qu'objet pour le voyage : il est conçu pour être transporté, crayonné ou « déchiré » par le voyageur. C'est aussi le cas, par exemple, du manuel de Cassini, du voyage de Lady Morgan ou de Ducos et des observations de Jouy, tous divisés en quatre volumes et publiés en format *in octavo*, le plus répandu pour la littérature de voyage du moment 1800¹ alors que le guide en un volume en format de poche ne s'impose que dans les années 1860².

Au cours des années 1780-1830, une approche rationalisée du patrimoine italien visant l'ordre et l'efficacité s'impose dans la littérature de voyage. Le phénomène est plus particulièrement marquant dans les ouvrages qui relèvent de la catégorie des guides et contribue d'ailleurs à les dissocier des récits de voyage littéraires qui, s'ils adoptent quelques-uns de ces réflexes méthodologiques, ne contraignent pas l'appréhension du patrimoine par leurs lecteurs de la même façon. En effet, ces phénomènes stylistiques incarnent une nouvelle façon de penser le patrimoine, liée à l'émergence du tourisme.

Le cicérone : encadrer la découverte du patrimoine italien

Si les voyageurs privilégient le guide papier, qui leur assure une plus grande liberté, ils font fréquemment appel à un cicérone³ qui encadre leur découverte du patrimoine italien ; le voyageur peut louer ses services pour la visite d'une ville sur plusieurs jours ou seulement pour quelques heures afin de visiter un musée ou une galerie. La littérature de voyage a fait de ces guides un type et les visiteurs utilisent d'ailleurs le mot italien pour les désigner : *cicerone*, souvent orthographié *cicérone* dans sa version francisée, antonomase qui renvoie à l'orateur latin⁴.

Les cicérones sont, au même titre que les guides papier, le produit du développement du voyage en Italie. Les voyageurs remarquent ainsi qu'il « n'est pas d'endroit si sauvage où vous ne trouverez un Ciceroné pour vous guider et vous éclairer⁵ ». Si « on en rencontre qui sont plus instruits qu'on n'aurait

¹ Il s'agit de celui des *Promenades dans Rome* (« Quelqu'un m'a pris les deux volumes in-8° [des *Promenades dans Rome*] où j'avais noté les erreurs pour faire une seconde édition. », Stendhal, *Œuvres intimes*. II, *op. cit.*, p. 184).

² Voir J. Boudard et E. Kanceff, *Rome au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 37. Pourtant, certains auteurs recherchent déjà un plus petit format, comme l'explique M. Vasi en donnant une nouvelle édition de l'*Itinéraire instructif* : « Il y a quelques années que feu mon père donna au public une description de Rome antique et moderne tirée des plus savants antiquaires en dix volumes *in Folio* [...]. Il réduisit ensuite ce grand ouvrage en un vol. in 12. en faveur des étrangers qui désiraient depuis longtemps un manuel commode, exact et fidèle. », G. Vasi, *Itinéraire instructif*, M. Vasi (éd.), Rome, Louis Perego Salvio, 1786, 5^e éd., p. III.

³ Les auteurs eux-mêmes recommandent à leurs lecteurs de recourir à leurs services : « Si l'on ne craint pas la dépense, on a moins d'embarras de se mettre sous la conduite d'un cicérone & c'est aussi le moyen le plus assuré de tout voir par ordre. », T. Martyn, *The Gentleman's guide*, *op. cit.*, t. I, p. 159. À Bologne, Goethe fait appel à un cicérone tout en possédant un guide papier : J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 117.

⁴ Les origines de ce lien sont peu claires : certains voyageurs estiment que c'est en raison de leur maîtrise de la rhétorique, d'autres que Cicéron lui-même eut recours lors de ses voyages à ce type de guide. Voir Francesco Tiroli, *La Vera guida per chi viaggia in Italia*, Rome, Stamperia di Paolo, 1775, p. 19 et Joseph d'Estourmel, *Souvenirs de France et d'Italie dans les années 1830, 1831 et 1832*, Paris, Crapelet, 1848, p. 263.

⁵ J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 8.

lieu de s'y attendre¹ », ils en proposent souvent un portrait satirique² : produits de l'essor touristique et de la pauvreté plus que de l'érudition, la plupart ne possède pas les connaissances nécessaires à cette profession. Il s'agit souvent d'hommes du peuple offrant leurs services sans véritable qualification autre que la nécessité. Ainsi, à Bologne, Stendhal se fait accompagner à la cathédrale par un « bottier³ » ; à Rome, Lady Morgan se fait montrer la roche tarpéienne par un « cicérone *palefrenier*⁴ » porté sur la boisson et à Bergame Cambry s'insurge contre l'ignorance du « perruquier » qui leur sert de guide⁵. Néanmoins, certains d'entre eux sont des guides compétents, instruits et agréables, qui renseignent efficacement car « dès qu'un riche étranger arrive à Rome, on s'empresse de lui offrir l'escorte et le secours, dans ses promenades scientifiques, d'un *cicerone* du premier ordre, connu au moins par quelques volumineuses dissertations archéologiques⁶ ». Le voyageur peut faire appel aux services d'un antiquaire reconnu comme Staël qui se fait accompagner dans ses courses par Guattani, Alborghetti ou Zoega mais aussi par Humboldt ou Artaud de Montor, tous auteurs d'ouvrages sur l'histoire et le patrimoine romains reconnus par la communauté savante européenne. Sans être aussi renommés, les voyageurs peuvent rencontrer de bons guides, comme « Antonio, le plus vieux et le plus instruit des ciceroni du pays » qui « sait par cœur les palais, les statues et les tableaux⁷ », avec lequel Chateaubriand visite Venise, ou « Donatto Életti, vieillard aimable et lettré, cicéroné depuis plus de quarante années », avec lequel Ducos se rend dans la campagne de Rome⁸. Si les cicérones sont souvent des antiquaires ou des érudits, ils peuvent aussi être des artistes, notamment dans les galeries : Canova accompagne Staël

¹ P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, op. cit., t. II, p. 141.

² « Ce sont le plus souvent d'anciens serviteurs de prélats, ou d'hôtels garnis, qui ont entendu parler des antiquités de Rome et en ont appris l'histoire par cœur pour la débiter, dans l'occasion, aux étrangers affamés, qui ne font que passer [...]. Le plus plaisant de la chose, c'est que ces savants postiches appliquent des passages de Martial, d'Horace et de Pline dont pourtant ils n'étudièrent jamais la langue. Ces citations sont casées dans leur mémoire de manière à compromettre rarement l'ignorance du citateur. C'est un véritable rôle qu'ils ont appris et avec lequel ils se sont assez bien familiarisés. Cependant il n'est pas impossible de les trouver quelquefois en défaut, lorsqu'on questionne trop ou qu'on dérange l'ordre machinal des visites. Le *Cicerone* est homme alors à faire couler le Tibre sur le Palatin, et promener le Colisée dans une brouette. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 75-76.

³ « Je vais sur-le-champ à Saint-Pierre (la cathédrale), avec le bottier qui s'est empressé de me servir de guide. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 392.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 232.

⁵ « Jamais nous ne trouvâmes un *Cicéroné* plus entêté, plus bavard, plus inintelligible, que le *patridje*, le barbier de Bagdad, le perruquier enfin qui nous guidait : il dédaignait en riant de s'arrêter devant une statue colossale du Tasse, qu'il nommait *quatre tasses* en français ; il nous jura que la chapelle de Bartolomeo Colleoni [...] était un travail des Romains. Il nous conduisit dans un sale café enfumé, quand nous croyions entrer dans le Muséum. », J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, op. cit., t. II, p. 103.

⁶ Camille Bonnard, *Le Pèlerin ou souvenirs de Rome*, Paris, C. Bonnard éditeur, 1829, p. 38.

⁷ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, op. cit., p. 393.

⁸ « Amant passionné de l'antiquité, il ne se lasse point d'en redire les souvenirs. L'ancienne topographie de Tibur et de ses alentours, lui est aussi familière que la moderne. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. IV, p. 35-36.

dans sa visite du Vatican et Mallet se rend à la Villa Adriana avec « un des artistes les plus distingués de Rome¹ ».

Certains cicérones sont donc reconnus comme des guides compétents dont l'aide précieuse permet de découvrir le patrimoine d'une manière plus vivante qu'avec un livre mais tout aussi méthodiquement. Cependant, ses connaissances mêmes sont parfois reprochées au cicérone : trop érudit, il noie le voyageur dans « l'océan des suppositions » par une « interminable dissertation² » et l'empêche d'entretenir un rapport direct et sensible au patrimoine italien. Taillard est contraint de s'éloigner de certains monuments de la basilique Saint-Pierre pour éviter d'être écrasé « par le poids [des] savantes dissertations » d'une « troupe de Ciceroni faméliques³ » tandis que Mallet critique la volubilité de ces personnages⁴. Lady Morgan leur tient également rigueur de cette approche trop érudite, peu adaptée aux besoins des voyageurs :

Pour l'antiquaire de profession, chaque muraille ruinée, chaque monceau de fragments informe, est une source de délices et de disputes ; mais pour l'observateur général, qui n'est pas atteint de la même manie, qui n'éprouve pas un enthousiasme factice, la quantité de reliques réellement dignes d'examen, est extrêmement bornée à Rome. [...] La plupart des expéditions des antiquaires se terminent par le désappointement le plus mortifiant. Le Cicérone décrit avec emphase, le valet de place harangue, le visiteur s'étonne et admire ; mais les doutes et les difficultés se multiplient à mesure qu'il continue ses recherches, et le dilettante retourne chez lui, après une journée pénible, fatigué, de mauvaise humeur, la tête farcie de lambeaux confus et mal liés, de savantes inutilités⁵.

La littérature viatique évolue et les voyageurs estiment que le discours des cicérones doit s'adapter à leurs nouvelles attentes. En effet, avec les débuts du voyage pittoresque romantique qui mobilise le rêve pour lire l'Italie, il est de plus en plus souvent reproché à l'antiquaire de troubler par ses considérations érudites l'émotion du visiteur face au patrimoine italien. Les voyageurs expriment un désir de solitude, comme Stendhal qui estime qu'« à Rome tout cicérone tue le plaisir⁶ » et qu'il serait préférable d'en avoir un muet⁷. L'absence de cicérone est d'ailleurs présentée comme l'une des garanties de l'approche sensible et subjective du patrimoine italien qu'il recommande à ses lecteurs⁸. Bonstetten se montre du même avis lorsqu'il estime que « l'usage d'avoir un Cicerone à ses côtés, ne sert qu'à rétrécir l'esprit des voyageurs. Il faudrait se préparer pour chaque course que l'on fait, et puis aller seul⁹ ».

¹ G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 127.

² C. Bonnard, *Le Pèlerin ou souvenirs de Rome*, op. cit., p. 39.

³ C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, op. cit., t. III, p. 279.

⁴ « Un homme qui s'est attaché à vous en qualité de Cicérone, et qui pense que vous proportionnez la récompense à l'abondance de ses discours, vous suit à mesure que vous l'évitez, reprend la parole à chaque instant et vous accable de son érudition routinière. », G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 29.

⁵ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 259-260.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 610.

⁷ « J'ai éprouvé la *secature* des cicérones. Mon domestique de place se mêle de louer le Titien. Un cicérone m'empêcherait, je crois, d'admirer le *Matrimonio segreto*. Il faudrait des cicérones muets qui vous menassent au monument et vous le montrassent du doigt. », Stendhal, *Œuvres intimes. I*, op. cit., p. 754-755.

⁸ « Mon parti est pris, je verrai toujours absolument seul les monuments célèbres. Il faut réserver pour le goût endormi des voyageurs allemands ces bavardages de cicérone de toutes les classes. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 320.

⁹ C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, op. cit., p. 189.

Malgré leurs réserves, les voyageurs les plus sceptiques font appel aux cicérones ; ainsi, Stendhal évoque à plusieurs reprises dans *Promenades dans Rome* la présence d'un guide lors de leurs excursions. Le cicérone permet en effet d'animer et de compléter le discours des ouvrages touristiques soumis à une exigence de concision de plus en plus forte : Royer invite ainsi son lecteur à prendre un cicérone pour visiter les antiques des Offices car il n'évoque que les collections de tableaux¹. De plus, les cicérones nourrissent le discours des voyageurs : Jouy rapporte dans son ouvrage les propos de son guide sur les cérémonies de Noël à Sainte-Marie Majeure auxquelles il n'a pu assister et Stendhal s'appuie sur leurs propos pour légitimer son discours². Enfin, les voyageurs adoptent eux-mêmes la posture du cicérone dans leurs ouvrages en faisant office d'intermédiaire entre le patrimoine italien et leurs lecteurs ; c'est notamment le cas de Stendhal qui, dans *Promenades dans Rome*, met en en abyme ce rôle. Il se présente en effet, dès le début de l'œuvre³, comme le cicérone de ses compagnons de voyage et donc de son lecteur, et définit clairement son rôle : « Pour m'acquitter avec un peu de dignité de mes fonctions de Cicerone, j'indique les choses curieuses ; mais je me suis réservé très expressément le droit de ne point exprimer mon avis⁴ ». Il développe donc une conception originale du cicérone qui ne doit pas imposer ses opinions et ses impressions esthétiques au voyageur mais le laisser libre de les éprouver en le guidant progressivement, grâce à une « éducation de l'œil⁵ » dûment pensée dans le temps comme dans l'espace, vers une appréciation sensible et subjective du patrimoine romain⁶. Sa prise de position met en avant une tension, caractéristique de la perception du patrimoine par les voyageurs en Italie, entre les éléments objectifs à apprécier et la préservation d'un rapport subjectif. Dans le roman de Staël, Corinne joue aussi le rôle de cicérone auprès d'Oswald et donc du lecteur :

Hier je vous ai entendu dire que vous n'aviez point encore voyagé dans Rome, que vous ne connaissiez ni les chefs-d'œuvre de nos beaux-arts, ni les ruines antiques qui nous apprennent l'histoire par l'imagination et le sentiment ; et j'ai conçu l'idée d'oser me proposer pour guide dans ces courses à travers les siècles. Sans doute Rome présenterait aisément un grand nombre de savants, dont l'érudition profonde pourrait vous être bien plus utile ; mais si je puis réussir à vous faire aimer ce séjour, vers lequel je me suis toujours sentie si impérieusement attirée, vos propres études achèveront ce que mon imparfaite esquisse aura commencé⁷.

¹ A. Royer, « Les Musées d'Italie-Florence », *op. cit.*, p. 9.

² « Les *ciceroni* romains attribuent cette citerne à Michel-Ange », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 806 ; « Là, à cette fenêtre, du côté nord, me disait mon *cicérone*, fut pendu l'archevêque Pazzi », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 483.

³ « Nous avons traversé rapidement Milan, Parme, Bologne [...]. Là ont commencé mes fonctions de *cicerone* », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 599.

⁴ *Ibid.*, p. 600.

⁵ X. Bourdenet et F. Vanoothuyse, « Introduction », in X. Bourdenet et F. Vanoothuyse (dirs.), *Enquêtes sur les Promenades dans Rome : « façons de voir »*, *op. cit.*, p. 9. On retrouve cette idée chez Goethe qui estime que, à Rome, « il est nécessaire que l'œil soit exercé sérieusement durant de longues années », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 193.

⁶ « Tout le talent du *cicerone* consiste à conduire les voyageurs dont il s'est chargé, aux monuments qui, dans un instant donné, doivent leur faire le plus de plaisir. » ; « Allez revoir ce qui vous aura touché, cherchez les choses semblables. [...] Voilà tout le secret du talent du *cicerone*. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 620 et p. 609-610.

⁷ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1056.

Comme Stendhal, Staël entend redéfinir à travers Corinne le rôle du cicérone : pour initier Oswald au patrimoine de Rome, elle choisit de privilégier « l'imagination et le sentiment » et non l'érudition¹, plus susceptibles d'après elle de faire connaître et aimer l'histoire de la ville dont ses monuments portent la trace². Pour ce faire, Corinne établit un parcours patrimonial pensé selon une logique sentimentale ; ils effectuent des courses thématiques (les monuments de la Rome antique et moderne, les beaux-arts, les tombeaux...) dont l'enchaînement, qui culmine avec « les merveilles des beaux-arts³ », est étudié pour retenir Oswald à Rome mais aussi dans le but de sensibiliser et d'attacher progressivement ce dernier aux charmes du patrimoine romain comme aux siens. Elle lui explique ainsi à Saint-Pierre :

« J'aurais peut-être dû vous faire voir le plus beau de nos édifices, dit Corinne, le dernier, mais ce n'est pas mon système. Il me semble que pour se rendre sensible aux beaux-arts, il faut commencer par voir les objets qui inspirent une admiration vive et profonde. Ce sentiment, une fois éprouvé, révèle pour ainsi dire une nouvelle sphère d'idées, et rend ensuite plus capable d'aimer et de juger tout ce qui, dans un ordre même inférieur, retrace cependant la première impression qu'on a reçue. Toutes ces gradations, ces manières prudentes et nuancées pour préparer les grands effets, ne sont point de mon goût. On n'arrive point au sublime par degrés, des distances infinies le séparent même de ce qui n'est que beau⁴. »

La littérature de voyage a donc pour objectif de tendre au voyageur un fil d'Ariane pour le guider dans sa découverte du patrimoine italien. Si cette volonté, notamment dans les guides, repose sur des outils permettant de sélectionner et hiérarchiser facilement le patrimoine de la péninsule, d'autres modes d'interaction sont proposés. Ainsi, Stendhal comme Staël désirent offrir à leurs lecteurs un parcours guidé par l'imagination et le sentiment à même de permettre une appropriation subjective et sensible du patrimoine.

Tout en expérimentant des modes d'écriture plus adaptés aux mutations que subit le voyage en Italie et les attentes patrimoniales des voyageurs, la littérature viatique du moment 1800 donne donc à voir un patrimoine italien varié : elle continue, comme au cours des siècles précédents, à représenter le patrimoine matériel de la péninsule qu'il soit monumental ou artistique. Si la fascination classique pour l'héritage antique et les artistes de la Renaissance demeure bien vivante, les voyageurs mettent plus régulièrement à l'honneur, sous l'influence du romantisme naissant, un patrimoine diversifié, attirant notamment l'attention sur le passé médiéval de l'Italie, délaissé par leurs prédécesseurs. Cette variété est plus marquée encore dans leur approche du patrimoine immatériel de la péninsule qui occupe une

¹ Même si certaines interventions accumulent les détails érudits, comme à Saint-Pierre ou au Panthéon.

² Cette capacité à solliciter l'imagination dans sa découverte du patrimoine italien lui est d'ailleurs attribuée à plusieurs reprises par les personnages du roman qui font l'éloge de cette nouvelle approche. Ainsi, livré à lui-même, Oswald « comptait les jours qui devaient le réunir à Corinne ; et tant que durait son absence, il ne voulait rien voir qui pût appartenir aux beaux-arts, rien qui reçût son charme de l'imagination. Il ne pouvait supporter l'émotion de plaisir que donnent les chefs-d'œuvre, quand il n'était pas avec Corinne », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1193. On retrouve un écho aux propos de Castel-Forte : « Les lieux que j'ai parcourus avec elle, [...] la musique que nous avons entendue ensemble, les tableaux qu'elle m'a fait voir, les livres qu'elle m'a fait comprendre, composent l'univers de mon imagination. Il y a dans tous ces objets une étincelle de sa vie. », *Ibid.*, p. 1028.

³ « Elle voulut intéresser de nouveau son esprit et son imagination par les merveilles des beaux-arts qu'il n'avait point encore vues, et retarder ainsi l'instant où le sort devait s'éclaircir et se décider. », *Ibid.*, p. 1158.

⁴ *Ibid.*, p. 1063.

place grandissante dans les itinéraires et dans l'idée d'une nation italienne : la conscience patrimoniale naissante des visiteurs s'exprime à travers leur anxiété face à la disparition possible de la mémoire et des traditions nationales et leur volonté de préserver par leurs descriptions et la reconnaissance de sa valeur, cet héritage. Par l'écriture, perçue comme une forme de conservation, ils entendent figer une image durable de ce patrimoine italien mis en danger dont l'existence même est pourtant assurée par leurs discours qui ont participé à sa construction dans l'imaginaire européen.

Chapitre 2 : Écritures et temporalités patrimoniales au moment 1800

Après la rupture révolutionnaire, un nouveau rapport de l'individu comme de la société au temps, un nouveau « régime d'historicité » pour reprendre le terme de F. Hartog¹, se met en place en Europe, conforté par les avancées techniques que connaît le XIX^e siècle. La Révolution de 1789, dont les ondes traversent tout le siècle, vient mettre fin au sentiment d'une temporalité immuable : elle fait advenir le temps historique, rendu désormais perceptible. Alors que, à la suite des découvertes des paléontologues, des géologues et des archéologues, le temps religieux, délimité par la Genèse et la perspective du Jugement Dernier², laisse place à un temps humain qui se dilate toujours plus vers le passé, la Révolution fait apparaître une ouverture vers le futur marquée par la confiance dans la perfectibilité de l'homme et de la société (le progrès) mais aussi, paradoxalement, une durable mélancolie liée aux bouleversements du régime d'historicité qu'elle a introduits en Europe. Une nostalgie temporelle d'un nouveau genre émerge : le présent est confus, le futur effraie et les Français, nageant entre deux rives à l'image de Chateaubriand, se tournent vers le passé, notamment national puisque c'est le sort de la jeune nation qui préoccupe.

Cette paradoxale attirance pour le passé dans un siècle marqué par le progrès s'incarne dans le domaine littéraire et pictural, avec le roman historique ou la peinture troubadour, mais aussi dans la quête folklorique et patrimoniale qui anime le XIX^e siècle. L'invention du patrimoine et le développement d'une conscience patrimoniale découlent donc moins d'avancées scientifiques, telles la restauration ou l'archéologie, qui instaurent un nouveau rapport aux traces du passé, que d'une crise du régime d'historicité, à l'origine d'une angoisse mémorielle. Le patrimoine comme l'écriture qui en découle sont le produit d'une relation moderne au temps, notamment à l'histoire et à l'histoire de l'art, paradoxalement tournée vers le passé : le temps patrimonial est un temps réconfortant alors que les bouleversements historiques se multiplient et que le temps religieux se délite car il s'agit d'un temps long, d'une temporalité de la continuité qui vise idéalement à l'éternité du passé, mais aussi du présent et du futur, passés en devenir, puisque l'héritage artistique et historique doit être conservé et transmis aux générations futures. Le regard porté sur l'objet patrimonial est d'ailleurs conditionné par son appartenance à cette temporalité hors temps.

Dans le cadre du voyage en Italie, terre « peuplée de cénotaphes, de ruines et de statues, la plus religieuse gardienne du passé³ », ces enjeux temporels sont décuplés : le voyageur est confronté à une terre de mémoires dont le riche passé a laissé un héritage abondant et diversifié. En effet, face aux vestiges de la Rome antique, il médite depuis des siècles sur la rupture que constitue la mort des

¹ Voir F. Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*

² Sur ce sujet, voir F. Hartog, *Chronos. L'Occident aux prises avec le temps*, *op. cit.*

³ R. de Beauvoir, « Musées d'Italie », *op. cit.*, p. 49.

Empires¹, un lieu commun qui connaît un nouveau regain après 1815. Ce rapport étroit au temps qui caractérise le voyage en Italie évolue à partir de la Révolution alors que « la manière dont un individu ou une collectivité s'installent et se déploient dans le temps² » se modifie profondément. Ce bouleversement se manifeste d'abord par le fait que la perception cyclique du temps laisse place à une vision linéaire permettant une « distance de soi à soi, que [...] les catégories de passé, de présent, de futur permettent d'appréhender et de dire, en l'ordonnant et en lui donnant sens³ ». Cette vision linéaire conduit notamment à « dévaloriser au nom du futur le passé, dépassé, mais aussi le présent⁴ ». Le sentiment d'une brusque accélération du temps est une autre manifestation de cette évolution de la perception temporelle à partir de la Révolution dont on retrouve les traces dans le discours des voyageurs. Enfin, ce *nouveau régime d'historicité* se manifeste dans un nouveau rapport aux traces du passé, le patrimoine⁵, instauré en réponse aux « brisures révolutionnaires et à l'expérience traumatisante de l'accélération du temps⁶ ». Les voyageurs apportent donc sur la péninsule ce nouveau régime temporel, notamment dans leur rapport au patrimoine. Mais ils y envisagent également le temps dans une perspective plus pratique : ils offrent ainsi à leurs lecteurs divers conseils sur la gestion de leur séjour en Italie, la durée de leurs visites... Ce nouveau rapport au temps s'explique par l'apparition d'une manière plus efficace et rapide d'envisager le voyage, à savoir le tourisme, et influe sur leur appréhension du patrimoine italien. Le temps court, individuel du voyage contraste alors avec ce temps long, collectif du patrimoine, omniprésent sur la péninsule. La littérature de voyage du moment 1800 donne voix à ces questionnements temporels complexes, éveillés par les bouleversements de cette fin de XVIII^e siècle et confortés par la contemplation du patrimoine italien.

Préservation et diffusion patrimoniales : les risques de figement des représentations

La diffusion des représentations et des discours sur l'héritage italien est un maillon essentiel du processus de patrimonialisation : c'est grâce à elle que l'Europe peut s'appropriier le patrimoine de la péninsule et veiller à la préservation de ce précieux legs qui n'est plus perçu comme celui d'une nation mais comme celui de l'humanité. En effet, la diffusion déplace les frontières de l'appropriation en sensibilisant un grand nombre d'étrangers au sort de cet héritage, les conduisant à réclamer des mesures pour sa conservation ; en outre, elle attire de nombreux voyageurs sur la trace de leurs prédécesseurs, forçant les pouvoirs publics italiens à entretenir leur patrimoine devenu manne économique. La

¹ Nous pouvons bien entendu penser à Montaigne ou à Du Bellay.

² F. Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 14.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 34

⁵ « Que patrimoine et temporalité soient indissolublement liés est une évidence, puisque le patrimoine est la réunion des sémiophores que se donne, à un moment, [...] une société. Ils traduisent donc le type de rapport qu'une société décide d'entretenir avec le temps. Le patrimoine rend visible, exprime un certain ordre du temps, où compte la dimension du passé. », *Ibid.*, p. 207.

⁶ *Ibid.*, p. 254.

littérature, par la description, joue un rôle déterminant dans cette diffusion à large échelle mais l'image y participe également grâce aux copies des chefs d'œuvre italiens exposées dans les musées européens¹, aux tableaux, gravures, ornements de jardin² ou encore décors de théâtre représentant ce patrimoine. Cette diffusion n'est pas nouvelle mais elle s'accroît grâce à l'augmentation du nombre de voyageurs et de leurs publications et aux progrès des techniques de reproduction et d'impression qui accompagnent l'éveil d'une conscience patrimoniale. Pourtant, si cette diffusion influe directement sur la conservation de l'héritage italien, elle n'est pas sans risque ; en effet, la diffusion s'accompagne nécessairement d'une idéalisation et d'un figement du patrimoine dans les représentations qui en sont données, créant un horizon d'attente chez les voyageurs qui, confronté à la réalité, peut entraîner leur déception.

L'image et le texte : diffuser et figer les représentations du patrimoine italien

Comme nous l'avons vu, la forte intertextualité qui caractérise la littérature de voyage en Italie est à l'origine de la multiplication et de la diffusion de lieux communs et de représentations figées du patrimoine de la péninsule car, comme le rappelle Bonstetten, « c'est le malheur de ceux qui écrivent sur l'Italie de se répéter dans leurs écrits, ce qu'ils font sans se copier, parce que tous se suivent à la piste dans le même sentier³ ». Cette intertextualité est plus marquée encore à Rome, ville palimpseste par excellence, caractérisée par une « superposition » et un « enchevêtrement des strates temporelles » qui « imposent non seulement des transitions et des passerelles entre les époques mais légitiment, par la force des choses, les bilans, les comparaisons, les contrastes, les rapprochements dans tous les sens⁴ ». La Ville Éternelle repose non seulement sur l'accumulation de strates historiques, incarnées par son patrimoine, mais aussi textuelles, qui contribuent à diffuser certaines représentations du patrimoine romain en Europe. Cette dense intertextualité construit chez les voyageurs, à travers la lecture, une image figée du patrimoine de la péninsule qui leur permet d'entretenir une familiarité avec ce dernier avant même leur départ comme le souligne Castellan : « Déjà familiers avec tous ces monuments, ces aspects si variés, ces tableaux, ces statues, que les travaux de vos prédécesseurs vous ont retracés sous mille aspects différents, il vous semblera, comme à moi, en arrivant ici, revoir votre patrie⁵ ». Néanmoins, plus que le support textuel, l'image joue un rôle essentiel dans cette diffusion patrimoniale et le figement qui en découle. La littérature de voyage renvoie d'ailleurs régulièrement à ces représentations afin de

¹ « On ne saurait pourtant oublier [...] la perdurabilité du rôle de l'art comme source d'inspiration ou de circulation des images par le truchement de la copie des chefs-d'œuvre. Ce mode d'appropriation du patrimoine est ancien, même s'il connaît d'importants développements dans la seconde moitié du XVIII^e siècle avec les progrès de l'usage de la mosaïque, du moulage et bien sûr de la gravure. », G. Bertrand, « Les voyageurs français en Italie et la sauvegarde du patrimoine », *art. cit.*, p. 83.

² Le XVIII^e siècle est marqué par la multiplication des reproductions miniatures de ruines italiennes dans les jardins des riches particuliers. Voir Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France*, *op. cit.*, p. 107.

³ C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, *op. cit.*, p. 32.

⁴ Y. Ansel, « Les Promenades dans Rome ou la fin du christianisme », *art. cit.*, p. 201.

⁵ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 49.

pallier son manque d'exhaustivité mais aussi les limites de la description : Creuzé de Lesser se dispense ainsi de décrire l'Incendie du Borgho San Spirito par Raphaël dont il existe de nombreuses gravures¹, Ducos se réfugie derrière les représentations des cascates de Tivoli², et Cambry indique une gravure de l'amphithéâtre de Vérone, plus à même de donner une image fidèle du monument que sa description³ ; Stendhal a recours à ce procédé à de multiples reprises, renvoyant son lecteur vers des représentations de l'édifice ou de l'œuvre évoqués pour l'aider à s'en former une image plus distincte⁴.

En effet, l'appropriation du patrimoine italien en Europe s'effectue par la diffusion de représentations que ce soit par le moulage pour les statues, la copie, voire la tapisserie pour les tableaux et les fresques, la peinture pour les monuments mais aussi la gravure pour l'ensemble du patrimoine romain, peu à peu remplacée par la photographie à partir de 1850. Ainsi, « les arts plastiques [...] tenaient une place capitale pour la formation des images de l'Italie auprès du public⁵ » ; ce sont les artistes qui, alors qu'ils se rendent sur la péninsule dans le cadre de leur formation, exécutent des copies de son patrimoine comme le font les pensionnaires de l'Académie de France. Cette pratique, qui constitue un outil d'apprentissage, contribue à diffuser en Europe la représentation de ces objets et donc à les patrimonialiser. Si ces reproductions uniques de qualité sont d'abord exposées dans les musées et les galeries privées du continent, de plus en plus de peintres italiens se spécialisent dans la réalisation de ce type d'ouvrage à bon marché afin que les voyageurs qui n'ont pas les moyens de se procurer un original les ramènent en tant que souvenirs, comme le conseille Kotzebue à Naples⁶. Les visiteurs peuvent également se procurer des copies de mosaïques⁷ ou de sculptures⁸ ainsi que le constatent Dupré, Goethe⁹

¹ « Je ne décrirai point ce tableau très vanté, et qui, selon moi, ne l'est pas assez ; il a été souvent gravé », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 227.

² « Leur description est partout mieux que je ne la saurais faire. Des dessins sans nombre, des tableaux, des gravures les reproduisent en tous lieux. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. IV, p. 42.

³ « On a gravé vingt fois l'amphithéâtre de Vérone, un seul coup-d'œil sur ces gravures le fera beaucoup mieux connaître que la description et le récit le plus exact. », J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie, op. cit.*, t. II, p. 125.

⁴ « Il faudrait que le lecteur, qui n'est pas à Rome, eût la bonté de jeter les yeux sur une lithographie du Colisée, (celle de M. Lesueur), ou du moins sur l'image qui est dans l'*Encyclopédie*. », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 612 ; « Si le lecteur n'est pas à Rome, je l'invite à chercher dans le recueil de M. Lesueur, les lithographies qui représentent la vue du portique et celle de l'intérieur. », *Ibid.*, p. 790-791.

⁵ N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 68.

⁶ « On peut acheter à Villa Franca des copies des meilleures peintures, que de jeunes élèves finissent souvent très bien, et pour lesquelles ils se contentent d'un prix modéré. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. III, p. 91.

⁷ « La plus belle mosaïque qui existe au monde, ouvrage grec, est aussi au Capitole ; ce sont des pigeons qui boivent dans un vase rempli d'eau ; j'en ai acheté une petite copie à Rome, car les artistes en mosaïque en font un grand nombre. », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 229.

⁸ « Sur une autre petite place, [...] se trouve la fontaine au Sanglier. [...] Cet ouvrage est si estimé, que les sculpteurs en marbre et en albâtre en font un grand nombre de petites copies qu'ils vendent aux étrangers ; j'en ai acheté deux », *Ibid.*, p. 191.

⁹ « Je me suis donné hier le plaisir de faire placer dans notre salon un plâtre de la tête colossale de Junon, dont l'original se trouve dans la villa Ludovisi. Elle a été mon premier amour à Rome, et maintenant, je la possède. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 179-180.

et Jouy qui mentionne à Rome « la fabrique d'albâtre des frères Pisani, qui travaillent des statues, des vases, des ornements, que les habitants et les étrangers paient fort cher¹ ». Ces reproductions accessibles au grand public participent à la diffusion du patrimoine puisqu'en « émerge le désir d'une Italie idéale dont le voyageur cherche les secrètes correspondances avec le pays réel² ».

C'est aussi le rôle que joue la gravure qui permet, par la rapidité d'exécution et le coût moindre qui la caractérisent, une reproduction et une diffusion à large échelle³. Il ne s'agit plus d'une copie unique réalisée par un artiste mais d'une reproduction en de multiples exemplaires à des tarifs plus démocratiques. Chacun peut alors « posséder » le patrimoine italien comme le remarque Goethe : « Je possède enfin les ouvrages de Palladio ; non pas l'édition originale, que j'ai vue à Vicence, et dont les estampes sont gravées sur bois, mais une copie exacte, un véritable fac-similé sur cuivre⁴ ». Cette possession matérielle s'accompagne de l'établissement d'une appréhension patrimoniale plus intime. Pourtant, la gravure patrimoniale n'est pas dénuée d'une certaine valeur artistique et quelques artistes la pratiquant sont reconnus comme Morghen dont les réalisations sont diffusées dans toute l'Europe⁵. Son œuvre est doublement patrimoniale puisqu'elle permet la diffusion des chefs-d'œuvre de la peinture italienne et devient elle-même un patrimoine à préserver. En effet, comme le souligne Stendhal, chaque graveur de qualité possède son style et livre, en tant qu'artiste, une copie unique de l'œuvre reproduite⁶. S'il est possible d'acheter une gravure à l'unité afin de se constituer son musée italien personnel, leur diffusion est aussi assurée par des recueils qui rassemblent plusieurs représentations patrimoniales. Ce type de publication, qui s'inscrit dans un projet scientifique ou artistique, connaît un grand succès au moment 1800 : on peut citer à titre d'exemple *Raccolta di 60 vedute antiche e moderne della città di Roma e sue vicinanze* de Agapito Franzetti (1812), le *Voyage en Italie* de Jean-Baptiste Isabey (1822), *A select collection of views* de Jacques Mérigot (1791), *Vues des monuments antiques de Rome, et des principales fabriques pittoresques de cette ville* de Baltard (1800-1802) ou *Vues choisies des monuments antiques de Rome* de Jean-Baptiste Lesueur (1827)... Les guides conseillent l'achat de ce type d'ouvrage comme Richard qui, pour chaque ville, inclut un encart « Vues, gravures⁷ » indiquant les titres utiles. Certains allient gravures et texte ; une notice accompagne chaque image en fournissant des informations historiques comme dans *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne et les quatre basiliques*

¹ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. II, p. 214-215.

² Marie-Joseph Bertini, « Vedute », in « La Confusion des monuments », *Cahiers de médiologie*, 1999, n°7, Paris Gallimard, p. 138.

³ Voir Stendhal, *Œuvres intimes. I*, op. cit., p. 948.

⁴ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 67. À propos de Michel-Ange, il écrit à Rome : « J'emporterai du moins tout ce que je puis amasser de gravures et de dessins de ses ouvrages. », *Ibid.*, p. 168.

⁵ Lady Morgan salue le talent de cet artiste dont elle visite l'atelier : « Raphaël Morghen appartient déjà à la postérité, et ses œuvres sont si universellement répandues, que l'on entre dans la chambre d'où elles sont sorties, avec un sentiment de connaissance. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 380-381.

⁶ « Le quai Voltaire est peuplé d'estampes qui représentent la *Madonna alla Seggiola* [...]. Les amateurs distinguent deux gravures de ce tableau célèbre : l'une de Morghen, l'autre de M. Desnoyers. Il y a une certaine dissemblance entre ces estampes, c'est ce qui fait la différence des styles de ces deux artistes. Chacun a cherché d'une manière particulière l'imitation du même original. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 648.

⁷ H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, t. IV, Paris, Langlois, 1817, p. 68.

principales de Rome moderne d'Antonio Nibby ou, pour le patrimoine immatériel, *Un an à Rome et dans ses environs* d'Antoine Thomas. La diffusion patrimoniale est également assurée par les gravures qui illustrent certains récits et guides de voyage, représentant occasionnellement les monuments et les œuvres les plus célèbres. Ainsi, la page de garde de l'ouvrage de Farjasse, comme celle de chaque tome de celui de Jouy, est illustrée de vignettes représentant les monuments et les lieux les plus reconnus de la péninsule : au seuil du texte, le lecteur est confronté à une sélection et une diffusion qui figent une image de l'Italie et de son patrimoine.

Enfin, la diffusion des patrimoines italiens et le figement qui en découle sont aussi assurés par les décors réalisés pour certaines pièces dont l'intrigue se déroule sur la péninsule. Les décors utilisés par les théâtres sont souvent, jusqu'au début du XIX^e siècle, des décors antiques neutres, peu réalistes, qui servent à donner un vague cadre historique à l'intrigue des tragédies classiques comme c'est le cas du décor de la Chambre romaine de la Comédie Française [illu. 19], restauré par Cicéri et utilisé pour la représentation de nombreuses pièces de Corneille, Racine ou Voltaire car « on ne se soucie guère de fidélité historique et ces décors [...] servent à la fois pour les pièces contemporaines et pour celles du répertoire classique¹ ». Si ce n'est qu'à partir des années 1830 que le réalisme et la fidélité historique s'imposent, grâce au théâtre romantique, dans la création des décors en France, comme l'illustrent les décors réalisés par l'Atelier Séchan ou par Cambon pour *Le Gladiateur* en 1841, les décorateurs du moment 1800 tendent déjà vers cet horizon. Ainsi, les décors peints par Cicéri, développent une vision plus étoffée du patrimoine antique, comme celui qu'il réalise pour *Tibère* de Chénier joué en 1821 à la Comédie Française, à nouveau utilisé pour *Sylla* d'Étienne de Jouy la même année et *Eudore et Cymodocée* en 1824 [illu. 20], ou les « rideaux représentant le Forum romain² » qu'il peint pour *Sylla* [illu. 21]. En Italie, les voyageurs sont aussi confrontés lors de leurs soirées au théâtre à des décors restaurant le patrimoine antique comme Stendhal qui vante à la Scala les décors grandioses s'appuyant sur les récentes découvertes archéologiques réalisés par Sanquirico pour l'opéra de Paccini [illu. 22]³. Lady Morgan est sous la même impression après avoir assisté à une représentation à la Scala de l'opéra français *La Vestale*, composé par Spontini sur un livret de Jouy, dont elle détaille avec émerveillement le décor, réalisé par Sanquirico, représentant les monuments de la Rome antique restaurés [illu. 23] :

La première scène de la Vestale représente le Circus Maximus à Rome, pendant la célébration des jeux ; et rien de ce que l'antiquité nous a fait connaître sur ce sujet n'a été oublié. L'architecture, les costumes, les groupes sont classiques, et n'offrent ni la mesquinerie, ni la grossièreté de l'imitation théâtrale ordinaire. [...] Tout ce qui suit est d'une vérité de nature admirable, et tout à fait conforme, à l'antiquité ; l'exécution en est parfaite. Les groupes vivants sont composés d'après les plus belles sculptures : le vase de bronze du festin consulaire, la lampe, le trépied et la chaise curule, tout semble emprunté à Herculaneum ou Pompeïa⁴.

¹ Barry Daniels, *Le Décor de théâtre à l'époque romantique : catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française : 1799-1848*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003, p. 25.

² *Ibid.*, p. 29.

³ « La plus belle chose en fait d'arts, a été une éruption du Vésuve pour la fin de l'*Ultima giorno di Pompja* [sic] ; c'est une décoration de Sanquirico », Stendhal, *Correspondance générale. Tome III, 1817-1830, op. cit.*, p. 648.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. I, p. 161-162.

Les décors, surtout avec l'apogée du théâtre romantique, peuvent aussi représenter le patrimoine italien moderne et rendre compte de la « couleur locale » : dans *Le Doge de Venise* et *Marino Faliero*, tous deux représentés en 1821 et en 1829 au Théâtre de la Porte Saint-Martin, on retrouve les palais vénitiens [illu. 24] et Cicéri réalise pour la Comédie Française un décor représentant le Rialto qui fut notamment utilisé pour l'acte II d'*Hernani* et pour *Le More de Venise* de Vigny [illu. 25]. Dans les décors de *Clément VIII* et de *La Muette de Portici*, également peints par Cicéri, on retrouve la Rome moderne [illu. 26] et les paysages comme les costumes de Naples [illu. 27]. Cette image stéréotypée de l'Italie créée par les décors de théâtre ou d'opéra est présente à l'esprit des voyageurs ; Chateaubriand confronte ainsi la ville représentée par Cicéri à la Venise réelle, trouvant une ressemblance entre les fantaisies de l'artiste et celles, architecturales, de l'ancienne cité¹. De même, Julvécourt estime, à son arrivée à Naples, que le décor de la *Muette de Portici* est fidèle à la réalité². Le décor participe donc à l'élaboration d'un horizon d'attente patrimonial en Europe mais aussi à l'appréhension de l'héritage italien comme le révèle Stendhal au sujet des décors antiques de Sanquirico pris comme modèles d'une Rome antique restaurée : « Si vous êtes accoutumé aux décorations magnifiques que M. Sanquirico fait pour le théâtre de la Scala, à Milan, les ruines de Rome vous feront beaucoup plus de plaisir ; vous pourrez plus facilement vous *figurer ce qui manque, et faire abstraction de ce qui est*³ ».

Le figement patrimonial : création d'un horizon d'attente viatique

En effet, ces représentations peuvent être utilisées pour préparer le voyage et, dans une perspective stendhalienne, éduquer l'œil français aux beautés du patrimoine italien⁴. À leur arrivée, les visiteurs sont alors à même de reconnaître, si ce n'est d'apprécier, les œuvres aux reproductions desquelles ils ont été le plus souvent confrontés, à savoir les statues antiques et les peintures de la Renaissance, illustrant les préférences esthétiques du public mais aussi la patrimonialisation précoce de ces œuvres par leur diffusion dans l'imaginaire européen, et ils éprouvent un certain plaisir dans cette reconnaissance et cette appropriation. Ainsi, Anot constate aux Offices que « les premiers objets qui s'offrent à la vue sont six statues Grecques, dont on a fait bien des copies⁵ » et Lady Morgan observe au Palais Pitti que « là, brille dans toute sa beauté divine, la fameuse Vierge à la chaise de Raphaël, si connue par les nombreuses

¹ « Quelquefois Cicéri peint et rassemble sur une toile, pour les prestiges du théâtre, des monuments de toutes les formes, de tous les temps, de tous les pays, de tous les climats : c'est encore Venise. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 387.

² « Je me rappelai la place du marché dans la *Muette de Portici* à l'Opéra ; elle ne manque pas d'exactitude. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, *op. cit.*, p. 253-254.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 718.

⁴ « À Paris, dès que l'on a l'idée de faire un voyage en Italie, on pourrait acheter et placer dans la chambre où l'on se tient le plus habituellement, quelques gravures de Morghen, d'après les tableaux de Raphaël au Vatican. C'est une triste vérité : on n'a beaucoup de plaisir à Rome que lorsque l'éducation de l'œil est achevée. », *Ibid.*, p. 771.

⁵ P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, *op. cit.*, t. II, p. 148.

copies et gravures qui en ont été faites¹ ». Les visiteurs s’amusent à reconnaître ces œuvres d’après les multiples copies qu’ils en ont admirées comme le Christ de Michel-Ange, « tant de fois copié et moulé² », « l’école d’Athènes [...] que de nombreuses gravures ont rendue familière à tout le monde³ », la *Transfiguration* de Raphaël que « tout le monde connaît » par « des gravures ou des copies plus ou moins infidèles⁴ », la *Cène* de Vinci « dont tout le monde connaît la célèbre gravure⁵ », les tableaux de Bologne⁶ ou, au Vatican, les fresques de Raphaël si souvent reproduites⁷. La reproduction, notamment la gravure, permet au voyageur de connaître un patrimoine qu’il n’a jamais vu mais qui lui est déjà familier comme le soulignent Stendhal⁸ ou Goethe qui, personnifiant ces œuvres, exploite la métaphore amicale pour évoquer ce phénomène à son arrivée à Rome :

J’ai vu à la Farnésine l’histoire de Psyché, dont les copies en couleurs égayaient mon appartement depuis tant d’années, puis, à Saint-Pierre in Montorio, *La Transfiguration* de Raphaël, toutes vieilles connaissances, comme des amis qu’on s’est faits de loin par la correspondance et qu’on voit maintenant. C’est autre chose pourtant de vivre avec les personnes ! Toutes les convenances et les disconvenances réelles se manifestent sur le champ⁹.

La ville lui est d’emblée familière grâce aux nombreuses représentations qu’il a pu en admirer depuis son enfance¹⁰ et qui ont été intégrées à son univers quotidien : il n’est pas dépaysé et retrouve des amis de toujours, même si la relation au patrimoine romain évolue nécessairement par l’expérience directe.

C’est un phénomène qui concerne aussi le patrimoine immatériel ; en effet, de nombreuses représentations des costumes régionaux italiens circulent en Europe¹¹ et le voyageur « cherche dans le réel la confirmation des visions préétablies¹² ». Ducos évalue ainsi les costumes des paysannes d’Albano par rapport aux représentations picturales qu’il a pu en voir¹³ ; à la Riccia, Farjasse renvoie aux

¹ Lady Morgan, *L’Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 345.

² P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l’Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 130.

³ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 254.

⁴ Stendhal et Abraham Constantin, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, Florence, J. P. Vieusseux, 1840, p. 1.

⁵ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 12.

⁶ « Qui ne connaît point ceux-là ? On les sait comme les vers des grands poètes ; la gravure les a multipliés et rendus populaires ». A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 121.

⁷ « Les quatre salles de Raphaël, avec leurs fresques inappréciables, peuvent également se passer de ma description elles ont été si souvent dessinées sur le papier, la toile ou la laine, qu’il y a certainement peu de mes lecteurs qui ne les aient vues, au moins d’une manière. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d’un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. III, p. 317-318.

⁸ « J’ai si souvent regardé des vues de Florence, que je la connaissais d’avance ; j’ai pu y marcher sans guide. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 479.

⁹ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰ « Tous les rêves de ma jeunesse, je les vois vivants aujourd’hui ; les premières estampes dont je me souviens (mon père avait placé les vues de Rome dans un vestibule), je les vois maintenant en réalité, et tout ce que je connaissais depuis longtemps en tableaux et en dessins, en gravures sur cuivre et sur bois, en plâtre et en liège, est réuni devant moi ; où que j’aie, je retrouve une connaissance dans un monde étranger », *Ibid.*, p. 144.

¹¹ Le moment 1800 est marqué par la publication de plusieurs recueils de costumes, comme *Raccolta di Costumi di Roma* (1809), *Costumi della Campagna Romana* (1823), *Costumi del Regno di Napoli* (1828) par Bartolomeo Pinelli ou *Costumes italiens dessinés à Rome en 1807* par François Debret.

¹² C. Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, *op. cit.*, p. 133.

¹³ « On voit dans quelques tableaux de genre figurer ces costumes. [...] Il n’en faudrait pas chercher ici le modèle. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d’un voyage en Italie en 1819 et 1820*, *op. cit.*, t. II, p. 203.

représentations d'Horace Vernet pour donner une idée du costume des femmes¹ ; et à Marino, Norvins rappelle que le costume des habitantes a été rendu célèbre par plusieurs artistes². La description de ces costumes dans la littérature de voyage emprunte d'ailleurs certains procédés à la peinture afin de proposer un petit tableau, une scène de genre pittoresque organisée par le regard du voyageur comme Ducos lorsqu'il observe à Frascati le costume des habitantes à la sortie de l'église :

Comme j'arrivais à Frascati, l'office divin finissait. [...] Les femmes encore réunies causaient entre elles à voix basse. Leurs attitudes, le jeu et l'éclat de leurs vêtements, la blancheur de leur voile, la vigueur de leur teint la finesse de leurs regards, la vivacité de leurs gestes faisaient de ces groupes autant de tableaux charmants. Tels sont ceux que nous devons au pinceau de M^{elle} Lescot, et dont nulle part encore je n'avais rencontré le modèle³.

Les costumes deviennent alors un objet pittoresque figé par les représentations littéraires et picturales, qu'on peut acquérir, comme le rappelle Valéry qui fournit à son lecteur l'adresse, à Naples, d'un certain Gaétan di Vito, marchand de « costumes napolitains⁴ ».

Quel que soit le support (livre, copie, gravure, décor...) par lequel elle s'effectue, la diffusion du patrimoine italien en Europe dessine un horizon d'attente fortifié par l'imagination des voyageurs. Les images auxquelles ils ont été confrontés avant leur départ entraînent alors fréquemment des désillusions une fois sur place car « la moitié de l'Italie est dans l'imagination⁵ » comme l'explique Cambry :

L'homme qui se prépare au voyage d'Italie, le médite longtemps d'avance, il consulte avec avidité, remplit son esprit de contes, d'exagérations, de mensonges ; il a lu tous les voyageurs, et s'est fait, d'après eux, une image factice, que la gravure et le travail des peintres ont réalisé dans sa tête ; les costumes enluminés qu'il s'est procuré, les sites enjolivés dont son cabinet est garni, de mauvais dessins ou des plâtres de l'Apollon, de la Vénus et du Laocoon, l'ont préparé, dit-il, aux chefs-d'œuvre de l'Italie⁶.

Ainsi, l'horizon d'attente suscité par les gravures du patrimoine italien peut entraîner l'absence de surprise⁷ mais surtout la déception lors du voyage : à Milan, De Brosses est déçu par la cathédrale qui ne correspond pas aux estampes qu'il a pu en voir ; les ruines de Baïes, Pouzzoles et Cumès n'égalent pas, d'après Creuzé de Lesser, la représentation qu'en donnent des gravures⁸ et Julvécourt est « frappé » de « trouver beaucoup plus petit que toutes les copies⁹ » le Laocoon. Ce phénomène est plus marqué

¹ D.-D. Farjasse, « De Terracine à Rome », in D.-D. Farjasse et alii, *L'Italie, op. cit.*, p. 10.

² « Marino si connu par [...] cet immense sarcophage devenu fontaine, où ses lavandières pittoresques, vêtues d'un long corset rouge et d'un court jupon bleu, coiffées d'un mouchoir blanc carré, ont tant de fois exercé les pinceaux et les récits des voyageurs. », H. Lemonnier, « État romain », *op. cit.*, p. 39.

³ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820, op. cit.*, t. IV, p. 91-92.

⁴ A.-C. Valéry, *L'Italie confortable, op. cit.*, p. 154.

⁵ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 306.

⁶ J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie, op. cit.*, t. I, p. 314-315.

⁷ C'est le cas à Saint-Pierre, dont l'image a été largement diffusée par des gravures : « Dans le premier moment je n'éprouvai aucune surprise : [...] j'avais vu ce vaste intérieur dans des gravures, dans des optiques. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie, op. cit.*, t. III, p. 35.

⁸ « Ces ruines sont si peu de chose, et l'on est si étonné après les avoir admirées dans des gravures, de les voir dans la réalité ! En général, la gravure qui, nécessairement flatte l'architecture, flatte encore plus les ruines ; et c'est surtout celles de l'Italie sur qui elle en a étrangement imposé », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 160.

⁹ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur, op. cit.*, p. 231.

dans le discours des voyageurs sur les monuments les plus reconnus, comme la basilique Saint-Pierre car « les nombreuses gravures de cet édifice célèbre mettent tout le monde à même de juger de son architecture sans être allé à Rome¹ ». En effet, « l'imagination des voyageurs est trop prévenue par les descriptions et les gravures qu'on a faites de cet édifice, pour que les yeux, quand ils en saisissent l'ensemble et en observent les détails, transmettent des sensations vierges, et laissent à notre jugement l'entier exercice de sa liberté² ». La confrontation avec le monument est alors parfois déceptive comme le remarque Régnier dont les attentes viennent s'écraser contre sa façade « car chacun de nous a éprouvé quelle différence il y a entre le premier aspect de cette place et ce que nous avaient fait rêver ses différentes gravures³ ». Ces représentations formatent les attentes du voyageur et il lui faut parfois réapprendre à voir le monument, comme une des compagnes de voyage de Stendhal en fait l'expérience :

La première vue de Saint-Pierre m'a troublée, mais ne m'a point fait plaisir, bien loin de là. Il m'a fallu défaire l'image toute différente de la réalité que mon imagination m'avait tracée ; puis voir et comprendre Saint-Pierre tel qu'il est. Ensuite, je n'admire point ce monument, toutes mes émotions étaient encore pour ce Saint-Pierre que je m'étais figuré d'après vos récits avant d'arriver à Rome. Je commence à peine après un an à oublier cette ancienne inclination, et à me complaire dans l'idée de Saint-Pierre tel qu'il est⁴.

C'est également le cas à Venise ; la littérature mais aussi les *vedute* recherchées par les voyageurs participent à véhiculer une image figée de la ville qui « surreprésentée » est « réduite à l'état de décor⁵ ». Ainsi, comme le remarque Valéry, « les tableaux du Canaletto ont tellement familiarisé avec le port, les places et les monuments de Venise, que lorsqu'on y pénètre, il semble que déjà elle vous soit connue⁶ ». Pourtant, si cette diffusion permet une connaissance en amont de la ville, elle entraîne aussi des déceptions comme le remarque Lady Morgan : influencée par une représentation voluptueuse et festive de Venise⁷ dont les contours ont été définis par la littérature et la peinture du XVIII^e siècle, elle fait l'expérience de cette désillusion⁸. Néanmoins, cet horizon d'attente, qui résulte de la répétition et du figement de certaines représentations, évolue aussi puisque l'image d'une Venise des plaisirs est effacée par celle, mélancolique, revendiquée par les artistes et voyageurs du XIX^e siècle, comme l'indique la confrontation entre les *vedute* de Canaletto et celles, plus tardives, du peintre anglais Bonington « dans lesquelles sont parfaitement empreintes les traces de sa dévastation actuelle ; comparées à celles du peintre vénitien, elles semblent comme un portrait de femme belle encore, mais flétrie par l'âge et le

¹ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. I, p. 172.

² Étienne-Jean Delécluze, *Le Vatican : extrait des lettres écrites d'Italie en 1824*, Paris, Lachevardière, 1824, p. 55.

³ J. Régnier, *Tableau de la ville éternelle, op. cit.*, p. 8.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 1083-1084.

⁵ M.-J. Bertini, « *Vedute* », *art. cit.*, p. 133.

⁶ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. I, p. 356.

⁷ « Toutes les idées qu'on se fait par avance sur Venise, soit comme ville, soit comme société, appartiennent uniquement à l'imagination. On est disposé à la considérer comme le siège de quelque pouvoir fantastique qui assemble ses conseils au milieu des festins et des orgies, où le temps se consume en divertissements sans fin, où l'amour est la seule religion, le plaisir la seule loi ; [...] où la vie se passe dans un carnaval perpétuel sous le déguisement fantasque du domino. », Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. IV, p. 370-371.

⁸ Elle écrit au pont Rialto : « La forme de ce pont et son architecture sont des sujets d'admiration générale ; mais l'effet pittoresque ne répond pas à l'idée qu'on s'en fait d'après les livres et les gravures. », *Ibid.*, p. 377.

malheur¹ ». C'est pourquoi, afin d'éviter d'être influencé lors de son voyage en Italie, « il serait très avantageux d'y porter une table rase qu'aucun mauvais burin n'aurait endommagé² ».

Cependant, la copie du patrimoine italien, sous toutes ses formes, constitue aussi, avant l'apparition de la photographie, un moyen de préserver la trace d'un héritage menacé et de proposer ainsi un « musée de papier³ ». La plupart sont encore le fait de particuliers, notamment d'artistes, animés par le désir de conserver une représentation de cet héritage dont ils observent la dégradation⁴. Une pensée patrimoniale anime donc les copistes et les voyageurs vantent les vertus protectrices de la gravure comme Valéry à Venise :

Au milieu de sa destruction, Venise a trouvé un homme plein de zèle, de goût et de lumières, qui est venu constater et rendre durable en quelque sorte la grandeur et la magnificence de ses monuments ; les *Fabbriche più cospicue di Venezia*, par le comte Léopold Cicognara et les membres de l'académie des beaux-arts de Venise, premier ouvrage complet sur cette belle cité, sont comme un fidèle et précieux inventaire de chefs-d'œuvre dont quelques-uns même n'existent plus depuis sa publication⁵.

Ce recueil sauve de l'oubli le patrimoine de la ville dont la destruction avance à grande vitesse comme l'illustre la disparition, avant même la publication du recueil, de certains monuments reproduits. Le rôle conservateur de la gravure est aussi relevé par Lady Morgan à Parme face aux fresques de Jules Romain⁶ ou par Cambry face à la *Cène* de Vinci dont les gravures, sous l'effet de l'angoisse d'une dégradation accélérée, se multiplient⁷. La copie ne remplace pas l'original dont elle ne constitue que l'ersatz⁸ ;

¹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. 356. Chateaubriand reprend ce parallèle : « quelquefois une *Vue de Venise* dans son premier éclat, par Canaletto, fait pendant d'une *Vue de Venise* défaillante par Bonington. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, op. cit., p. 775.

² J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, op. cit., t. I, p. 315.

³ F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, op. cit., p. 50.

⁴ C'est notamment le cas des pensionnaires de l'Académie de France qui entendent reproduire les ruines romaines pour illustrer leur talent mais aussi afin d'en soustraire l'image, ultime trace, aux destructions du temps : « Les ruines des monuments antiques qu'on voit à Rome et dans les environs étant les sources où l'architecture moderne a puisé ses règles et ses préceptes, l'Académie a pensé qu'il était extrêmement intéressant pour l'art de conserver une tradition exacte de ces restes précieux qui, livrés à une destruction plus ou moins prompte, seront bientôt méconnaissables et finiront par ne laisser de traces de leur existence que dans des gravures, souvent infidèles et toujours insuffisantes. », François-Xavier Amprimoz et Pierre Pinon, *Les Envois de Rome, 1778-1968 : architecture et archéologie*, Rome, École Française de Rome, 1988, p. 41.

⁵ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. 357.

⁶ « La coupole du Duomo de Parme, connue dans toute l'Europe par les gravures qui en ont été faites, et qui se trouvent dans toutes les collections, sera bientôt entièrement effacée par le temps et l'humidité », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 166.

⁷ « Hélas ! en peu de temps ce chef-d'œuvre de la peinture n'existera que par d'assez faibles copies, par de médiocres gravures ; il s'efface », J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, op. cit., t. II, p. 61.

⁸ Stendhal insiste dans les *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, sur « le mauvais effet produit par les gravures et autres médiocres copies des excellents originaux. Dans le feu de l'admiration qu'excite une belle tête ou un tableau sublime, on se procure un portrait ou une gravure desquels on est fort mécontent tant que le souvenir de l'original est encore vivant dans la pensée. Mais peu à peu, l'impression du tableau, ou de la belle tête, s'affaiblit, et si nous voyons souvent la copie, notre œil s'y accoutume [...]. Hé bien, autant nous admirons ces copies, autant nous avons perdu en amour du beau », Stendhal et A. Constantin, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, op. cit., p. 158.

pourtant, elle demeure parfois la seule trace d'un patrimoine disparu comme le temple de Minerve¹, certains tableaux de l'Albane² ou une fresque Bellini³ car « si ces copies sont loin d'être immortelles comme les originaux, elles sont du moins éternelles⁴ », notamment grâce à leur reproduction en de multiples exemplaires par la gravure.

La reproduction, qu'il s'agisse de descriptions, de copies, de moulages ou de gravures, et la diffusion du patrimoine qu'elle assure sont donc liées à cette nouvelle perception du temps à partir de la fin du XVIII^e siècle et jouent un rôle essentiel dans l'émergence d'une conscience patrimoniale moderne en Europe. En effet, c'est grâce à ces reproductions que les Européens sont sensibilisés au sort de l'héritage italien. Néanmoins, cette volonté de diffuser pour mieux préserver entraîne un risque, celui de muséifier, de figer le patrimoine italien dans l'imaginaire collectif. L'objet entre donc, par ce figement, dans le temps patrimonial de la conservation qui exclut toute évolution, tout changement afin de le préserver à l'identique pour les siècles à venir.

Le temps patrimonial : enjeux temporels du voyage

Temporalités circulaires de la visite patrimoniale : voir et revoir

Si, par leur patrimonialisation, l'objet ou le monument appartiennent désormais au temps long de la conservation, leur appréhension par les voyageurs s'inscrit encore dans la durée. Cette dernière dépend en effet du temps de leur séjour en Italie mais aussi de celui passé face à l'œuvre ou au monument. Cette question de la gestion du temps pour établir un rapport de qualité avec l'objet patrimonial traverse la littérature de voyage et devient une véritable préoccupation.

Séjours et voyages italiens : un rapport au patrimoine en évolution

La perception et la description du patrimoine italien sont corrélées à la durée du séjour effectué sur la péninsule et la littérature de voyage, notamment les guides, donne au visiteur des indications sur la manière d'organiser son temps que ce soit pour définir celui qui doit être consacré à la visite d'une région, d'une ville, d'un monument ou pour répartir les visites durant le séjour afin d'en rentabiliser chaque instant.

¹ « Hier soir, chez madame de D***, nous avons vu plusieurs gravures représentant ce monument tel qu'il était avant Paul V. Ce pape le fit démolir parce qu'il avait besoin des marbres pour sa fontaine Pauline sur le mont Janicule. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 845.

² « Il y avait autrefois une collection de tableaux précieux, qui furent dispersés dans le temps du siège de Turin fait en 1706. Ce fut alors que se perdirent entre autres de fameux tableaux de l'Albane, qui représentaient plusieurs histoires de l'Amour et de Psyché, et dont les gravures sont très recherchées actuellement. », J. de Lalande, *Voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 304-305.

³ « Pour élever la chapelle actuelle de marbre, l'on détruisit le Crucifiement de Jacques Bellini, admirable fresque, dont la gravure existe », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. 287.

⁴ Stendhal et A. Constantin, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, op. cit., p. VI.

Au XVIII^e siècle, dans le cadre du Grand Tour, les séjours en Italie sont particulièrement longs : ils peuvent durer plusieurs mois. Lalande recommande ainsi de prendre une année afin de pouvoir admirer l'ensemble de la péninsule¹ et Goethe estime qu'une vie ne suffirait pas à admirer Rome². Le nombre de jours à consacrer à la visite varie en fonction des villes et de la richesse de leur patrimoine : les voyageurs séjournent ainsi plus longuement à Rome et Naples. En effet, la « multiplicité d'objets presque également intéressants » qui caractérise Rome « exige un très long séjour [...] lorsque l'on veut ne rien négliger de ce qui mérite attention³ » et si Stendhal, Goethe ou Chateaubriand conseillent d'y résider au moins une année, il est commun d'y séjourner plusieurs mois comme le fit Staël en 1805 ou comme le recommande Cassini⁴. Néanmoins, sous l'influence du développement d'une nouvelle forme de voyage, le tourisme, ouverte à des catégories sociales comme la bourgeoisie disposant de moins de temps de loisir que les aristocrates, et caractérisée par des déplacements toujours plus rapides au fil du siècle, le temps passé sur place diminue. Les guides s'adaptent à cette évolution ; ils sont nombreux à proposer, après une nécessaire sélection, une découverte du patrimoine romain en quelques journées de visite :

Déjà en 1804 le temps nécessaire de cette visite se trouvait réduit à « vingt-sept journées » dans l'*Antiquaire ou Guide des étrangers* de A. Dalmazzoni. Vers 1830, [...] M. Perrot prévoit « quelques semaines », et tout au long du siècle, dans la plupart des guides, un programme minimal est distribué entre huit et dix jours. Cette tendance ne cesse de s'affirmer comme l'attestent successivement les volumes de Vasi, Nibby, Mercuri, Cipriani, Tuffini⁵.

À la fin de *Promenades dans Rome*, qui relate un séjour de deux années, Stendhal insère une « Manière de voir Rome en dix jours » : chaque journée est constituée d'une liste de monuments et de lieux à voir pour faciliter et optimiser la visite. De même, Giégler propose un « Plan de la tournée d'un voyageur pressé » dont l'efficacité repose nécessairement sur une sélection patrimoniale car « il faut des années pour connaître Rome à fond ; il faut des mois pour en connaître toutes les beautés ; mais on peut en voir les principales en quelques semaines, et même ceux qui n'ont que 12 ou 15 jours, peuvent voir au moins les monuments les plus célèbres, en faisant un heureux choix⁶ ». En effet, les auteurs ne manquent pas de rappeler que, si cette méthode permet aux voyageurs pressés d'exploiter efficacement un court séjour, elle ne permet pas de découvrir le patrimoine romain dans son ensemble. Vasi explique ainsi avoir « divisé cette description de Rome en Huit journées, sans entendre néanmoins que l'on puisse parcourir

¹ « C'est ainsi que l'on peut distribuer une année, quand on la consacre toute entière à un voyage d'Italie », J. de Lalande, *Voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 32.

² « Et quelle foule innombrable de belles choses ne rencontre-t-on pas encore dans une pareille promenade ! Mais qu'il est difficile de s'approprier seulement une faible portion de tout cela ! Il y faut une vie d'homme, et même la vie de beaucoup d'hommes, qui s'instruisent graduellement les uns par les autres. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 419.

³ J.-D. Cassini, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie, op. cit.*, p. 173-174.

⁴ « Un artiste, après trois années de séjour, en sort avec regret et n'a pas encore assez vu. Un amateur éclairé emploiera facilement quatre à cinq mois à parcourir les beautés de Rome [...]. Mais je défie un simple curieux de tout voir en moins de deux mois. », *Ibid.*, p. 173-174.

⁵ J. Boudard et E. Kanceff, *Rome au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 35.

⁶ H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Italie*, Weimar, Bureau d'Industrie, 1819 (9^e éd.), p. 80.

les beautés et les raretés en si peu de temps¹ » ; Perrot convient encore que « Rome demande des années pour être connue à fond ; il faut des mois pour en voir toutes les beautés ; on peut cependant parcourir dans quelques semaines les principales² ». Un court séjour permet donc de « parcourir » le patrimoine romain et non de le « connaître ». Si la durée du voyage en Italie tend à diminuer, il convient de différencier le « voyage », bref et délimité dans le temps, du « séjour », qui implique un rapport différent à la ville et à son patrimoine ; le voyageur peut alors y demeurer plusieurs mois, voire plusieurs années, notamment dans le cadre d'un déplacement pour des raisons professionnelles comme c'est le cas des artistes étrangers, à l'instar de ceux que rencontre Chateaubriand³ qui décident de s'établir à Rome, leurs « foyers adoptifs⁴ », mais aussi des diplomates, comme Stendhal et Chateaubriand qui résidèrent à Rome et Civita-Vecchia pour exercer leurs fonctions. Ces séjours leur permettent de construire une représentation du patrimoine romain en perpétuelle évolution.

Si un voyage, quelle que soit sa durée, suffit difficilement à découvrir l'ensemble du patrimoine italien, il convient d'effectuer plusieurs voyages pour approfondir cette connaissance et donc de *revenir*. Ces retours modifient la perception et l'écriture du patrimoine italien, notamment chez les écrivains qui exploitent pleinement les contrastes historiques entre leurs voyages tels que l'enlèvement par les armées françaises puis le retour du patrimoine artistique, l'avancée des chantiers archéologiques ou encore les bouleversements politiques survenus. Chateaubriand, Staël et Stendhal ont effectué plusieurs « retours » en Italie et portent un regard sur le pays et son patrimoine conditionné par ces multiples expériences. Chateaubriand s'y rend six fois au cours de sa vie ; la première en 1803, pour aller à Rome où il a été nommé secrétaire d'ambassade ; il passe à Milan, à Florence et visite Naples. En 1806, il traverse à nouveau le nord de l'Italie pour embarquer à Venise vers l'Orient. En 1822, il participe au congrès de Vérone ; il revient à Rome en 1828 en tant qu'ambassadeur ; exilé, il passe quelques heures à Lugano en 1832 ; son dernier séjour italien, dont *Mémoires d'outre-tombe* offre un magnifique récit, a lieu en 1833 à Venise. Quant à Staël, elle se rend à deux reprises en Italie ; lors de son premier voyage, entre décembre 1804 et juin 1805, elle visite Milan, Rome, Naples et Florence ; elle y revient d'octobre 1815 à juin 1816 mais ne séjourne cette fois qu'à Milan et Pise. Enfin, Stendhal effectue de multiples séjours sur la péninsule, depuis sa découverte du pays en tant que soldat en 1800⁵. Il réside notamment quelques années à Milan d'où il effectue plusieurs excursions à Venise, à Naples ou encore à Rome, qu'il

¹ G. et M. Vasi, *Itinéraire instructif de Rome en faveur des étrangers*, Rome, Louis Perego Salvioni, 1786 (5^e éd.), p. 3.

² A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, *op. cit.*, p. 315.

³ Voir F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 208-212.

⁴ *Ibid.*, p. 209.

⁵ Cette expérience garantit d'ailleurs à ses lecteurs, d'après lui, un discours touristique de qualité, comme il l'explique dans *Rome, Naples et Florence* : « Six années de voyage en ce pays, auquel la plupart des voyageurs n'accordent que six mois, sont mon seul titre à la confiance du lecteur », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 380.

fréquente plus assidûment à partir de sa nomination comme consul à Civita-Vecchia en 1831¹. Leurs existences traversent donc celle de l'Italie qui apparaît lors de ces retours comme le lieu où penser leur évolution personnelle, notamment par rapport à son patrimoine.

En effet, après l'émerveillement du premier séjour, le retour en Italie peut être décevant comme l'illustre l'expérience de Staël. À son retour en Suisse en 1805, elle affirme avec enthousiasme vouloir revenir² ; pourtant, en 1815, comme son héros Oswald, elle est déçue par la péninsule qui ne correspond plus à l'image éblouie qu'elle en avait conservée. Cette évolution de sa vision de l'Italie s'explique d'abord par les circonstances personnelles dans lesquelles elle voyage. En 1805, elle s'y rend par curiosité, dans le but d'accumuler des matériaux pour écrire son roman, *Corinne ou l'Italie*. En 1815, son voyage est motivé par des considérations plus pragmatiques : son compagnon, John Rocca, atteint de tuberculose, doit profiter de l'influence bénéfique du climat italien et elle choisit de se rendre à Pise car l'air de la région est jugé propice à la guérison par les médecins³. Ce départ est aussi motivé par des raisons politiques ; Napoléon est revenu au pouvoir durant les Cent-Jours et Staël entend se tenir à distance. La péninsule devient une destination subie plus que choisie et ses préoccupations personnelles occultent l'Italie, évacuée du discours épistolaire et réduite à une toile de fond aux contours incertains⁴. On constate un amenuisement du discours sur l'Italie et son patrimoine, invisibilisé alors qu'elle visite tout de même Gênes qu'elle ne connaissait pas.

Pour Chateaubriand, chacun de ses retours est aussi l'occasion d'évaluer son évolution ainsi que celle, mouvementée, du pays en convoquant les souvenirs, intimes ou politiques, de ses précédents voyages. Le récit de ses séjours est entremêlé de souvenirs mélancoliques des voyages antérieurs car l'Italie, terre du passé, est celle du retour sur soi. Il constate ainsi : « J'ai retrouvé le lac Majeur, où je fus si triste en 1828, et que j'aperçus de la vallée de Bellinzona, en 1832⁵ » ; ou encore, s'enfonçant plus loin dans ses souvenirs : « En sortant de Vérone, je fus obligé de changer de mesure pour supputer le temps passé ; je rétrogradais de vingt-sept années, car je n'avais pas fait la route de Vérone à Venise depuis 1806⁶ ». Ces retours sont, comme chez Staël, marqués par la déception ; il prend notamment mesure de la diminution de son enthousiasme pour cette terre classique qu'il estime être un signe de son vieillissement. En 1822, alors qu'il se rend à Vérone, les constats désabusés de son indifférence se

¹ Pour un détail des voyages de Stendhal, voir Stendhal, *Voyages en Italie*, *op. cit.*, p. XXV-XXI.

² « Je dis adieu, cher Alborghetti, à l'Italie et à vous et je ne vous fais pas tort en vous mettant ensemble, car je regrette beaucoup ce beau pays, et je me promets de revenir. », G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome V, *op. cit.*, p. 601.

³ « Ce pays-ci guérit M. de Rocca, c'est une obligation bien grande que je lui ai, sans cela je vous avouerai qu'il n'en est guère de plus insipide », G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome IX, *op. cit.*, p. 369.

⁴ Ainsi, dans une lettre à Albertine Necker de Saussure, Staël communique des informations détaillées sur ses affaires personnelles et conclut : « Je vous parlerai une autre fois de cette Italie que je ne vois plus que sous un triste rapport. », *Ibid.*, p. 339.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 381.

⁶ *Ibid.*, p. 384.

multiplient dans sa correspondance ; il écrit à Madame Récamier : « Au reste l'Italie ne m'a rien fait du tout. Je suis bien changé¹ ». Il ne peut alors que se rappeler avec nostalgie l'émotion que lui causaient ces paysages et ce patrimoine lors de ses premiers séjours. En 1828, lorsqu'il revient à Rome, il éprouve la même sensation et constate : « J'ai bien peur, à en juger par le premier effet, que la belle Italie ait perdu pour moi tous ses charmes² ». Après son séjour en Grèce, c'est le patrimoine antique qui le déçoit ; déjà en 1826 il anticipait cette déception dans une lettre à Cordélia de Castellane : « quand on a vu les monuments d'Athènes, ceux de Rome semblent être des ouvrages barbares³ ». Son retour en 1828 confirme cette intuition ; il estime que « Rome m'a laissé froid : ses monuments, après ceux d'Athènes, comme je le craignais, m'ont paru grossiers⁴ ». Chez Stendhal, le retour en Italie est, au contraire, la source d'une joie perpétuellement renouvelée, ce qui s'explique par le lien intime qu'il entretient avec ce pays et son patrimoine. Ses séjours successifs n'érodent pas le plaisir de retrouver la péninsule, notamment Milan mais aussi Rome, et son enthousiasme demeure intact, comme il l'explique dans *Promenades dans Rome*⁵.

Le *temps* des séjours, à savoir leur durée, savamment déterminée par les guides, mais aussi leur nombre et les circonstances dans lesquelles ils sont réalisés, joue donc un rôle majeur dans l'appréhension et la construction du patrimoine italien par les voyageurs. La confrontation au patrimoine, inscrit dans une temporalité longue qui dépasse celle des individus, les interroge sur leurs existences, leur évolution personnelle. Le patrimoine ouvre alors, par l'immuabilité même dans laquelle on entend l'inscrire, sur une interrogation du *temps* qui ne fait qu'accroître le sentiment de son accélération récente et inquiétante chez les voyageurs du moment 1800.

Le patrimoine romain dans la durée : apprendre à voir Rome

Si la littérature de voyage offre des conseils sur la durée des séjours à effectuer, elle en propose aussi sur le temps que les voyageurs doivent accorder à la visite du patrimoine romain. Cette conscience temporelle est particulièrement marquée dans l'œuvre de Stendhal qui oppose le temps long de la contemplation, permettant d'apprécier à leur juste valeur les œuvres et les monuments, au temps court de la visite. Il évoque ainsi à plusieurs reprises les « heures » passées dans un monument, comme Saint-Pierre⁶ ou Saint-Jean de Latran où il s'adonne à « sept heures d'examen⁷ » ; devant une œuvre, comme

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale- 1^{er} avril 1822-31 décembre 1822*, v, P. Riberette (éd.), Paris, Gallimard, 1986, p. 301.

² F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale-1828-1830*, VIII, *op. cit.*, p. 98.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale-1824-1827*, VII, *op. cit.*, p. 131.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale-1828-1830*, VIII, *op. cit.*, p. 100.

⁵ « C'est pour la sixième fois que j'entre dans la ville éternelle, et pourtant mon cœur est profondément agité. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 604.

⁶ « Après un an de séjour à Rome, j'y allais encore passer des heures entières avec plaisir. », *Ibid.*, p. 684.

⁷ *Ibid.*, p. 945.

le tombeau des Stuart¹ ou les Stanze² ; mais aussi face à un paysage³. La durée de la visite est encore allongée par l'invitation à en effectuer plusieurs en revenant admirer le monument ou l'œuvre à un autre moment du séjour⁴. Stendhal, en tant que cicérone, conseille ainsi : « Allez revoir ce qui vous aura touché, cherchez les choses semblables⁵ ». Il observe lui-même ce conseil comme l'illustrent les multiples entrées consacrées à Saint-Pierre, au Colisée ou au Vatican dans *Promenades dans Rome*. D'autres auteurs, comme Jouy ou Cassini, préconisent la même approche en incitant leurs lecteurs à revenir admirer ce qui leur aura plu et en intégrant ces « retours » à leur écriture du patrimoine romain qui ne procède plus de manière linéaire mais cyclique⁶. Cette approche est notamment recommandée pour les œuvres d'art, souvent amassées dans d'immenses galeries où « l'attention se fatigue promptement à examiner tant de chefs-d'œuvre ». Pour remédier à ce problème, « il y faut revenir pour apprendre à les connaître » comme le constate Petit-Radel face aux fresques du Vatican⁷. Pour Goethe, ces visites multiples sont l'occasion de prendre du recul et d'affiner ses préférences esthétiques⁸. Les voyageurs indiquent aussi à leurs lecteurs les meilleurs moments de l'année ou de la journée pour venir voir et revoir le patrimoine romain, étudiant les effets variés de la luminosité, comme Lady Morgan qui a vu « le Colisée à diverses heures du jour et de la nuit » et estime qu'il offre « le plus de beauté » « baigné dans la lumière dorée du soleil couchant⁹ ». De même, Stendhal, particulièrement sensible à cette question, incite son lecteur à voir la cathédrale de Milan « éclairée par la lumière rougeâtre du soleil couchant¹⁰ ». La littérature viatique ne se contente donc pas de fournir des indications historiques ou artistiques sur le patrimoine italien, elle guide minutieusement le lecteur dans son appréhension de ce dernier afin de lui en fournir une expérience optimale.

¹ « Vis-à-vis est un banc de bois sur lequel [...] j'ai passé les heures les plus douces de mon séjour », *Ibid.*, p. 701.

² « Hier et aujourd'hui nous avons passé plusieurs heures dans ces grandes salles obscures », *Ibid.*, p. 817.

³ « Nous nous sommes oubliés deux heures à l'extrémité d'une des allées de la villa Mattei ; aspect sublime de la campagne de Rome, dont personne ne nous avait parlé. », *Ibid.*, p. 956.

⁴ Une injonction qu'on retrouve chez Goethe : « Je n'ai vu jusqu'à présent qu'une seule fois les Loges de Raphaël et les grands tableaux de l'école d'Athènes, etc. [...]. Le plaisir de la première impression est incomplet ; c'est seulement quand on a peu à peu parcouru, étudié l'ensemble, que la jouissance devient entière. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 152-153.

⁵ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 609.

⁶ « On se promène dans Rome, quand on a satisfait au premier besoin de la curiosité, comme dans un muséum dont on connaît tous les tableaux ; on passe devant les uns sans s'arrêter, il en est d'autres auxquels on revient toujours », Étienne de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 138 ; « L'ordre que j'ai suivi dans cette exposition obligera souvent de revenir sur ses pas et ramènera plusieurs fois dans le même lieu. Qu'on ne m'en sache pas mauvais gré : qui ne voit qu'une fois les choses, ne peut les connaître que très superficiellement. Pendant trois semaines j'ai visité tous les jours l'Église de S.-Pierre, & tous les jours avec un nouveau plaisir & y découvrant de nouvelles beautés. », J.-D. Cassini, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 175.

⁷ « Il faut y revenir à différentes fois pour observer nombre de détails où l'on découvre des beautés toujours nouvelles. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 164.

⁸ « J'observe pour la seconde et la troisième fois ce qu'il y a de plus excellent ; et maintenant, tout s'arrange un peu [...]. Mes préférences s'épurent et se décident, et mon âme peut enfin s'élever, avec une admiration tranquille, à ce qu'il y a de plus grand et de plus vrai. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 198.

⁹ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 251.

¹⁰ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 319.

Stendhal propose une autre manière d'envisager dans le temps la relation entre le visiteur et le patrimoine qui participe à sa propédeutique patrimoniale. Il estime que, pour le voyageur français, moins accoutumé à la beauté¹, il est nécessaire de prévoir une période d'acclimatation qui lui permettra d'appivoiser le patrimoine romain et de passer de l'ennui à l'admiration. Les visites multiples font partie de ce processus tout comme les « études préparatoires² » auxquelles il l'invite à se livrer avant son départ par des lectures³ ou des visites au Louvre pour se former à l'histoire de l'art⁴ et accoutumer « son âme à la sensation du beau⁵ » :

Avant de quitter Paris, il faudrait pouvoir distinguer, à la première vue, si un tableau médiocre est fait dans le style de Raphaël ou par un imitateur du Corrège. Il faut être sensible à l'énorme différence qui sépare le style de Pontormo de celui du Tintoret. Si l'on néglige de se donner ce petit talent, qui coûterait trois mois de courses au Musée, on ne trouvera guère à Rome que l'ennui le plus impatientant⁶.

En effet, convaincu que l'absence de sensibilité au beau qui caractérise la nation française l'empêche d'apprécier le patrimoine romain à sa juste valeur, Stendhal organise la réception de certaines œuvres et monuments pour ses compagnons. Il invite le lecteur à suivre cette éducation de l'œil et du goût et propose une appréhension du patrimoine soumise à l'évolution de la sensibilité esthétique du visiteur. Ainsi, certaines œuvres ou monuments ne doivent pas être vus tant que le cicerone ne juge pas ses compagnons et, indirectement le lecteur, à même de les apprécier⁷. Le contact prolongé avec la ville fait pourtant naître en eux une « passion » durable et ils sont soumis à « une révolution intérieure⁸ ». Cette passion implique un rapport nouveau, plus méthodique et approfondi, aux monuments et à l'espace patrimonial romain⁹.

¹ « Le jeune Français quitte le bois de Boulogne et le monde de Paris pour venir à Rome, où il s'imagine trouver tous les plaisirs, et où il rencontre en effet l'ennui le plus impoli. Quelques semaines après son arrivée, s'il a reçu du ciel le sentiment des arts, il admire un peu certains tableaux des grands peintres qui ont conservé la fraîcheur du coloris, et qui par hasard sont jolis [...]. Il entrevoit le mérite de Canova ; et l'architecture propre de Saint-Pierre [...] le touche assez. [...] Pour être poli, je ne nierai pas absolument qu'un sur cent n'arrive à goûter les statues antiques et un sur mille les fresques de Michel-Ange. », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 993-994.

² *Ibid.*, p. 726.

³ « Voulez-vous éviter l'ennui en arrivant à Rome ? Avant de quitter Paris, ayez le courage de lire l'excellent dictionnaire de peinture du jésuite Lanzi, intitulé : *Istoria pittorica della Italia*. », *Ibid.*, p. 994.

⁴ « À Paris, dès l'instant qu'on est décidé à entreprendre le voyage de Rome, il faudrait s'imposer la loi d'aller au musée de deux jours l'un ; on accoutumerait son âme à la sensation du beau. », *Ibid.*, p. 673.

⁵ *Ibid.*, p. 673.

⁶ *Ibid.*, p. 994-995.

⁷ « Pour faire en conscience le métier de cicerone, j'ai été obligé de supprimer beaucoup de conjectures, dont plusieurs sont curieuses et même vraisemblables ; je les soumettrai au lecteur vers la fin de l'ouvrage, lorsque son œil sera plus accoutumé à distinguer dans une même ruine les travaux exécutés à différentes époques de l'antiquité. », *Ibid.*, p. 752.

⁸ *Ibid.*, p. 923.

⁹ « Il y a six mois que nos compagnes de voyage n'eussent pas voulu s'arrêter une heure dans Saint-Jean-de-Latran. Nous y sommes arrivés ce matin à neuf heures et n'en sommes sortis qu'à cinq. », *Ibid.*, p. 938-939 ; « Un ordre quelconque dans nos courses, eût semblé ridicule et ennuyeux pendant les premiers mois de notre séjour ; alors nous étions sans passion ; nous ne nous serions pas attendris comme aujourd'hui au souvenir d'Hercule, faisant passer le Tibre à ses troupeaux. », *Ibid.*, p. 920-921.

La gestion du temps de la visite devient un sujet de réflexion dans la littérature de voyage qui la présente comme une donnée essentielle pour penser une appréhension renouvelée du patrimoine romain : qu'ils recommandent les visites multiples ou militent pour une visite plus longue et qualitative, les voyageurs mettent en avant la nécessité d'un approfondissement temporel du rapport au patrimoine. C'est plus particulièrement le cas face au « monument » : reliquat du passé préservé en tant qu'objet patrimonial et mémoriel, il entraîne les visiteurs dans une quête temporelle intense.

Le monument : un patrimoine matériel et immatériel

Le monument, dans son sens premier, est un « ouvrage d'architecture ou de sculpture édifié pour transmettre à la postérité le souvenir d'une personne ou d'un événement¹ », comme le tombeau de Cecilia Metella rappelle l'existence de cette dernière ou l'arc de Titus les victoires impériales en Judée : la réalisation architecturale défie le temps et fait perdurer une mémoire. Il est donc lié à la mémoire et Sylvain Venayre relève un phénomène lexical récurrent dans le discours viatique du XVIII^e et du XIX^e siècle : « monuments » et « souvenirs » sont « synonymes dans les récits des voyageurs, qui désignaient ainsi les traces visibles du passé² ». Le monument apparaît comme la forme matérielle prise par le souvenir qui s'incarne ainsi à travers les siècles. Le visiteur doit « lire » et faire émerger les souvenirs accumulés sur le monument, participant à en faire un objet patrimonial ; la *construction* du monument nécessite donc une approche herméneutique qui évolue constamment, notamment sous l'influence des visiteurs³. Cependant, au cours des XIX^e et XX^e siècles, l'acceptation du terme tend à s'élargir. Tout d'abord, les réalisations architecturales ne sont plus les seules à être considérées comme des monuments, le titre est aussi conféré à des objets immatériels, notamment littéraires, qu'il s'agisse de manuscrits ou d'une œuvre⁴. En outre, le substantif « monument » acquiert un nouveau sens avec le développement d'une conscience patrimoniale : il n'est plus seulement le réceptacle de souvenirs plus ou moins précis mais doit être conservé pour lui-même, en tant que réalisation possédant une valeur esthétique ou historique. Le monument revêt donc une double valeur patrimoniale puisqu'il appartient à la fois au patrimoine matériel et, par les souvenirs qu'il porte, au patrimoine immatériel ; la littérature de voyage en Italie du moment 1800 exploite pleinement ces deux aspects pour faire du monument non seulement un objet patrimonial mais aussi littéraire.

¹ CNRTL.

² Sylvain Venayre, « Que reste-t-il de nos voyages ? De la mémoire du voyageur aux souvenirs du touriste », in S. Moussa et S. Venayre (dirs.), *Le Voyage et la mémoire au XIX^e siècle*, op. cit., p. 22-23.

³ Un phénomène essentiel sur lequel insiste C. Bertho-Lavenir : « Incompétence culturelle du visiteur, effacement du sens originel du site, transformation des contextes, pratiques nouvelles de la visite, tout se conjugue pour donner à un même lieu des significations changeantes. », C. Bertho-Lavenir, « Introduction », in C. Bertho-Lavenir (dir.), *La Visite du monument*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 11.

⁴ Ainsi, d'après le CNRTL, le monument peut être une « œuvre artistique, littéraire ou scientifique imposante par ses dimensions, ses qualités. »

Valeur d'ancienneté et valeur historique : lectures sentimentales du patrimoine

La richesse mémorielle du monument est liée à ses valeurs multiples comme le rappelle Alois Riegl dans *Le Culte moderne des monuments* où il analyse l'attachement patrimonial aux monuments en tant que traces du passé. Il distingue trois valeurs du monument en fonction de la nature du lien qu'il instaure entre le passé et la communauté : la valeur d'ancienneté, la valeur historique et la valeur commémorative. La valeur d'ancienneté réside dans la longue existence du monument, devenu l'ultime trace d'une époque ou d'une civilisation révolues. Cette valeur « se manifeste au premier regard par son aspect non moderne¹ » puisque les dégradations dont il porte la marque, qu'elles soient le fruit du temps ou des hommes, attestent son ancienneté. Néanmoins, pour qu'un monument conserve une valeur d'ancienneté, son état originel doit encore être reconnaissable ; les ruines trop maltraitées par le temps et rendues méconnaissables ne possèdent pas cette valeur. Ainsi, Lady Morgan et Simond estiment que certaines ruines de Rome, trop dégradées, ne constituent plus que des « masses informes² » prisées des antiquaires mais sans intérêt pour le voyageur à l'imagination duquel elles offrent trop peu de prise. De même, pour préserver la valeur d'ancienneté d'un monument, celui-ci doit être conservé tel quel et aucune restauration majeure altérant son identité ne doit être entreprise. La valeur d'ancienneté est source d'une émotion partagée, le monument apparaissant comme une incarnation du temps et de ses effets ; cette valeur est universelle. En outre, elle permet l'instauration d'un lien plus intime avec le monument, comme l'illustre l'œuvre de Chateaubriand ; dans *Voyage en Italie* et dans les chapitres des *Mémoires d'outre-tombe* sur Rome, la méditation mélancolique sur l'existence humaine et le temps historique menée par le voyageur s'appuie sur la valeur d'ancienneté de monuments tels que le Colisée ou la Villa Adriana. En ce qui concerne la valeur historique, elle « réside dans le fait qu[e le monument] représente pour nous un stade particulier, en quelque sorte unique, dans le développement d'un domaine de la création humaine³ ». Ainsi, Saint-Pierre incarne une étape de l'histoire de l'art, l'esthétique baroque ; Pompéi donne à voir la vie quotidienne dans la Rome antique ; et la peinture de Raphaël marque une étape majeure de l'histoire de la peinture européenne : c'est à ce titre qu'ils constituent un patrimoine à préserver. Le monument qui possède une valeur historique doit donc faire l'objet de restaurations afin qu'il puisse continuer à jouer son rôle de témoin d'une époque. Il s'agit d'une perspective scientifique et patrimoniale alors que la valeur d'ancienneté est avant tout poétique. Enfin, les monuments possédant une valeur commémorative sont dits « intentionnels » : construits pour conserver la mémoire d'un événement spécifique dans la communauté, ils doivent à ce titre être restaurés en permanence. C'est par exemple le cas des monuments aux morts, élevés depuis la fin de la première guerre mondiale. Ces monuments intentionnels renvoient à un événement historique précis et ont une

¹ Alois Riegl, *Le Culte moderne des monuments : son essence et sa genèse* [1903], Daniel Wiczorek (trad.), Françoise Choay (éd.), Paris, Éditions du Seuil, « Espacements », 1984, p. 64.

² Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 220. L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 386.

³ A. Riegl, *Le Culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, op. cit., p. 73.

valeur commémorative dès leur création ; les monuments historiques renvoient à une période historique plus vaste mais de manière non intentionnelle ; les monuments anciens renvoient simplement au passé et à la temporalité.

Même si Riegl n'a pas encore conceptualisé ces notions, les voyageurs du moment 1800 distinguent clairement ces valeurs et plus particulièrement la valeur d'ancienneté et la valeur historique. Avec la Révolution et le sentiment d'une accélération de l'histoire, ils se montrent sensibles à ces valeurs monumentales qui, liées au temps, permettent un investissement émotionnel du patrimoine. Cette émotion est alors « indépendante de la beauté ou de l'exemplarité artistique d'un monument : elle est synonyme de valeur de sentimentalité¹ ». Ainsi, les obélisques fascinent par leur ancienneté plus que par leur beauté ; ces monuments, élevés en Égypte et transportés à Rome ont traversé, immuables, plus de siècles que les ruines du Forum qu'ils contemplent de leur hauteur. Staël et Chateaubriand sont sensibles à leur valeur d'ancienneté comme à leurs effets poétiques : ces colosses de pierre, symboles de l'éternité monumentale, soulignent à leurs yeux le caractère éphémère de la vie². L'obélisque, qui traverse les siècles et les espaces, permet de prendre mesure du contraste entre temps humain et patrimonial, suscitant les rêveries mélancoliques et philosophiques des voyageurs. Au Forum, où la plupart des monuments sont réduits à quelques pans de murs ou colonnes isolées, ils sont également émus par l'ancienneté de ces constructions : face à elles, « la pensée est comme enchaînée dans le passé³ ». La valeur esthétique est secondaire, c'est avant tout leur valeur d'ancienneté et les souvenirs qui y sont associés qui séduisent. Kotzebue intitule ainsi un de ses chapitres, à Rome, « Quelques ruines qui ne sont intéressantes que par les souvenirs qu'elles rappellent⁴ » et Stendhal explique à propos des antiquités médiévales qu'elles « sont pour nous pleines de charmes, et cependant elles sont souvent bien privées de beauté. Ce qui est beau c'est le caractère de quelques-uns des hommes qui vécurent [...] vers l'an 1000, les murs informes qu'ils ont élevés nous les rappellent vivement⁵ ». Ces œuvres ne lui plaisent pas par leur beauté mais parce qu'elles sont les symboles d'une époque qu'il admire, de ses mœurs et de ses coutumes. En effet, le discours des voyageurs met aussi en avant la valeur historique de certaines réalisations qui doivent être préservées pour leur exemplarité : elles incarnent à leurs yeux une époque, ses techniques artistiques comme sa conception de l'art et font à ce titre partie d'un patrimoine italien sinon européen. C'est la thèse que défend Stendhal dans son *Histoire de la peinture en Italie* : il y

¹ Roland Recht, *Penser le patrimoine*, op. cit., 2008, p. 15.

² « Ce monument, qui vint d'Égypte pour orner les bains de Caligula, [...] ce contemporain de tant de siècles, qui n'ont pu rien contre lui, inspire un sentiment de respect ; l'homme se sent si passager, qu'il a toujours de l'émotion en présence de ce qui est immuable. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1064 ; « Qu'arriva-t-il, il y a dix-huit siècles, à pareille heure et aux mêmes lieux ? Quels hommes ont ici traversé l'ombre de ces obélisques, après que cette ombre eut cessé de tomber sur les sables d'Égypte ? », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, op. cit., p. 95.

³ J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 27.

⁴ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. IV, p. 89.

⁵ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 1054-1055.

présente l'œuvre de chaque grand artiste comme un produit historique, l'incarnation d'une époque, d'un climat et d'un régime politique mais aussi comme une étape essentielle et unique de l'histoire de l'art. On retrouve cette perspective dans la représentation du patrimoine italien qu'il offre dans ses récits de voyage. Cette prise de conscience de la valeur historique de certains monuments est directement liée à la construction du patrimoine en Europe et le voyage en Italie et les discours qu'il suscite jouent un rôle primordial dans ce processus.

Ainsi, comme le rappelle Élodie Saliceto à propos de *Promenades dans Rome*, « il existe une valeur en soi conférée par la temporalité, et cela traduit une mutation des paradigmes d'appréciation¹ » du patrimoine romain. La valeur d'ancienneté d'un monument, universelle, comme sa valeur historique, partagée par un grand nombre, participent à sa patrimonialisation et révèlent une nouvelle manière d'appréhender l'histoire et de penser le passé.

Les monuments du souvenir

Riegl définit le monument comme « une œuvre créée de la main de l'homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou telle destinée² » : il s'agit de la forme matérielle que les hommes donnent à un souvenir important pour la vie de la communauté, qu'il est chargé de faire perdurer par l'émotion³. Pourtant, certains perdent leur sens originel ; ils acquièrent, au fil des siècles, de nouvelles strates de souvenirs car « le passage du temps favorise l'accumulation sur un même édifice de significations diverses et contradictoires⁴ ». En outre, de nombreux édifices qui n'étaient pas conçus en premier lieu comme des monuments le deviennent par la valeur historique ou d'ancienneté qu'ils acquièrent ultérieurement. Ces phénomènes sont accentués par l'émergence des pratiques touristiques ; en effet, à ce moment s'opère « un basculement décisif : la « valeur d'usage » des monuments, devenus « monuments historiques », aurait systématiquement changé. Les palais, forteresses, châteaux forts, dépouillés de leur valeur défensive ou d'habitation se seraient transformés en témoins d'une histoire et en lieux privilégiés de la

¹ Élodie Saliceto, « *Les Promenades dans Rome*, Winckelmann à la main », in X. Bourdenet et F. Vanoosthuyse (dirs.), *Enquêtes sur les Promenades dans Rome : « façons de voir »*, op. cit., p. 128.

² A. Riegl, *Le Culte moderne des monuments*, op. cit., p. 35.

³ C'est une définition similaire à celle que propose F. Choay : « Qu'entendre d'abord par monument ? En français, le sens originel du terme est celui du latin *monumentum*, lui-même dérivé de *monere* (avertir, rappeler), ce qui interpelle la mémoire. La nature affective de la destination est essentielle : il ne s'agit pas de faire constater, de livrer une information neutre, mais d'ébranler, par émotion, une mémoire vivante. En ce sens premier, on appellera monument tout artefact édifié par une communauté d'individus pour se remémorer ou faire remémorer à d'autres générations des personnes, des événements, des sacrifices, des rites ou des croyances. La spécificité du monument tient alors précisément à son mode d'action sur la mémoire. Non seulement il la travaille et la mobilise par la médiation de l'affectivité, de façon à rappeler le passé en lui donnant un mode sensible de présence. Mais ce passé invoqué et convoqué, incanté en quelque sorte, n'est pas quelconque : il est localisé et sélectionné à des fins vitales, dans la mesure où il peut, directement, contribuer à maintenir et préserver l'identité d'une communauté, ethnique ou religieuse, nationale, tribale ou familiale. », F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, op. cit., p. 14-15.

⁴ C. Bertho-Lavenir, « Introduction », art. cit., p. 11.

transmission d'une identité collective exprimée à travers les récits des hauts faits du passé. Dans le même temps, les lieux de culte, cathédrales, églises, chapelles, seraient devenus des endroits consacrés au plaisir esthétique et à la transmission de connaissances historiques¹ ».

Le monument, comme le paysage, peut donc réveiller une riche mémoire historique mais aussi littéraire ; il se compose de plusieurs strates mémorielles que les visiteurs font apparaître selon leur sensibilité et leurs connaissances. Ces lectures multiples du souvenir contribuent à l'épaisseur mémorielle du monument et à sa patrimonialisation comme l'écrit Nodier à propos des monuments de Normandie². Le monument exige donc, pour révéler les souvenirs variés qu'il recèle, une activité herméneutique de la part du voyageur. À Rome, ce phénomène est amplifié par la pratique du *riuzo* qui permet la transition architecturale et mémorielle de l'Antiquité à la modernité. Ainsi, le château Saint-Ange, construit sur le mausolée d'Hadrien, convoque plusieurs mémoires. Bonnard évoque les souvenirs historiques qui définissent l'existence à la fois matérielle, puisque son architecture en porte la trace, et immatérielle du monument : il revient chronologiquement sur la construction par Hadrien de « cette énorme tour massive destinée à recevoir ses cendres et à perpétuer sa mémoire³ » ; il mentionne le souvenir de la révolte de Crescentius, qui, « retiré dans le môle d'Adrien⁴ », continua son combat jusqu'à la mort ; enfin, il indique que Saint-Grégoire vit au sommet du tombeau un ange annonçant la fin de la peste, vision qui fut à l'origine de la statue dorée qui surplombe l'édifice encore aujourd'hui. La richesse mémorielle de ce monument se manifeste dans les noms qui lui ont été successivement attribués : môle d'Hadrien, tour de Crescentius puis Château Saint-Ange. Chacun d'entre eux a contribué à mieux lier ces souvenirs au monument. Corinne, qui détaille à Oswald les différentes strates mémorielles le composant, estime aussi que c'est ce riche passé qui distingue ce monument dont le sens a évolué au fil des siècles puisqu'au souvenir d'Hadrien qu'il était censé originellement honorer, d'autres ont succédé⁵.

À Rome, ville monument, presque toutes les pierres rappellent des faits illustres et chaque monument permet une plongée dans le temps. Parmi tous ces monuments, les ponts occupent une place spécifique ; au même titre que les eaux des fontaines ou du Tibre, le pont apparaît comme un symbole de continuité entre passé antique et présent inscrit au cœur même de l'urbanisme romain. Nous nous intéresserons

¹ *Ibid.*, p. 13.

² « Ce ne sont pas seulement les catastrophes du temps qui sont écrites sur ces murailles abandonnées ; ce sont encore celles de l'histoire. À leur vue, tous les souvenirs des jours écoulés se réveillent ; les siècles entiers avec leurs mœurs, leurs croyances, leurs révolutions, la gloire des grands rois et des grands capitaines, semblent apparaître dans ces solitudes. », Charles Nodier, Justin Taylor, Alphonse de Cailleux, « Ancienne Normandie », in *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Gide fils, 1820-1878, vol. I, p. 2.

³ C. Bonnard, *Le Pèlerin ou souvenirs de Rome*, op. cit., p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ « Tous les événements de l'histoire de Rome depuis Adrien jusqu'à nos jours sont liés à ce monument. Bélisaire s'y défendit contre les Goths [...]. Crescentius, Arnault De Brescia, Nicolas Rienzi, ces amis de la liberté romaine, qui ont pris si souvent les souvenirs pour des espérances, se sont défendus longtemps dans le tombeau d'un empereur. J'aime ces pierres qui s'unissent à tant de faits illustres. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1062.

plus particulièrement au Pont Mole qui relie la campagne de Rome à la porte du Peuple et qu'empruntent la plupart des voyageurs qui arrivent du Nord. Il possède une fonction liminaire spatiale mais aussi textuelle car c'est par lui que débutent de nombreux itinéraires. Ce pont, appelé « Mulvius » durant l'Antiquité, convoque plusieurs strates mémorielles. Comme le rappelle Stendhal, il est riche en souvenirs antiques :

C'est sur ce pont, appelé jadis Milvius, que Cicéron fit arrêter les ambassadeurs Allobroges (Dauphinois), qui [...] avaient conspiré avec Catilina. Nous avons cherché à reconnaître le paysage placé par Raphaël, dans la grande bataille du Vatican. Constantin battit son rival Maxence, entre le Ponte-Molle et le lieu appelé Saxa Rubra¹.

Il évoque le souvenir de la conjuration de Catilina et mentionne, grâce au détour pictural, celui de la victoire de Constantin qui marque le triomphe du christianisme à Rome. D'autres voyageurs revendiquent plus directement cette mémoire chrétienne comme Chateaubriand² ou Norvins qui estime que « son plus beau souvenir, sans doute, c'est d'avoir été le théâtre de l'épisode final de la victoire de Constantin sur Maxence³ ». Outre les souvenirs antiques, les différentes restaurations architecturales effectuées par les papes ont laissé des traces sur son architecture et, à travers elles, le pont réveille des souvenirs plus récents comme le rappelle Nibby⁴. Cependant, c'est un souvenir plus récent encore qui s'impose aux voyageurs : la noyade d'une voyageuse anglaise, miss Bathurst. Cet épisode macabre est évoqué avec mélancolie par Chateaubriand qui s'y rend pour honorer le souvenir de la jeune femme :

Je vais une ou deux fois la semaine à l'endroit où l'Anglaise s'est noyée : qui se souvient aujourd'hui de cette pauvre jeune femme, miss Bathurst ? ses compatriotes galopent le long du fleuve sans penser à elle. Le Tibre, qui a vu bien d'autres choses ne s'en embarrasse pas du tout. D'ailleurs, ses flots se sont renouvelés : ils sont aussi pâles et aussi tranquilles que quand ils ont passé sur cette créature pleine d'espérance, de beauté et de vie⁵.

L'eau emporte son souvenir comme elle a emporté son corps ; néanmoins, Chateaubriand entend fixer par l'écriture sa mémoire et l'attacher durablement au pont Mole. Ce fait divers est également évoqué par Bonnard ; après avoir rappelé les souvenirs antiques, médiévaux et modernes liés au pont, il offre un récit détaillé de cette récente tragédie. Comme chez Chateaubriand, le pont devient un nouveau lieu de pèlerinage mémoriel ; Bonnard, afin de mieux faire perdurer la mémoire de la jeune Anglaise, l'associe à celle, déjà célèbre, de la Romaine Clélie dont les exploits ont marqué ces lieux⁶. Le pont

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 726.

² Il évoque ce « Ponte-Molle, où Constantin fit le monde chrétien ». F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 206.

³ J. de Norvins, « Rome », *op. cit.*, p. 121.

⁴ « Une partie de ce pont est ancienne : le reste a été restauré plusieurs fois. Car vers la moitié du XV^e siècle il fut restauré par Nicolas V, et ensuite par Calixte III dont on voit les armes sous la tour. Depuis cette époque, les deux têtes du pont étaient en bois : le pontife Pie VII les a fait construire en briques en 1815 d'après les dessins du chev. Valadier. [...] En 1824, on érigea sur les piédestaux de l'autre extrémité deux statues représentant St. Jean baptisant Jésus Christ, ouvrages fort médiocres de Mocli. », A. Nibby, *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne*, *op. cit.*, p. 1-2.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 257-258.

⁶ « Le pèlerin s'arrêtera sur la rive du fleuve, ses pleurs couleront au souvenir de la fin précoce d'une jeune infortunée. [...] C'est là qu'elle aimait à passer et repasser ; son imagination lui offrait en ces lieux l'image de la courageuse Clélie [...]. Le cheval fait un écart, la rive perfide s'écroule et se dérobe sous lui : le fleuve cruel a reçu

constitue donc un symbole du souvenir ; comme lui, il relie la rive du passé à celle du présent et les voyageurs construisent leur représentation du Pont Mole en convoquant cette mémoire particulièrement riche. Les monuments de Rome recèlent donc des souvenirs variés et chaque voyageur, selon sa sensibilité et son éducation, redonne vie à certains d'entre eux par l'écriture.

Cependant, à Rome, le sol même est perçu comme un lieu de mémoire¹. En effet, il peut constituer, *a posteriori*, un « monument » à part entière : « le vieux Sol des Romains² », « où rien n'occupe que les souvenirs que l'on porte avec soi³ », apparaît aux voyageurs comme un lieu mémoriel qu'il convient d'honorer par leur visite. Ils y pratiquent une archéologie mentale afin d'en extraire des souvenirs ; ainsi, Ducos reproduit, par l'imagination, les gestes archéologiques pour exhumer du sol de la ville non des fragments mais des souvenirs antiques⁴. Le sol romain est donc un vecteur de la mémoire antique : il contient un patrimoine matériel, les ruines comme les restes antiques encore enfouis, mais aussi immatériel, le souvenir des grands hommes et de leurs actions, comme le remarquent Custine⁵ ou Chateaubriand⁶. Cette quête des souvenirs qui ont marqué le sol italien est caractérisée par une forte émotion car le sol assure la continuité entre passé et présent : comme l'eau, il perdure à travers les siècles. Les voyageurs y cherchent alors les traces de l'existence des grands hommes et des événements historiques car, comme le rappelle Bonstetten, « on ne fait pas un pas sur ce sol fameux, sans passer sur le lieu de quelque grand événement, et sans être assuré que le moment viendra où l'on voudrait se retrouver à la même place, pour y célébrer dans la pensée quelque grand souvenir⁷ ». Cet attrait pour le sol perçu comme un moyen d'établir une continuité avec le passé se retrouve chez Dupaty⁸ ou chez

l'innocente victime ; il s'est refermé pour toujours sur elle ! », C. Bonnard, *Le Pèlerin ou souvenirs de Rome*, *op. cit.*, p. 17-18.

¹ Comme le rappelle É. Saliceto, « la notion de « lieu de mémoire », assortie de celle de pèlerinage à valeur de moins en moins strictement religieuse, émerge dans le courant du XVIII^e siècle », É. Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique*, *op. cit.*, p. 382. Sur cette notion, voir Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, *op. cit.*

² J.-L. Brad, *L'Italie, poème en quatre chants*, *op. cit.*, p. 79.

³ C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, *op. cit.*, p. 40.

⁴ « À l'aspect de ces localités historiques, les souvenirs de l'antiquité se pressent dans la mémoire du spectateur. [...] Il ouvre par la pensée, ce sol que tant de gloires diverses illustrent. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 115. On retrouve ce phénomène chez Valéry : « Je ne pouvais me défendre d'une sorte de respect pour cette terre qui produit également les merveilles de l'art et les biens de la nature, qu'il suffit de creuser pour en faire sortir des chefs-d'œuvre ou de grands souvenirs. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 239.

⁵ « Toutes les passions sont ennoblies par la vue de ces sites, où tant de noms héroïques sont identifiés à la terre ; et l'on croit sentir en soi l'esprit d'un grand homme à chaque pensée dont on est agité. », A. de Custine, *Mémoires et voyages*, *op. cit.*, p. 175.

⁶ « L'aspect d'un champ de blé ou d'un coteau de vignes ne vous donnerait pas d'aussi fortes émotions que la vue de cette terre dont la culture moderne n'a pas rajeuni le sol, et qui est demeurée antique comme les ruines qui la couvrent. », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1478.

⁷ C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, *op. cit.*, p. 196.

⁸ Il se réjouit d'avoir marché sur le Palatin où se dressait le palais d'Auguste ; si le sol lui rappelle la mémoire de l'empereur, il lui apparaît comme constitué de sa poussière même : « J'ai pris plaisir à fouler sous mes pieds des particules de cette poussière vaine et froide qui, un moment réunies, il y a environ deux mille ans furent Octave. », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, *op. cit.*, t. I, p. 292.

Stendhal qui, se lançant sur les traces des grands hommes de la république romaine, déclare : « Nous avons examiné, avec une émotion d'enfant, ce pavé sur lequel César et Brutus ont marché¹ ». Mais ce « sol fameux² » est aussi marqué par la mémoire des martyrs. S'il a bu le sang de César, il est aussi imbibé du leur : au Colisée, Farjasse s'émeut face à « ce lieu arrosé du sang de tant de martyrs³ » et Lady Morgan évoque « cette enceinte où le sang des martyrs avait coulé⁴ ». Chateaubriand convoque ces deux mémoires que le sol de la Ville Éternelle rappelle au visiteur à chaque pas :

La pierre qu'il foulera aux pieds lui parlera ; la poussière que le vent élèvera sous ses pas renfermera quelque grandeur humaine. [...] S'il est chrétien, ah ! comment pourrait-il alors s'arracher de cette terre qui est devenue sa patrie, de cette terre qui a vu naître un second empire, plus saint dans son berceau, plus grand dans sa puissance que celui qui l'a précédé⁵ [...]

Comme le relève Chateaubriand le paysage lui-même est construit par de multiples souvenirs :

Il serait difficile de trouver dans le reste du monde une vue plus étonnante et plus propre à faire naître de puissantes réflexions. Je ne parle pas de Rome, dont on aperçoit les dômes, et qui seule dit tout ; je parle seulement des lieux et des monuments renfermés dans cette vaste étendue. Voilà la maison où Mécène, rassasié des biens de la terre, mourut d'une maladie de langueur ; Varus quitta ce coteau pour aller verser son sang dans les marais de la Germanie ; Cassius et Brutus abandonnèrent ces retraites pour bouleverser leur patrie. Sous ces hauts pins de Frascati, Cicéron dictait ses Tusculanes ; Adrien fit couler un nouveau Pénée au pied de cette colline, et transporta dans ces lieux les noms, les charmes et les souvenirs du vallon de Tempé. Vers cette source de la Solfatare, la reine captive de Palmyre acheva ses jours dans l'obscurité, et sa ville d'un moment disparut dans le désert. C'est ici que le roi Latinus consulta le dieu Faune dans la forêt de l'Albunée ; c'est ici qu'Hercule avait son temple, et que la sibylle tiburtine dictait ses oracles ; ce sont là les montagnes des vieux Sabins, les plaines de l'antique Latium⁶ [...].

Pour construire son panorama mémoriel de la ville, il utilise les déictiques et les présentatifs qui ont un double emploi, référentiel et mémoriel : ils renvoient le lecteur-voyageur aux monuments et aux lieux qui sont sous ses yeux et le voyageur en chambre à sa mémoire tout en stimulant son imagination. La répétition des déictiques construit le paysage en espace mémoriel : chaque élément naturel (« ce coteau », « ces hauts pins », « cette source ») est relié à un souvenir. Ce recours aux présentatifs et aux déictiques peut participer à redonner vie, par l'imagination, aux souvenirs en les reliant aux lieux qu'ils habitent encore. Ainsi, dans le récit d'une promenade au mont Aventin, Simond utilise la répétition anaphorique, presque incantatoire, du présentatif « c'est là » qui a pour vocation de relever ces souvenirs du sol où ils demeurent enfouis⁷. De même, sur la Voie Sacrée, Creuzé de Lesser s'émeut de se tenir à l'endroit où César et Cicéron ont marché ; la répétition de « là » permet d'insister sur le lien entre le sol et le souvenir dans le fonctionnement mémoriel du voyageur : « C'est là que se tenaient ces assemblées

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 747.

² F.-R. Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1480.

³ D.-D. Farjasse « Rome », op. cit., p. 47.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 254.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1480-1481.

⁶ *Ibid.*, p. 1489-1490.

⁷ « Ce mont Aventin repose l'âme de tous les souvenirs pénibles que rappellent les autres collines, et son aspect est beau comme les souvenirs qu'il retrace. C'est là que se promenaient les orateurs de Rome, en sortant du Forum ; c'est là que César et Pompée se rencontraient comme de simples citoyens, et qu'ils cherchaient à captiver Cicéron », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 320.

si tumultueuses et si célèbres, là que parlait Cicéron, là qu’agissait César ; là enfin que passaient tant de vainqueurs allant triomphalement au Capitole¹ ». Le sol romain constitue donc, au même titre que les monuments, une mine de souvenirs classiques que les voyageurs entendent exhumer ; mais si les monuments ont pu être détruits, dégradés ou transformés, le sol reste le même, instaurant une continuité temporelle au sein de la ville².

La force incantatoire du nom, dernier vestige

Le prestige du passé de Rome est tel que les seuls les noms peuvent y réveiller les souvenirs. Les noms topographiques ou ceux de monuments recèlent, comme le sol, une force poétique presque magique : les prononcer équivaut à les faire exister à nouveau. Le nom est une clé qui ouvre la porte de l’imagination des visiteurs et leur permet d’accéder à la splendeur passée de Rome. Castellan constate ainsi avec émotion à Tivoli : « Qu’elle est puissante cependant la magie des noms, et leur influence sur la pensée ! Celui de Vesta, donné au monument que j’ai sous les yeux, m’a procuré une vive émotion³ ». Le nom possède un pouvoir incantatoire dont s’émerveillent les voyageurs ; il est ce qui survit dans la langue, la forme la mieux conservée du passé sur laquelle le temps a peu ou pas de prise et, parfois, la dernière trace de son existence⁴.

Le pouvoir incantatoire du nom « Rome » est ainsi absolu. La Ville Éternelle l’est avant tout par son nom qui a survécu aux siècles et les voyageurs insistent sur sa force évocatrice. Valéry constate ainsi que « le nom seul de Rome est magique pour le voyageur qui arrive dans son enceinte⁵ ». Cette force évocatrice est en effet souvent présente aux seuils, notamment lorsque le voyageur arrive en Italie ou à Rome et prend conscience que ces noms, qu’il a toujours entendus, ont une valeur référentielle, qu’ils s’incarnent. Ainsi, à son arrivée sur la péninsule, Valéry écrit : « La magie de ce nom ajoute encore à l’impression très vive des sens. L’Italie ! répétais-je involontairement ; c’est donc là l’Italie⁶ ! » La magie du nom « Italie » est ici accentuée par sa répétition, comme une formule incantatoire, pour activer son pouvoir et la faire advenir. C’est également le cas de Julvécourt, lors de son arrivée à Rome⁷ ou de

¹ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 244.

² C’est l’idée que développe Bonstetten : « L’on a trop exclusivement cherché l’explication de l’antiquité dans les monuments écrits. Il y en a de plus certains et de mieux conservés que les pierres et le bronze, ce sont les lieux de la scène des grands événements. », C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l’Énéide, op. cit.*, p. 31.

³ A.-L. Castellan, *Lettres sur l’Italie, op. cit.*, t. II, p. 68.

⁴ C’est pourquoi Bonstetten se lance, dans le Latium, sur les traces des noms, derniers restes attestant de la grandeur antique ; ces réflexions sémantiques et étymologiques lui servent à retrouver les lieux antiques, cachés sous l’évolution lexicale de leur appellation.

⁵ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. IV, p. 1. De même, Borel insiste sur le pouvoir de ce nom « magique », talisman capable de faire renaître l’antiquité : J. M. L. Borel, *Lettres écrites d’Italie à quelques amis, op. cit.*, p. 70.

⁶ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. I, p. 73.

⁷ « Sur la route de Rome rappelez-vous mon ami, l’enthousiasme que produisait en moi cette pensée, au commencement de mon voyage. Ce mot seul me subjuguait et me ravissait de plaisir. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur, op. cit.*, p. 215.

Custine qui constate que « le nom et la poussière de Rome produisent des impressions que l'esprit le plus vif ne saurait se figurer¹ ! » D'autres noms possèdent ce pouvoir comme le relève Staël à propos du Tibre : « On ne prononce pas le nom du Tibre comme celui des fleuves sans gloire ; c'est un des plaisirs de Rome que de dire : *Conduisez-moi sur les bords du Tibre ; traversons le Tibre*. Il semble qu'en prononçant ces paroles on évoque l'histoire, et qu'on ranime les morts² ». Le fleuve, élément géographique, n'a pas changé et a perduré au même titre que son nom ; la continuité fluviale et lexicale sont symboliquement liées à l'idée d'une continuité temporelle. Les monuments romains n'ont pas bénéficié du même sort et la plupart sont en ruines, voire ont disparu : seul leur nom demeure intact. Stendhal explique ainsi que le nom « Capitole » et les souvenirs auxquels il renvoie sont plus importants que ce que le voyageur peut y voir puisqu'on n'y trouve plus aucune trace matérielle de la Rome antique ; le nom seul lui permet de se transporter avec émotion dans ses souvenirs littéraires, mythologiques et historiques et de restaurer, par l'imagination, la splendeur évanouie du lieu³. À Rome, les noms seuls demeurent donc en héritage ; ils peuvent ne plus avoir de valeur référentielle mais leur pouvoir et leur grandeur restent intacts comme le rappelle Corinne :

Ici nous n'avons plus que des noms ; mais leur harmonie, mais leur antique dignité cause toujours une sorte d'ébranlement, une sensation assez douce, mêlée de plaisir et de regret. Je demandais l'autre jour à une pauvre femme que je rencontrai, où elle demeurait : À la roche Tarpéienne, me répondit-elle ; et ce mot, bien que dépouillé des idées qui jadis y étaient attachées, agit encore sur l'imagination⁴.

Mais ce ne sont pas seulement les noms de monuments ou de lieux qui sont invoqués ; les voyageurs peuvent aussi convoquer ceux de grands hommes. Pour faire revivre leur souvenir, Jouy les appelle au Forum, s'imaginant ainsi les faire revenir à ses côtés⁵.

Néanmoins, le nom, qui atteste de la continuité entre présent et passé et apparaît comme la trace la plus inaliénable de ce dernier, peut aussi être source de déception. Il peut tout d'abord avoir changé au fil des siècles. Ainsi, le célèbre Forum est devenu le Campo Vaccino, le champ aux bestiaux : la dégradation du lieu est marquée par le passage de l'illustre appellation latine à la prosaïque désignation italienne. Cette métamorphose lexicale est relevée par Santo Domingo qui y voit une conséquence de la dégradation morale des Romains modernes qui ont ignoré la valeur historique du lieu⁶. De même,

¹ A. de Custine, *Mémoires et voyages*, op. cit., p. 143.

² G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1070.

³ « En sortant del Giesu, on arrive bientôt à une petite place, de laquelle on aperçoit les trois palais placés sur le mont Capitolin, et le grand escalier qui y conduit. Tout cela n'a rien de fort beau ; mais il y a des jours où l'on est ému par les souvenirs de l'histoire et par ce grand nom de Capitole. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 725.

⁴ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1069.

⁵ « J'étais dans une sorte d'extase, tous les grands souvenirs se présentaient en foule à mon imagination, je jouissais de Rome entière, les noms de César et d'Auguste, d'Horace et de Virgile erraient sur mes lèvres, et souvent je ne pouvais les retenir ; j'appelais ces grands hommes sur les débris de leur patrie. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. III, p. 24.

⁶ « Et, comme si ce n'était pas assez de tant de contrastes physiques et moraux le nom même de cette enceinte a subi une étrange métamorphose. [...] Ce Forum [...] est devenu aujourd'hui le marché des bestiaux, après avoir été si longtemps le marché des rois. », J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 31.

Guinan-Laourens regrette que la fontaine de Juturne ait perdu son appellation antique ; comme les voyageurs s'insurgent contre les destructions patrimoniales dont ils sont les témoins, il s'indigne contre la dégradation du nom de cette fontaine, rebaptisée Saint George, lequel, au même titre que le monument lui-même, fait partie du patrimoine romain par les souvenirs qu'il éveille¹. Il fait le même constat à la fontaine Égérie où les destructions patrimoniales s'accompagnent de celle du nom, dernier reliquat du passé² ; les conseils pour la conservation de la fontaine sont mis sur le même plan que ceux concernant son nom, aussi précieux que l'édifice. S'il demeure inchangé, le nom peut, par sa pérennité même, mettre en relief le décalage entre la Rome moderne et antique comme l'explique avec ironie Lady Morgan à la roche Tarpéienne. La roche a gardé son nom terrible, associé à des souvenirs de la République romaine, et sa grandeur s'accorde fort mal avec la banale réalité moderne. Non seulement, avec l'exhaussement du sol, la roche n'est plus si dangereuse mais les souvenirs des atroces supplices que son nom éveille contrastent avec son aspect actuel, suscitant la déception des voyageurs³. Guinan-Laourens éprouve un sentiment similaire face au Capitole où la disparition de toute trace antique nuit au nom du lieu, destiné, au même titre que les monuments qui l'ornaient, à devenir ruine puisque la métaphore monumentale est appliquée à l'élément linguistique : « À la vue de ces outrages du temps, on reste muet et l'on s'éloigne de ce Capitole dont le nom même est aujourd'hui une ruine⁴ ». Selon lui, il ne reste donc à Rome « que des noms mal conservés et des souvenirs qui attristent⁵ », mettant en danger la magie même du nom de la ville qui repose sur son passé antique ; il prévient ainsi : « N'allez point à Rome si vous voulez conserver pour elle le saint respect qu'inspire encore ce nom magique ! Si vous y cherchez des Romains, fouillez dans les tombeaux ; évoquez les grandes ombres des dominateurs du monde, ceux-là vous diront ce qu'était Rome⁶ ».

Afin de mettre en avant, de manière pathétique, cette tension entre conservation du nom et destruction des monuments, devenus ruines, ou des grands hommes, devenus poussière, les voyageurs ont parfois recours à l'*ubi sunt*. En effet, si ce procédé rhétorique souligne leur disparition matérielle, il permet également, grâce au nom, d'insister sur leur permanence dans la mémoire collective et donc sur le fait qu'ils constituent désormais un patrimoine. Lors de sa visite à la fontaine Égérie, Guinan-Laourens interroge ainsi avec mélancolie le sort des marchands et des vestales qui se rendaient en ce lieu durant l'Antiquité, depuis longtemps disparus :

¹ « Réparez donc ce tort, ô Romains ! [...] Rendez son nom à votre Juturne. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 192.

² « Hélas ! ces lieux n'ont pas même conservé leur nom ! », *Ibid.*, p. 190.

³ « Dans de telles circonstances, on aurait en vain cherché des associations classiques capables d'exciter ces frémissements que doit éprouver une véritable Corinne quand le seul nom de roche Tarpéienne résonne à son oreille ; mais ce lieu [...] n'aurait fait naître dans le cœur d'une femme ignorante aucune émotion agréable. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 233.

⁴ J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁶ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. III, p. 76.

Qu'est devenu, me disais-je, ce fameux autel de Mercure au pied duquel les marchands aspergeaient les animaux qu'ils allaient vendre, ou qu'ils avaient achetés ? [...] Où donc les illustres filles de Vesta venaient-elles puiser l'eau pour les libations du temple ? Il n'est plus possible de se faire illusion : le temps a tout détruit dans ces lieux célèbres¹.

Chateaubriand exploite aussi ce thème littéraire qui met en avant la vanité de l'existence humaine ; c'est le cas lors de sa visite à Tivoli au cours de laquelle il constate : « Je suis arrivé à l'ancien pavé romain, si bien conservé qu'on croirait qu'il a été posé nouvellement. Horace avait pourtant foulé les pierres que je foulais : où est Horace² ? » Le pavé perdure, insensible aux années, mais Horace n'est plus qu'un souvenir malgré la reconnaissance durable de son œuvre. Au Forum, c'est le sort des monuments de la Rome antique, et non plus de ses habitants, que Kotzebue interroge :

Quand il n'y aurait eu dans la Voie Sacrée que les édifices dont nous admirons encore aujourd'hui les restes, combien cela doit avoir été magnifique ! Mais on ne voit plus que les débris d'une très petite partie des monuments qui ont existé dans ce lieu. Où sont les statues érigées à la gloire des vainqueurs ? Où est le temple du Soleil ? Que sont devenus le colosse, le temple des dieux domestiques, la demeure du roi Ancus Martius, l'autel de la déesse Orbona ? [...] Où est le temple de Vénus Cloacine ? Où est celui de la déesse Strena, au nom de laquelle on se faisait des présents au commencement de l'année ? Où est le palais de Paul-Émile, qui était voisin du temple de la Paix ? Où est l'arc de triomphe de Fabius, monument de sa victoire sur les Allobroges ? Où est la maison de Numa et le palais des Césars ? Où était enfin la demeure du grand prêtre et des vestales ? Tous ces bâtiments faisaient l'ornement de la Voie Sacrée, et il n'en reste plus aucune trace³.

Kotzebue a recours au lieu commun de l'*ubi sunt* puisque la réponse à ces interrogations multiples est que le temps et la destruction ont eu raison de ces édifices antiques. Néanmoins, il lui fait subir quelques variations puisque l'*ubi sunt* porte généralement non sur des monuments mais sur des morts. De plus, il existe une autre réponse possible aux questions posées par l'auteur : Kotzebue, qui parcourt le Forum, peut, à travers ces questions rhétoriques et dans une perspective archéologique, chercher sur place l'emplacement de ces monuments disparus.

Le monument, qu'il s'agisse d'une réalisation appartenant au patrimoine matériel ou d'un patrimoine immatériel comme un nom, conserve les traces du passé ; il doit à ce titre faire l'objet d'une protection patrimoniale. Les voyageurs sont particulièrement sensibles à cette nécessité ; ils s'insurgent contre les dégradations dont les monuments sont les victimes et réclament leur protection. La littérature de voyage en Italie participe donc activement à la construction du « monument » patrimonial, édifice devant être préservé pour sa valeur esthétique et historique mais aussi comme réceptacle des souvenirs du passé, notamment antique. Le discours des voyageurs présente le monument, patrimoine à la fois matériel et immatériel, en trace du passé qu'il convient de préserver, participant à faire du XIX^e siècle celui des « monuments », marqué par la création de l'Inspection des Monuments historiques.

¹ J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 189-190.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 301.

³ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 255-256.

L'Italie et les souvenirs : un voyage de la mémoire

En Italie, la perception temporelle du voyageur face au patrimoine comprend donc les souvenirs que porte cette terre car « à Rome, ce qu'on éprouve est fortifié de tout ce que les lieux rappellent à la mémoire¹ ». Ces souvenirs sont attachés à son sol mais aussi à son patrimoine qui incarne cette mémoire ; ainsi, « interroger la relation que le voyage en Italie entretient avec la mémoire, c'est pénétrer au fondement de l'expérience de l'Italie [...]. Que ce soit pour y chercher les traces de l'Antiquité et de la culture classique, admirer les œuvres de la Renaissance et de l'âge baroque ou accomplir un pèlerinage vers Rome ou vers Lorette, le parcours dans la péninsule [...] se constitue comme un acte de mémoire² ». Mais les mémoires convoquées se diversifient : les voyageurs mobilisent une « mémoire collective³ » du patrimoine et de l'histoire italienne, une mémoire littéraire mais aussi une « mémoire personnelle » qui « procède du désir croissant de relater son expérience au contact des signes du passé, en faisant par là-même évoluer le sens de la relation de voyage⁴ ». La richesse du patrimoine italien équivalant à celle de ses souvenirs, le voyageur est invité à explorer la mémoire de « ce pays si plein de souvenirs⁵ » au cours de ses déplacements d'une ville, d'une région, à l'autre : le voyage sur la péninsule est construit comme un voyage spatial mais aussi temporel, à travers plusieurs strates mémorielles, qu'elles soient historiques, artistiques ou intimes. Enfin, si le voyage en Italie réveille les souvenirs, il contribue également à en créer de nouveaux que les voyageurs attachent à cette terre pour les générations à venir. Cette multiplicité de souvenirs érige l'Italie elle-même en monument.

L'Italie, un itinéraire sur la terre des souvenirs

▪ Les souvenirs historiques du patrimoine italien

Selon un lieu commun séculaire, la péninsule italienne est présentée comme la terre des souvenirs. Si les monuments en constituent les témoins, c'est l'Italie tout entière qui est devenue un monument élevé aux souvenirs qui saturent son sol. « Foyer des grands souvenirs⁶ », le pays attire donc les visiteurs désireux d'explorer ce passé commun à l'Europe, qu'il soit antique ou chrétien, notamment à Rome, capitale symbolique de cette terre de la mémoire. En effet, d'après Staël, c'est ce reliquat du passé, le souvenir, alors même que les hommes et les monuments ont depuis longtemps disparu, qui attire les

¹ A. de Custine, *Mémoires et voyages*, op. cit., p. 147. De même, Cambry constate : « Peut-être un peu d'illusion embellissait ces sites ; je devais à ma mémoire une partie de mes transports. », J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, op. cit., t. II, p. 115.

² G. Bertrand, « Voyage en Italie et expérience de la mémoire. Les Français face aux découvertes archéologiques, 1750-1815 », in S. Moussa et S. Venayre (dirs.), *Le Voyage et la mémoire au XIX^e siècle*, op. cit., p. 95.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵ C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, op. cit., p. 193.

⁶ C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, op. cit., t. I, p. 12.

voyageurs¹ ; ces derniers entreprennent un pèlerinage mémoriel pour apprécier le « charme du souvenir » car « les plus belles contrées du monde, quand elles ne retracent aucun souvenir, quand elles ne portent l’empreinte d’aucun événement remarquable, sont dépourvues d’intérêt, en comparaison des pays historiques² ». De même, pour Chateaubriand, c’est cette profondeur mémorielle qui constitue la spécificité de la péninsule et l’instaure en monument : « J’ajoute que ces monts de Suisse manquent de souvenirs. [...] Vive l’Apennin pour les grandes choses ou pour les riantes histoires, qu’il rappelle ! D’un bout à l’autre, depuis Naples jusqu’à Bologne, c’est tout un monument³ ». Chateaubriand insiste sur le rôle essentiel que jouent « les souvenirs historiques [qui] entrent pour beaucoup dans le plaisir ou dans le déplaisir du voyageur⁴ » ; il invite ainsi Louis de Fontanes à se rendre dans la Ville Éternelle pour en admirer aussi bien les « ruines » que les « souvenirs » qui leur sont attachés⁵. Cette quête mémorielle qui caractérise l’appréhension du patrimoine romain n’est pas récente mais la dimension érudite qui l’accompagne laisse place à l’émotion personnelle, ce qu’on observe plus particulièrement lors de l’arrivée dans Rome, moment liminaire propice à ces réminiscences. À son arrivée, le voyageur est confronté avec émotion aux souvenirs historiques ou littéraires qu’il a conservés de cette terre classique⁶ ; l’espace mémoriel s’incarne dans l’espace géographique et les portes de la ville lui apparaissent comme celles de la mémoire. Si « les souvenirs évoqués sont [...] d’abord ceux des anciens⁷ », d’autres peuvent être mobilisés, comme le passé chrétien de la ville, rappelé par Chateaubriand dans la périphrase qu’il emploie pour désigner Rome : « la catholique héritière sur ses sept collines était là avec tous ses souvenirs⁸ ». Les souvenirs médiévaux sont également convoqués comme celui de Cola di Rienzo qu’on retrouve sous la plume de Chateaubriand, de Stendhal ou de Staël⁹. L’éternité de la ville réside alors non dans son patrimoine, puisque la plupart des monuments, notamment antiques, sont en ruines mais dans ses souvenirs, rendus immortels par les textes.

¹ « Il suffit de voir les lieux où de grandes actions se sont passées, pour éprouver une émotion indéfinissable. C’est à cette disposition de l’âme qu’on doit attribuer la puissance religieuse des pèlerinages. Les pays célèbres en tout genre, alors même qu’ils sont dépouillés de leurs grands hommes et de leurs monuments, exercent beaucoup de pouvoir sur l’imagination. Ce qui frappait les regards n’existe plus, mais le charme du souvenir y est resté. », G. de Staël, *Corinne ou l’Italie*, op. cit., p. 1073.

² *Ibid.*, p. 1170.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. I. 1789-1807*, op. cit., p. 368.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1429.

⁵ « Figurez-vous que vous ne savez rien de Rome, que personne ne sait rien, quand on n’a pas vu tant de grandeurs, de ruines, de souvenirs. », F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. I. 1789-1807*, op. cit., p. 229.

⁶ Borel met l’accent sur l’émotion ressentie face à une ville qui contient tant de souvenirs : « En l’abordant, il est impossible de se défendre d’une vive émotion : la mienne était au comble. De grands souvenirs, éveillés par l’aspect des lieux que foulèrent les Camille, les Scipion, les Caton, les Pompée, les César, les Cicéron et les Brutus, saisissent l’âme, transportent l’imagination. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d’Italie à quelques amis*, op. cit., p. 50.

⁷ G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, op. cit., p. 260.

⁸ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 316.

⁹ Elle note ainsi : « On voit aussi en revenant par cette route la maison qu’on dit être celle de Rienzi. », G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 205-206.

Le voyageur découvre sur la péninsule différents souvenirs historiques, chaque période étant associée, par la présence de son patrimoine, à un territoire italien : l'Antiquité grecque en Sicile, latine à Rome et Naples, le Moyen-Âge et la Renaissance à Florence, Gênes et Venise, et l'époque contemporaine à Milan et Turin. C'est ce que souligne Bignan dans la présentation qu'il donne de l'Italie dans laquelle il insiste sur l'idée que cette variété mémorielle est au cœur de l'identité italienne :

Soit par ses souvenirs historiques, soit par sa position géographique, l'Italie touche à la Gaule par la Lombardie, à l'Orient par Venise, à la Grèce par Pestum, à l'Afrique par la Calabre ; elle s'est répandue dans l'univers, et à son tour l'univers s'est concentré dans son sein. Que de souvenirs opposés retrace cette terre des Romains et des Barbares, cette patrie des empereurs et des papes, des Néron et des Grégoire VII, des Héliogabale et des Alexandre VI¹ !

Le patrimoine de chaque ville témoigne de cette diversité de souvenirs historiques, soulignée par la métaphore de la lecture : la ville s'offre au voyageur comme un livre d'histoire ; son espace est textualisé puisque la « métamorphose [...] de l'espace en livre, repose sur l'appréhension des lieux comme décors d'événements dont le récit est rapporté dans des textes² ». Ainsi, à Venise, Chateaubriand propose un panorama de la ville et de ses monuments qui retrace son histoire, de la grandeur à la décadence, lisible d'un coup d'œil sur les édifices de la place Saint-Marc :

Venise commence à un clocher et finit à un café : à travers la succession des âges et des chefs-d'œuvre, elle va de la basilique de Saint-Marc à une guinguette. Rien ne témoigne mieux du génie du temps passé et de l'esprit du temps présent, du caractère de l'ancienne société et des mœurs de la société moderne, que ces deux monuments ; ils respirent leurs siècles³.

À Florence, Lady Morgan rappelle le lien entre souvenirs et patrimoine, notamment sur les places, « toujours intéressantes, et par leur matériel, et par les événements historiques dont elles ont été le théâtre », comme celle du Duomo qui constitue une « chronique d'anciens souvenirs⁴ » rendus lisibles par son architecture. À Rome, cette métaphore textuelle est souvent convoquée et les voyageurs assimilent la ville à un livre d'histoire vivant comme Valéry⁵ ou Staël qui la compare à un texte qui doit être déchiffré car « ce n'est pas simplement un assemblage d'habitations, c'est l'histoire du monde figurée par divers emblèmes, et représentée sous diverses formes⁶ ». Cette métaphore du livre revient aussi chez Chateaubriand, notamment lorsqu'il écrit : « J'achève souvent le tour des murs de Rome à pied ; en parcourant ce chemin de ronde, je lis l'histoire de la reine de l'univers païen et chrétien écrite dans les constructions, les architectures et les âges divers de ces murs⁷ ». La déambulation dans la ville

¹ Bignan, « L'Italie », *op. cit.*, p. 2.

² C. Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, *op. cit.*, p. 237.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 789.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 278.

⁵ « La contemplation de Rome [...] produisit sur moi l'effet d'une vaste et solide lecture. Mais cette étude n'est point triste et pénible comme dans nos climats du Nord ; là elle est dans l'air qu'on respire ; le livre de l'antiquité est toujours ouvert et il suffit de regarder pour s'instruire. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 62.

⁶ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1092.

⁷ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 341. Goethe insiste également sur cette idée : « J'observe en particulier qu'on lit tout autrement l'histoire à Rome que dans le reste du monde. Ailleurs, on la lit

permet donc aux voyageurs de donner vie à l'intertexte historique antique qui s'incarne dans le patrimoine monumental, avec lequel ils entretiennent alors un rapport plus direct que par la lecture comme l'écrit Chateaubriand à Matthieu Molé : « Venez donc ici si vous voulez [...] savoir en trois jours ce que vous n'apprendriez pas en trois siècles dans les livres, si vous voulez contempler les plus grandes ruines, et vous rassasier des plus grands souvenirs¹ ».

Cette quête des souvenirs n'est pas statique : les voyageurs se lancent sur ces traces mémorielles, et dessinent un itinéraire du souvenir en Italie. Ils délaissent ainsi les territoires dénués de souvenirs comme Livourne, « ville récente et sans souvenir² » « où les siècles n'ont point laissé de monuments³ », et privilégient ceux qui disposent d'une mémoire riche et variée. Ils empruntent des routes qui accumulent les souvenirs historiques et littéraires comme celle qui relie Rome à Naples ; selon Taillard sa richesse mémorielle est telle que, pour mieux en profiter, « surtout la partie qui approche de Naples, [...] tellement riche en souvenirs », « il faudrait la parcourir à pied⁴ ». Dans *Corinne ou l'Italie*, la narratrice rappelle aussi les souvenirs attachés à cette route marquée par « la poésie et l'histoire⁵ ». D'autres routes sont chargées de souvenirs comme celle empruntée par les voyageurs à travers les Alpes pour rejoindre l'Italie qui leur rappelle Annibal. Plusieurs auteurs mentionnent les exploits du général carthaginois comme Lalande ou Giégler⁶ qui débattent sur la route empruntée par ce dernier. Chateaubriand, délaissant ces arguties, se laisse aller à une rêverie sur l'exploit de ce « grand capitaine⁷ ». Mais, dès la fin du XVIII^e siècle, au souvenir du héros antique s'ajoute celui de Bonaparte à la tête des armées du Directoire ; la célèbre toile de David, *Napoléon franchissant le Grand Saint-Bernard*, instaure dès 1800 ce parallèle puisque leurs deux noms figurent sur un rocher du tableau ; Napoléon est présenté comme l'héritier du général carthaginois et les voyageurs convoquent leurs souvenirs simultanément⁸.

- L'itinéraire intertextuel : à la recherche de la mémoire littéraire

Les œuvres majeures de la littérature latine et italienne constituent, comme les souvenirs historiques de la péninsule, un patrimoine immatériel reconnu dans toute l'Europe ; lors de leur visite de l'Italie, le

du dehors au-dedans ; ici, on croit la lire du dedans au dehors ; tout vient s'ordonner autour de nous, tout part de nous. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 178-179.

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. I. 1789-1807*, op. cit., p. 237.

² H. Lemonnier, « Livourne », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, op. cit., p. 28.

³ G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 36.

⁴ C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, op. cit., t. III, p. 133. De même, Giégler rappelle, à chaque ville ou village, les souvenirs qui leur sont attachés qu'ils soient historiques ou littéraires : J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, op. cit., p. 600-602.

⁵ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1213-1214.

⁶ J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, op. cit., p. 40.

⁷ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1431-1432.

⁸ Ainsi, si Anot rappelle à Plaisance la victoire d'Annibal, il ne manque pas de rappeler celle, plus récente, des Français sur les mêmes lieux : « Au-dessus de Plaisance est le *Campo morto* ainsi appelle-t-on la plaine où Annibal défit le téméraire Sempronius [...]. Des combats plus récents viennent d'illustrer divers lieux de l'Italie. Jamais la postérité n'oubliera le pont de Lodi ; et les exploits dont il fut le témoin, immortaliseront son nom avec celui des Généraux Français. », P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, op. cit., t. II, p. 181. Voir aussi B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. IV, p. 261-262.

souvenir de ces lectures constitue un filtre mémoriel à travers lequel chaque voyageur perçoit les lieux et les monuments. En effet, les souvenirs littéraires constituent une destination touristique à part entière : certains lieux n'existent aux yeux des visiteurs que par leur mémoire livresque qu'ils viennent honorer. Ce pèlerinage littéraire n'est pas nouveau : depuis la Renaissance, les voyageurs évoquent sur la terre classique qu'est l'Italie le souvenir d'auteurs latins tels Virgile, Horace ou Tite-Live et même les guides les plus arides ne manquent pas de mentionner leur nom. Cette tradition se poursuit : les voyageurs convoquent toujours la mémoire des auteurs latins mais, parallèlement, de nouvelles mémoires littéraires sont honorées, notamment celle de la littérature nationale, en langue italienne.

Les voyageurs se mettent en quête de souvenirs littéraires ; ils recherchent les lieux décrits dans leurs lectures ou ceux dans lesquels ont été composés les chefs-d'œuvre de la littérature latine comme italienne, insistant sur l'idée qu'il existe un lien entre le grand homme, son œuvre et le sol sur lequel il vit. Certains lieux sont immortalisés par une œuvre qu'ils ont inspirée ou bien parce qu'elle y a été composée. Ainsi, Norvins évoque « Antium », « immortalisée par Horace dans son Ode à la fortune¹ » ; à la villa d'Este, Simond remarque que « c'est ici que l'Arioste composa son *Orlando furioso*² » ; à Gargagnago, Valéry rappelle la mémoire de Dante qui y a rédigé son *Purgatoire* : l'œuvre du poète a été inspirée par ces paysages mais les a à son tour marqués de son souvenir³. Certains lieux sont donc modelés par leur existence littéraire comme Tivoli, où « le premier repère textuel est celui des poèmes latins⁴ », Rome ou les environs de Naples. À Rome, Virgile est souvent convoqué et l'*Énéide* devient une grille de lecture du Latium. Lors de son excursion dans les environs de Rome, Farjasse confronte les lieux au texte de Virgile qui les a rendus célèbres et qui guide ses pas :

Je me décidai à entreprendre dans la campagne une excursion que j'avais projetée depuis longtemps. Je sortis un jour de Rome pour aller visiter cette partie du Latium, où Virgile a placé les six derniers actes de son magnifique drame de l'*Énéide*. Hélas ! toute cette contrée des Latins et des Rutules, cette terre si riche, est aujourd'hui déserte, misérable, et si inculte, que le pain qu'on y trouve vient de Rome ! Qu'est devenue Ostie, où les richesses abondaient des confins de l'univers ? qu'est devenue cette magnifique côte de Laurente, dont les nombreuses maisons de campagne cachaient partout le sol ? Des ruines ont remplacé ces merveilles [...]. Que le lecteur nous pardonne ces citations inspirées par les lieux tout empreints du souvenir de Virgile et des poètes immortels des beaux siècles de Rome. La muse classique retentit partout sur ce terrain sacré, et fait écho dans notre cœur⁵.

Farjasse parcourt la campagne romaine animé par une émotion toute littéraire ; le recours à l'*ubi sunt* traduit la mélancolie du pèlerin littéraire qui ne retrouve aucune trace de la splendeur des lieux chantés par Virgile dont il cite les vers, amplifiant le décalage entre le texte et la réalité moderne. La description virgilienne s'impose comme modèle pour la plupart de ceux qui visitent le Latium et entendent

¹ J. de Norvins, « État romain », *op. cit.*, p. 19.

² L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. II, p. 62.

³ « Il ne reste à Gargagnago, du temps du Dante, que l'air et le site mais celui-ci, formé de hautes montagnes, est grave, solitaire, et l'on y sent encore une sorte d'harmonie avec le génie du chantre qui l'habita. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 312-313.

⁴ C. Seth, « Le Tivoli des âmes sensibles », in J. Herman, K. Peeters et P. Pelckmans (dirs.), *Dupaty et l'Italie des voyageurs sensibles*, *op. cit.*, p. 102.

⁵ D.-D. Farjasse, « Voyage au Latium », in D.-D. Farjasse et alii, *L'Italie*, *op. cit.*, p. 83.

confronter ce qu'ils voient à ce qu'ils ont lu, comme Norvins qui évoque ces lieux en se référant à la description qu'en donne le poète dont l'œuvre structure son appréciation des paysages aussi bien que l'itinéraire qu'il y trace¹. Ces initiatives s'inspirent de l'œuvre de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, publiée en 1804 et intégralement consacrée à la confrontation des environs de Rome aux descriptions de l'épopée virgilienne. L'ouvrage, qui connut un grand succès, est utilisé par de nombreux voyageurs ; Staël, qui connaissait bien Bonstetten², l'a lu et ses descriptions s'imposent à elle dès son arrivée, comme elle le lui écrit : « Mon Dieu ! que ce livre est vrai ! La campagne de Rome m'a frappée par le souvenir de votre livre : c'est de la description à l'objet que mon intérêt a procédé³ ». Sa célébrité est également illustrée par les propos de Chateaubriand qui, dans *Mémoires d'outre-tombe*, évoque la description que Bonstetten a faite de la campagne romaine :

On ne retrouve guère que dans le *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, de M. de Bonstetten, publié à Genève en 1804, un an après ma lettre à M. de Fontanes (imprimée dans le *Mercure* vers la fin de l'année 1803), quelques sentiments vrais de cette admirable solitude, encore sont-ils mêlés d'objurgations⁴.

Chateaubriand insiste sur le fait que sa description a précédé celle de Bonstetten, puisqu'il l'a rédigée un an avant la publication du *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide* : en cherchant à imposer sa vision littéraire comme la première à renouveler la représentation de la campagne romaine, il reconnaît implicitement le caractère novateur du regard de Bonstetten qui ne réside pas tant dans le parallèle effectué entre le texte classique et la topographie que dans la description même des environs de Rome, présentés comme solitaires et dévastés⁵. La perspective adoptée par Bonstetten s'inscrit en effet dans la continuité de celle de ses prédécesseurs qui, empreints de culture classique, ne manquaient pas de comparer les descriptions de l'*Énéide* aux paysages romains ; mais sa modernité réside moins dans le texte qu'il convoque que dans le rapport nouveau qu'il instaure avec ce dernier. Bonstetten met tout d'abord en place une relation directe avec la campagne romaine puisque « au rapport érudit à Virgile se substitue une relation directe à travers le paysage⁶ ». En effet, il arpente lui-même les lieux décrits par le poète et y fait preuve d'un « esprit d'observation » dont il estime que ses prédécesseurs « érudits », « Juste Lipse, Cluvier, Kircher et Volpi », qui, « sans penser eux-mêmes, n'avaient fait que rédiger les pensées des autres⁷ », manquent. Il propose ainsi un « tableau du pays tel qu'il était du temps d'Énée »

¹ J. de Norvins, « Campagne de Rome », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, op. cit., p. 18.

² Bonstetten fait partie du groupe de Coppet et, comme le rappelle J.-M. Roulin, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide* et *Corinne ou l'Italie* appartiennent à un « contexte intellectuel commun ». J.-M. Roulin, « Bonstetten et Madame de Staël, ou comment lire Virgile après Ossian ? », art. cit., p. 175.

³ G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome v, op. cit., p. 505.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 225.

⁵ Chateaubriand reproche pourtant à Bonstetten, pour mieux se dissocier de ce dernier, ses « objurgations » : en effet, si la ruine et la stérilité de la campagne romaine suscitent l'« enthousiasme » de Chateaubriand et de ses successeurs, Bonstetten met en avant le caractère sublime de ces régions dévastées mais ne les érige pas en objets esthétiques.

⁶ J.-M. Roulin, « Bonstetten et Madame de Staël, ou comment lire Virgile après Ossian ? », art. cit., p. 176.

⁷ C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, op. cit., p. 1.

dans lequel il reconstitue, à partir du paysage actuel et de l'*Énéide*, les lieux tels qu'ils se présentaient lors de l'arrivée du fils de Vénus ; cette description est effectuée sur place et au présent et elle est structurée par son regard d'observateur.

La route qui mène de Rome à Naples réveille également de nombreux souvenirs littéraires et notamment celui de Virgile ; ce lien entre l'*Énéide* et la région est renforcé par la présence du tombeau présumé du poète¹. Presque tous les voyageurs se lancent sur les traces de l'*Énéide* et visitent souvent cette région dans ce seul but : il s'agit donc d'un pèlerinage littéraire répandu dont la célébrité en Europe est corrélée à celle du texte classique. Dans le *Landscape français*, Saint-Marc Girardin, qui retrace le parcours d'Énée tout en citant abondamment Virgile, se rend spécifiquement à Baïes pour voir les lieux décrits par le poète² ; dans ses *Carnets de voyage*, Staël est particulièrement attentive à cet intertexte qui structure sa représentation du paysage envisagé comme une construction textuelle. Le souvenir de l'*Énéide* conditionne le regard de la voyageuse à Cumès dont « la célébrité [...] est tout entière due au sixième livre de l'*Énéide* » et « où l'on voit l'autel qui devait être celui de la Sybille³ », à Misène⁴, ou encore au lac d'Averne, intéressant « sous le rapport poétique » puisque « c'est là le lieu de la descente aux enfers choisi par Virgile⁵ ». Pour chaque lieu, Staël ne manque pas de rappeler le souvenir du poète qui l'a rendu célèbre ; l'intertextualité qui structure ce paysage apparaît également dans son roman, plus particulièrement dans la dernière improvisation de l'héroïne au cap Misène qui y chante « les souvenirs que ces lieux retraçaient » : les souvenirs historiques sont évoqués à côté des souvenirs littéraires parmi lesquels Virgile tient une place importante. Corinne évoque l'existence de cet itinéraire du souvenir littéraire (« La terre de l'*Énéide* vous entoure ; et les fictions consacrées par le génie sont devenues des souvenirs dont on cherche encore les traces⁶ ») et, par son improvisation, elle ajoute une strate mémorielle littéraire à ce paysage puisque les voyageurs du XIX^e siècle rappellent à leur tour le souvenir de l'héroïne de Staël lors de leur visite à Misène. Néanmoins, ils sont parfois déçus par le contraste entre la description poétique de ces lieux et la réalité. Ainsi, au lac d'Averne, Anot, frappé par la banalité des lieux, estime que Virgile a certainement eu recours à l'exagération poétique⁷ ; à Baïes, Chateaubriand

¹ Julvécourt écrit ainsi, reliant le tombeau de Virgile aux lieux de son épopée : « Je voulais en ce jour parcourir les lieux qu'avait célébré son chant immortel, et je suis venu sur son tombeau me remplir de sa pensée pour goûter avec plus de délices les charmes que sa lyre a répandus sur le rivage que je vais visiter », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 139.

² « L'enfer de Virgile près de Baïes appartient à l'Italie conjecturale et presque chimérique ; c'était pour moi un motif de visiter cet enfer », Saint-Marc de Girardin, « Les enfers de Virgile », in *Le Landscape français*, op. cit., p. 88.

³ G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 146.

⁴ « A Misène, lieu bien choisi pour se battre avec un triton comme l'a fait le compagnon d'Énée. », *Ibid.*, p. 150-152.

⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁶ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1265.

⁷ « C'est l'Averne. Comme il est affreux dans Virgile ! Ici c'est tout simplement un bassin de trois cents toises de diamètre [...]. Au bord de ce lac, on voit une sombre caverne dont l'entrée est étroite et escarpée ; c'en est assez pour un poète. », P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, op. cit., t. I, p. 296-297.

souligne avec mélancolie ce décalage entre la réalité et la fiction littéraire à l'antre de la Sibylle : « J'ai entendu chanter les oiseaux, et je les ai vus voler autour de l'antre, malgré les vers de Virgile : *Quam super haud ullae poterant impune volantes, Tendere iter pennis*¹ ».

Tivoli est aussi un site dont l'attrait repose en grande partie sur les souvenirs littéraires : avec la Villa Adriana et celle d'Este, cette mémoire livresque attire les voyageurs qui viennent y honorer les poètes qui ont vécu en ces lieux, comme Horace ou Properce mais aussi l'Arioste ; ainsi, le visiteur n'est jamais seul à Tivoli où il est « accompagné de mille souvenirs² ». En effet, comme l'indique Staël, Tivoli est avant tout marquée par une mémoire littéraire puisqu'elle « fut la demeure de tant d'hommes célèbres, de Brutus, d'Auguste, de Mécène, de Catulle, mais surtout la demeure d'Horace ; car ce sont ses vers qui ont illustré ce séjour³ ». C'est plus particulièrement le souvenir d'Horace qui s'impose aux voyageurs, comme Santo Domingo qui cherche à Tivoli les traces du poète dont l'œuvre a fait de ce lieu un poème vivant :

Les voilà donc ces lieux dont Horace a fait le Parnasse romain. Ils sont toujours dignes du poète qui semble les éclairer des rayons de sa gloire et les remplir encore de ses chants. Ce murmure aérien, c'est le frémissement de sa lyre effleurée par l'aile des vents les notes gémissantes qui s'exhalent de ces bois mélodieux, ce sont les plaintes que soupire sa Muse sur la tombe de Quintilien. Tous ces bruits qui frappent mon oreille sont comme le retentissement de son âme harmonieuse. Ne s'est-il pas reposé aux bords de ce ruisseau où le pin et le peuplier se plaisent à enlacer leurs bras et à marier leur ombrage hospitalier ? Ne s'est-il pas assis sur ce rocher taillé en siège par la nature ? Mais certes il a pénétré dans cette grotte sauvage tapissée de mousse et de lierre peut-être y a-t-il modulé la gracieuse ode à Pyrrha⁴ ?

Le souvenir d'Horace définit Tivoli, lui confère son unité et sa signification aux yeux des voyageurs qui y cherchent les lieux de la création poétique aussi bien que ceux qu'elle décrit⁵. Pourtant Tivoli est aussi lié au souvenir de l'Arioste, comme le rappelle Guinan-Laourens qui l'évoque après Horace⁶. Tivoli entretient donc un lien particulièrement riche avec la création littéraire : depuis l'Antiquité, la ville conserve la mémoire de plusieurs poètes et artistes qui sont venus y chercher l'inspiration ; à leur tour, les voyageurs viennent profiter de ces paysages bucoliques qui ont inspiré les vers d'Horace ou de l'Arioste mais aussi de la mémoire littéraire du lieu qui, nourri par l'intertextualité, apparaît comme propice à la création.

Si les visiteurs privilégient la mémoire antique, la diversification du souvenir littéraire s'intensifie au moment 1800, alors que s'amorce en Europe une redécouverte de la littérature italienne. Dans son

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1472.

² J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 246.

³ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1169.

⁴ J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 246-247.

⁵ C'est le cas de Dupaty : « Horace, tu es venu, sûrement, plus d'une fois accorder ici ton imagination et ta lyre », « Horace, n'est-ce pas devant ces mêmes cascades, et enchantée de cette même scène, que ta muse a célébré en de si beaux vers, les délices de Tivoli ? », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. I, p. 248 et p. 252.

⁶ « Quant à la ville de Tivoli, elle est tout aussi mal bâtie qu'aucune autre. Les voyageurs ne la visitent que pour son site, son ancienneté et ses eaux. Les jardins de la villa d'Este ne méritent point une visite particulière [...] ; mais il faut les voir : l'Arioste y a composé son immortel poème. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 323.

improvisation au Capitole, Corinne n'évoque pas la littérature antique mais italienne à partir de la « renaissance des arts¹ » : pour illustrer « la gloire et le bonheur de l'Italie », elle fait appel à une littérature nationale qui donne son identité à la péninsule. Elle mentionne ainsi Dante mais aussi le Tasse et Pétrarque. Dante occupe une place essentielle dans l'imaginaire romantique et politique du XIX^e siècle et son œuvre est remise à l'honneur dès le début du siècle, notamment sous l'influence de Staël et du groupe de Coppet². Les voyageurs se mettent en quête des souvenirs laissés par l'œuvre de Dante sur le patrimoine italien, comme à Pise où s'impose celui d'Ugolin et de la tour où le poète rapporte qu'il fut enfermé ; l'interlocuteur de Jouy lui explique ainsi : « Quant aux auteurs modernes, il n'en est point de comparables au Dante ; vous irez voir sans doute la fameuse tour de la Faim ; c'est là qu'il faut relire l'épisode du comte Ugolin³ ». La tour de la faim devient une destination touristique que recommandent Lemonnier, qui estime que le voyageur « devra surtout, pour peu qu'il ait lu le Dante, se faire conduire sur l'emplacement de la Tour de la faim, qui vit la scène lamentable d'Ugolin⁴ », ou encore Mallet⁵. La péninsule étant une source d'inspiration intarissable en Europe, les voyageurs cherchent également les traces d'œuvres littéraires étrangères dont l'intrigue se déroule en Italie. Ainsi, avec la redécouverte de Shakespeare, *Roméo et Juliette* est un intertexte très présent à l'esprit de ceux qui se rendent à Vérone. Dupré estime que « les traces de l'histoire tragique et si touchante des amours et des malheurs inouïs de Roméo et Juliette » sont « ce qu'il y a de plus intéressant à Vérone⁶ ». Dans la ville, certains monuments sont plus spécifiquement associés à la mémoire des amants et constituent les étapes d'un pèlerinage littéraire que décrit Dupré : il visite ces lieux comme « tous les étrangers » qui s'y rendent en « pèlerinage » et suivent les traces de la fiction dans Vérone⁷. Royer revient aussi sur l'importance du

¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1031.

² Voir C. Pouzoulet, « Pour une renaissance politique et littéraire de l'Italie : enjeux du modèle de Dante chez Madame de Staël et Sismondi », art. cit., mais aussi C. Pouzoulet, *La Construction du modèle de Dante comme poète national de l'Italie romantique : de M^{me} de Staël à Quinet, l'exemple de Claude Fauriel (1772-1844) et du réseau de ses relations*, thèse dirigée par P. Berthier, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 1996.

³ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. II, p. 2.

⁴ H. Lemonnier, « Toscane », op. cit., p. 27.

⁵ « Le Dante a rendu célèbre l'horrible vengeance que l'archevêque exerça sur cette famille infortunée : en lisant le récit des souffrances du comte, on oublie les fautes dont il s'est rendu coupable. Quelques restes de la tour où il fut enfermé, et qui, depuis son supplice, ont pris le nom de *Tour de la faim*, subsistent encore », G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 32.

⁶ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 376.

⁷ « Je me suis fait conduire dans tous les endroits qui conservent le souvenir de ces deux infortunés amants, si dignes d'un meilleur sort. [...] Je suis allé voir un sarcophage qui est dans le cimetière du couvent de Saint-François ; tous les étrangers s'y font conduire comme en pèlerinage. On me montra dans la rue des Lions [...] une maison fort ancienne, noire et gothique, ayant de petites fenêtres en arcades, qui est celle des Capulet, parents de Juliette ; on la conserve avec soin par ordre du gouvernement, et elle n'est pas habitée quoique sur l'alignement des autres maisons de la rue. [...] Il faut suivre cette rue des Lions pour aller à l'ancien monastère de Saint-François ; il était alors hors la ville ; c'est là que Roméo et Juliette furent mariés secrètement. », *Ibid.*, p. 376-377. Dans *Corinne*, l'héroïne précise également qu'« on y montre encore le tombeau de ces deux amants », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1138. Consciente de l'attrait touristique des souvenirs littéraires attachés à certains de ses édifices, la ville prend soin de les protéger.

souvenir littéraire de Roméo et Juliette et revendique la véracité du récit du dramaturge anglais et l'authenticité des traces de l'action littéraire¹, comme Valéry :

Le souvenir des amours de Roméo et de Juliette a été renouvelé en Italie par les Anglais qui voyagent ; la pièce de Shakespeare l'a rendu populaire. Le Dante et Shakespeare semblent ainsi, l'un par son ouvrage, l'autre par ses malheurs, se rencontrer à Vérone, et l'imagination se plaît à rapprocher deux génies si grands, si terribles, si créateurs, les plus étonnants peut-être de toutes les littératures modernes².

Valéry relie à Vérone la mémoire de Shakespeare mais aussi celle de Dante qui y résida durant son exil. Si le souvenir n'est pas de la même nature, il s'agit de deux auteurs redécouverts par le romantisme ; il efface leurs différences nationales pour les instaurer en nouveaux modèles européens.

Les voyageurs peuvent enfin convoquer des souvenirs littéraires plus récents ; à Venise, celui de lord Byron s'impose ainsi très rapidement au XIX^e siècle. Le poète anglais y séjourne de 1816 à 1819, séjour au cours duquel il achève *Childe Harold* et laisse dans la ville un souvenir durable. Dans *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand évoque à plusieurs reprises l'inscription de la mémoire du poète dans la cité, comme au palais Mocenigo : « Le moderne poète d'Albion a consacré par sa présence l'un des trois palais Mocenigo. Un poteau planté dans le grand canal, indique au passant l'ancienne demeure de Byron³ ». Le terme « consacré », qui appartient au lexique religieux, illustre le caractère déjà sacré de la mémoire du poète sur les traces duquel des voyageurs entreprennent un pèlerinage auquel Chateaubriand refuse de s'adonner, estimant qu'il est encore trop tôt ; s'il reconnaît que Venise est la « ville des poètes où Dante, Pétrarque, Byron, passèrent⁴ », il privilégie la mémoire de Dante⁵. Roger de Beauvoir, moins réticent que Chateaubriand, rappelle aussi le séjour vénitien du poète anglais et le rôle qu'il joua dans la composition de son œuvre ; il fait notamment référence à un tableau de Giorgione qui aurait inspiré *Beppo*⁶. Si Venise et son patrimoine ont modelé l'œuvre de Byron, cette dernière a également participé à modeler l'image de la ville dans l'esprit des voyageurs. La même célébrité précoce caractérise *Corinne ou l'Italie* ; fort d'un succès fulgurant dès sa publication, le roman est évoqué par

¹ « Malgré les réfutations du bonhomme Biancolini, [...] nous n'en persisterons pas moins à croire à la vérité du récit mis en œuvre par Shakespeare le poète. Si vous allez à Vérone, demandez au premier *contadino* [...] des nouvelles des jeunes amants de Shakespeare, et il vous conduira aussitôt [...] dans un jardin écarté, qui servit, dit-on, jadis de cimetière. Là, vous verrez une pierre tumulaire de la plus grande simplicité [...]. Cette tombe passe à Vérone pour celle de Juliette, ce qui ne me paraît pas pourtant prouvé jusqu'à l'évidence, quoique madame de Staël tint la chose pour démontrée. Quoi qu'il en soit, ce tombeau est un lieu de pèlerinage pour les cœurs tendres, et pour les âmes de poètes. », A. Royer, « États vénitiens », *op. cit.*, p. 28.

² A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 279.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 775.

⁴ *Ibid.*, p. 389.

⁵ « Mon *cicerone* m'a proposé de me conduire à la maison de lord Byron. Eh ! que me faisaient Childe-Harold et la signora Giuccioli en présence de Dante et de Béatrice ! Le malheur et les siècles manquent encore à Childe-Harold ; qu'il attende l'avenir. », *Ibid.*, t. III, p. 198.

⁶ « Byron pensait à Giorgione quand il écrivit *Beppo* ; il se rappelle l'impression de ce portrait. », R. de Beauvoir, « Musées d'Italie », *op. cit.*, p. 8.

les visiteurs qui ne manquent pas de rappeler le souvenir de l'héroïne en Italie¹. Son renom est illustré chez Lady Morgan par la création d'une antonomase. Cet usage n'est pas sans ironie puisque le terme lui sert à désigner les Anglaises qui, imbues de la lecture de Staël, se considèrent comme de nouvelles *Corinne* : elle évoque ainsi « la Corinne anglaise² » qui, version dégradée de l'héroïne, effectue quelques emplettes pour sa toilette avant de se rendre à la Galerie des Offices. Mais le lectorat de Staël ne se limite pas aux Anglaises et les voyageurs français évoquent le souvenir de Corinne. Chateaubriand relate ainsi le pèlerinage littéraire et amical qu'effectue Madame Récamier à Misène où Staël a placé la seconde improvisation de Corinne³ ; dans le *Landscape français*, Saint-Marc Girardin ajoute aux strates de souvenirs littéraires qui composent les environs de Misène celui « de Corinne, le dernier grand nom qui se soit venu jeter entre tant de grands noms entassés sur cette plage et qui y ait trouvé place⁴ ». Julvécourt convoque également son souvenir lors de son passage au cap Misène, « animé par les accents de Corinne » :

Mais nous avons atteint le cap Misène, et, avec M^{me} de Staël, nous parvenons au sommet, près de l'ancienne maison de Lucullus. C'est là qu'improvisa Corinne avec toute sa mélancolie attendrissante ; c'est là qu'inspirée par la belle nature qui l'entourait elle chanta avec tant de mélodie et de sublimité. Je suis les charmes de sa lyre avec un bonheur sans égal, j'étudie avec elle tous tes lieux qui furent dignes de son improvisation et je me sens plus qu'heureux de pouvoir parcourir en détail ce que ses accents plaintifs ont célébré⁵.

Le souvenir de Corinne s'impose à sa mémoire et éclipse tous ceux liés à ce lieu, comme en témoigne la rapide mention de la maison de Lucullus. Julvécourt ne vient pas uniquement chercher le souvenir de Corinne, il lit le paysage qui l'entoure à partir du texte de son improvisation. À Rome, les voyageurs évoquent aussi le roman dont l'intrigue amoureuse est étroitement liée au patrimoine de la ville. Ainsi, à la fontaine de Trevi, Ducos rappelle l'épisode romanesque dont elle constitue le décor⁶. À Venise, Chateaubriand mentionne encore son souvenir⁷ et Simond fait de même à Florence. Comme le souligne Mallet, le souvenir de Corinne est donc associé à l'ensemble de l'Italie, nation dont l'héroïne constitue l'allégorie :

Elle a su profiter des différentes situations de ses héros, pour colorer le pays qu'elle décrit ; ainsi Corinne, dans ses jours de gloire, parcourt Rome et Naples, si favorisées par la nature ; les sombres canaux de Venise, qui laissent chez tous les étrangers une impression de tristesse s'obscurcissent encore des regrets et des funestes pressentiments des deux amants au moment de leur séparation. [...] On va

¹ Ainsi, comme le rappelle N. Bourguinat, « l'influence de *Corinne* avait été constante pendant toutes les premières décennies du siècle [...] Elle se manifeste parfois par des échos ou interférences explicites : on lit ou on relit le livre en route, ou bien sur place ; on le cite, on a des réminiscences de scènes particulières », N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 333.

² « Les flanelles de *swansea* sont choisies et envoyées au logis par la Corinne anglaise, tout en montant les marches qui conduisent à la tribune de la Vénus de Médicis. », Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 388.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 700.

⁴ Saint-Marc de Girardin, « Naples », in *Le Landscape français*, *op. cit.*, p. 198.

⁵ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, *op. cit.*, p. 164.

⁶ Voir B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 23.

⁷ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 420.

chercher dans la plupart des ouvrages qui ont été écrits sur l'Italie, des noms des faits, des dates ; dans celui de M^{me} de Staël, les réflexions que la vue de tant d'objets différents peut faire naître [...]¹.

Voyager sur les traces du souvenir littéraire n'est donc pas un phénomène nouveau : terre construite dans l'imaginaire collectif par l'accumulation de strates littéraires, « berceau des lettres² », l'Italie attire depuis des siècles les visiteurs nourris de littérature latine. Mais ces derniers mettent désormais à l'honneur d'autres souvenirs : la mémoire de Virgile, si elle est toujours au cœur des préoccupations, accompagne celle d'auteurs italiens et étrangers ; l'itinéraire littéraire se diversifie.

Cette omniprésence du souvenir littéraire se traduit par une autre pratique viatique : la lecture *in situ*, qui consiste à transporter certains ouvrages et à les lire sur place ; elle se caractérise par la présence du texte non sous forme de souvenir mais en tant qu'objet livre. Cette pratique est très courante en Italie depuis la valorisation humaniste des textes antiques et sa banalisation trouve son origine dans la pratique du Grand Tour, voyage pédagogique : les jeunes aristocrates viennent parfaire leur éducation classique sur la péninsule et s'y adonnent dans le but de confronter leurs lectures aux lieux qu'elles évoquent³. À partir de la fin du XVIII^e siècle, « l'affaiblissement du Grand Tour comme voyage pour l'éducation du jeune noble débouche sur un type de voyage dans lequel les centres d'intérêts et la façon de les appréhender n'ont le plus souvent subi que d'infimes métamorphoses⁴ ». Ainsi, la plupart des voyageurs lettrés conservent la pratique de la lecture *in situ*, alors même que le Grand Tour décline fatalement avec l'avancée des armées françaises en Europe⁵. Sur la péninsule, les lectures les plus régulièrement effectuées *in situ* sont celles de textes antiques, envisagés pour leur valeur littéraire mais aussi scientifique. En effet, beaucoup de voyageurs privilégient comme source historique fiable le texte antique aux ouvrages plus récents d'antiquaires et d'érudits ; ils perçoivent le discours poétique comme un discours référentiel dont ils entendent se servir pour déchiffrer l'Italie et « Virgil [...] and other Classical authors were read as sources⁶ ». Bonstetten envisage ainsi Virgile en historien⁷. Il propose une rupture subversive avec la conception classique d'une séparation stricte des genres littéraires et, dans une perspective romantique, refuse d'établir une « distinction entre l'imagination et la mémoire⁸ ». De même, Stendhal confie à son lecteur « se méfier beaucoup de ces ennemis jurés de toute saine logique,

¹ G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, *op. cit.*, p. 150-151.

² G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1030.

³ Stendhal explique ainsi : « Beaucoup d'Anglais se bornent à lire dans chaque endroit les descriptions qu'en ont laissées les poètes latins », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 475.

⁴ Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, *op. cit.*, p. 544.

⁵ Voir Jeremy Black, *Italy and the Grand Tour*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 223-224.

⁶ *Ibid.*, p. 58 : « Virgile et d'autres auteurs classiques étaient lus en tant que sources ».

⁷ « Virgile est non seulement excellent poète, il est de plus l'historien des plus antiques peuplades du Latium, dont il nous a laissé un tableau du plus grand prix. Nous autres modernes nous sommes trop accoutumés à séparer la poésie et l'histoire, et la fiction de la vérité. », C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, *op. cit.*, p. 8. Il écrit encore : « J'observerai ici, qu'il y a dans les poètes Latins plus de vérités historiques que l'on n'en cherche communément, tandis que dans leurs histoires, il y en a souvent moins que l'on ne croit y en trouver. », *Ibid.*, p. 147.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

qu'on appelle parmi nous des savants » ; il leur préfère le texte antique, plus fidèle, qu'il conseille au voyageur d'emporter lors de ses promenades pour être lu sur place. Dans sa *Correspondance*, il rapporte avoir lu Tite-Live à Rome¹ ; cette expérience semble concluante puisque *Promenades dans Rome* recommande sa lecture *in situ* pour raviver les souvenirs de l'histoire antique et stimuler l'imagination car « si l'on peut trouver quelque certitude, ce n'est qu'au milieu des ruines vénérables que nous visitons en ce moment un Tite-Live à la main² ». Il la préconise dans les lieux empreints de souvenirs comme « l'angle de la rue du Macao » :

Là, on enterrait les pauvres vestales coupables [...]. Frédéric a ouvert un volume du Tite-Live si plaisamment traduit par M. Dureau, et nous a lu le récit du supplice de deux vestales, l'an 536 de Rome. Nous avons répété les noms de Opimia et de Floronia, plus de deux mille années après la mort cruelle qu'elles souffrirent en ce lieu³.

D'autres historiens sont convoqués comme Suétone, que Stendhal entreprend de lire au Colisée dans une mise en scène particulièrement élaborée de la lecture *in situ* qui vise à en augmenter les effets⁴, ou Tacite : Stendhal et ses compagnons lisent sa vie de Trajan près de l'arc de cet empereur ; le texte historique s'impose sur le monument et conforte sa fonction initiale, à savoir perpétuer la mémoire des hauts faits impériaux⁵. Chateaubriand recommande également la lecture *in situ*, en Romagne, de ces trois auteurs antiques car « ce canton de l'Italie renferme toute l'histoire romaine ; il faudrait le parcourir Tite-Live, Tacite et Suétone à la main⁶ ». Pour Goethe, cette importance de la lecture antique *in situ* à Rome est liée au sol, riche en souvenirs qu'elle est chargée de réveiller :

Bien que l'on ne s'abandonne pas à son imagination, et qu'on prenne le pays tel qu'il se présente, il n'en est pas moins le théâtre décisif, le cadre nécessaire des plus grandes actions [...]. Alors, l'histoire s'y rattache merveilleusement, d'une manière vivante, sans qu'on se rende compte de ce qu'on éprouve, et je sens le plus vif désir de lire Tacite à Rome⁷.

Ainsi, « les textes historiques prennent corps dans l'espace du voyage, trouvent leur matérialisation dans la trace, dans laquelle quelque chose du discours des historiens et des chroniqueurs est visible⁸ ».

L'œuvre des historiens latins n'est pas la seule à faire l'objet de lectures *in situ* : les voyageurs relisent aussi des ouvrages littéraires, notamment ceux de Virgile et d'Horace qui sont les deux poètes les plus lus sur place, à Rome comme à Naples. Les visiteurs se représentent régulièrement avec un exemplaire de leurs œuvres « à la main », parcourant les lieux évoqués par ces poètes⁹. Dans *Les Martyrs*,

¹ « J'ai eu l'idée de lire Tite-Live à Rome. », Stendhal, *Œuvres intimes. I, op. cit.*, p. 659.

² Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 737.

³ *Ibid.*, p. 807.

⁴ « Je compte demain aller lire une vie ou deux dans le fauteuil de bois qu'un Anglais a fait placer tout au haut des ruines du Colisée », *Ibid.*, p. 890.

⁵ « Elle nous a tellement intéressés que nous sommes revenus à l'arc de triomphe pour examiner en détail les bas-reliefs qui rappellent les actions de ce grand homme. », *Ibid.*, p. 849.

⁶ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 196.

⁷ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 138.

⁸ C. Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque, op. cit.*, p. 216-217.

⁹ Bonstetten insiste ainsi sur la connexion qui existe, par la lecture *in situ*, entre le texte et le cadre : « Quel plaisir de lire Virgile sous le ciel d'Énée, et pour ainsi dire, en présence des dieux d'Homère. », C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide, op. cit.*, p. 190.

Chateaubriand, peu soucieux de son anachronisme, peint Augustin en train de se livrer à la lecture *in situ* de Virgile¹ ; à Baïes, Borel entend, « Virgile à la main, suivre Énée dans les courses que ce poète lui fait faire² » ; Legouvé se rend également sur les traces du héros dans les environs de Naples « un Virgile à la main³ ». En ce qui concerne Horace, Reichard conseille à ses lecteurs de parcourir la route entre Rome et Naples avec un de ses poèmes et d'Estourmel confie, lors de sa visite de Tivoli : « c'est dans cette vallée que je me plus à m'égarer pendant deux journées, mon Horace à la main⁴ ». Dans toutes ces occurrences, on remarque que les voyageurs insistent sur le lien physique qu'ils entretiennent avec le livre, envisagé dans son aspect matériel, qu'ils ont souvent « à la main » et qui leur sert de filtre pour enchanter la réalité et réveiller ses souvenirs littéraires. La lecture *in situ* est donc une activité répandue qui peut même être un but du voyage ; elle permet de confronter le texte aux lieux où se sont déroulés certains événements historiques ou qui constituent le décor d'une œuvre de fiction, et de restaurer la mémoire qui les habite.

La lecture d'œuvres historiques comme littéraires, latines, italiennes ou étrangères, détermine non seulement l'itinéraire emprunté par les voyageurs sur la péninsule mais aussi leur écriture et leur représentation du patrimoine italien ; elle oriente leur réception des lieux, des villes et des monuments, enrichissant leur approche du patrimoine tout en créant un horizon d'attente parfois déçu. L'Italie elle-même, objet littéraire par excellence, devient une vaste bibliothèque dans laquelle les visiteurs partent à la recherche de leurs souvenirs de lecteurs pour confronter le texte à la réalité. La péninsule, et notamment Rome, constituent donc des terres du souvenir ou plutôt des souvenirs ; le sol, les paysages, les monuments réveillent la mémoire historique comme littéraire et, par la déambulation, leur offrent la possibilité de faire appel à leur imagination pour « lire » et redonner vie à ces souvenirs. Mais le patrimoine italien ne réveille pas seulement une mémoire antique devenue commune par l'appropriation qu'en a effectuée l'Europe ; il convoque aussi chez les voyageurs éduqués une mémoire intime, celle de l'enfance, liée à l'apprentissage de l'histoire et de la littérature latines.

Texte et ruines antiques : à la recherche des souvenirs d'enfance

En effet, les voyageurs entretiennent avec le patrimoine antique un lien mémoriel paradoxalement collectif et intime. L'histoire romaine et les monuments qui en sont la trace font partie du patrimoine européen et les visiteurs, qui ont pour la plupart reçu une éducation classique, en partagent la

¹ « Augustin, un Virgile à la main, parcourait les bords que chanta ce poète immortel, le lac Avernus, la grotte de la Sibylle, l'Achéron, le Styx, l'Élysée ; il se plaisait surtout à relire les malheurs de Didon, au tombeau du tendre et beau génie qui raconta la touchante histoire de cette reine infortunée. », F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, *op. cit.*, p. 309.

² J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, *op. cit.*, p. 109.

³ Et le récit d'Énée devient le sien : « j'allai au temple d'Apollon, j'écoutai l'oracle de la Sybille, je cueillis le rameau d'or dans la forêt sacrée, je jetai le gâteau à Cerbère ; je traversai l'Achéron et les Champs Élysées. », E. Legouvé, « Naples », *op. cit.*, p. 19.

⁴ J. d'Estourmel, *Souvenirs de France et d'Italie*, *op. cit.*, p. 303.

connaissance avec la majorité de leur lectorat. Pourtant, ils entretiennent aussi avec ce patrimoine un lien intime qui trouve ses racines dans leurs souvenirs d'écoliers de l'apprentissage des textes latins. Alors qu'ils se rendent en tant qu'adultes à Rome, la découverte de l'héritage antique est en réalité une redécouverte qui passe par le souvenir du texte, premier contact avec l'Antiquité, comme l'illustre déjà l'expérience romaine de Montaigne, qui, en bon humaniste, se montre particulièrement « sensible à la mémoire des lieux¹ ». En décrivant les monuments, les voyageurs se remémorent ces souvenirs d'enfance et le patrimoine italien en acquiert une profondeur temporelle qui s'ancre dans le temps historique comme intime².

Cette expérience est paradoxalement personnelle et commune ; dans le récit de son arrivée, Farjasse utilise ainsi le pronom personnel « nous » qui désigne les voyageurs européens « d'une éducation libérale », nourris depuis leurs premières années à la culture latine, qui retrouvent à Rome ces souvenirs d'enfance :

À mesure que l'on s'avance dans la campagne de Rome, dans ce désert dont le silence contient tant de hautes leçons, on a le temps de revenir tout à fait de la surprise et de l'agitation que le premier aspect de la ville éternelle ne peut manquer d'exciter dans le cœur de tout homme d'une éducation libérale. En recherchant la cause d'une émotion tellement vive, on est tenté d'abord de l'attribuer uniquement à l'influence de nos premières impressions, et aux souvenirs encore tièdes de nos études classiques. En effet, le nom de Rome, ce nom magique, n'a-t-il pas sans cesse retenti à nos oreilles durant les jours de notre jeunesse ? N'avons-nous pas vécu par la vie intellectuelle avec les orateurs, les poètes et les historiens romains ? N'avons-nous pas pris parti pour tel ou tel guerrier ? N'avons-nous pas été Marius ou Sylla, Antoine ou Octave, Brutus ou César ? Tous ces souvenirs sont liés par une chaîne indestructible au jour férié de notre vie, à notre jeunesse. Aussi de quelle puissante émotion le cœur ne se sent-il pas inondé, lorsque [...] nos souvenirs, nos rêves, ces fantômes créés par l'imagination en présence de l'histoire muette, s'animent tout à coup, se revêtent de formes et de couleurs brillantes à la vue de Rome qui les avait si longtemps inspirés³.

L'arrivée à Rome est vécue avec une « puissante émotion » puisqu'il s'agit pour l'adulte de réveiller à la fois les souvenirs antiques et ceux de son enfance, indissociables. Farjasse insiste sur les liens émotionnels qui existent entre l'enfant et l'histoire latine, notamment grâce à l'identification de l'écolier aux grands hommes romains ; il existe donc une mémoire intime de ces souvenirs antiques communs à tous. Giégler revient aussi sur ces souvenirs d'enfance associés à Rome et partagés par la plupart des voyageurs éduqués qui constituent encore ici le référent du pronom « nous » :

C'est sur *Rome* que dans nos premières études, les yeux de notre esprit se sont ouverts ; *Rome* est le premier monde que nous avons connu, et un monde à l'ornement duquel ont travaillé à l'envi l'histoire, l'éloquence, la poésie et les arts les plus séducteurs. Tite Live, Tacite, Salluste, Cicéron, Virgile, Horace nous ont charmés par leur style naturel et sublime ; ils nous ont électrisés par la force de leurs raisonnements, par la noblesse de leurs pensées ; et ces diverses impressions, que nous avons reçues

¹ F. Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 226.

² Si nous analyserons plus spécifiquement ici le cas du patrimoine antique, ce lien intime peut aussi exister avec le patrimoine moderne comme l'illustre le récit de l'arrivée de Goethe à Venise : « Quand la première gondole s'est approché du coche d'eau [...], je me suis rappelé un jouet de mon enfance, auquel je n'avais pas songé peut-être depuis vingt ans. Mon père possédait un joli modèle de gondole, qu'il avait rapporté d'Italie ; il y attachait beaucoup de prix, et il était sûr de me faire une grande faveur, quand il me permettait de m'en amuser. Les premiers éperons de tôle brillante, les cages noires des gondoles, tout m'a salué comme une vieille connaissance : j'ai senti une aimable impression d'enfance, qui m'avait fui longtemps. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 73.

³ D.-D. Farjasse, « Rome », op. cit., p. 12.

dès la plus tendre jeunesse, parlent trop fortement à notre imagination pour que cette Rome qu'ils ont illustrée nous soit étrangère¹.

Rome est donc le « premier monde » qu'ont connu les voyageurs à travers le texte latin. Le désir de confronter l'image forgée par les souvenirs d'écolier à la ville réelle peut d'ailleurs être à l'origine du désir de se rendre en Italie. Comme Borel², Jouy désire ainsi voyager sur la péninsule afin de relire sur place les textes latins de ses jeunes années : « J'ai voulu voir Rome en l'honneur de Tacite et de Tite-Live, lire à Tusculum ces fameuses *Catilinaires* et ces *Verrines* que M. Sélis nous faisait traduire³ ». Il évoque le souvenir de textes connus de tous les Européens lettrés, comme l'illustre l'exophore mémorielle « ces fameuses *Catilinaires* », mais il renvoie aussi au souvenir personnel de son apprentissage, comme en témoigne le nom de son professeur. En effet, c'est par l'apprentissage de la langue latine, par la traduction des textes antiques qu'un lien durable et intime se forme entre l'individu et le patrimoine romain, ce dernier portant à la fois la mémoire de l'histoire et de la culture antiques étudiées et celle de l'enfance du voyageur.

La confrontation à certains monuments de Rome déclenche plus particulièrement cette remémoration intime. Pour Stendhal, c'est le Colisée qui éveille avec le plus de force ses souvenirs⁴. En effet, il s'agit de l'un des monuments les plus célèbres ; néanmoins, si Stendhal reconnaît le caractère collectif des souvenirs attachés à l'amphithéâtre, il s'y adonne à une rêverie plus personnelle qui lui permet de renouer avec ses souvenirs d'écolier de l'histoire romaine :

Que de matinées heureuses j'ai passées au Colisée, perdu dans quelque coin de ces ruines immenses ! [...] Ce gazouillement paisible des oiseaux qui retentit faiblement dans ce vaste édifice, et de temps à autre, le profond silence qui lui succède, aident sans doute l'imagination à s'envoler dans les temps anciens. On arrive aux plus vives jouissances que la mémoire puisse procurer. [...] Si, plus heureux que les écoliers de la fin du dernier siècle, le lecteur n'a pas appris le latin péniblement durant sa première enfance, son âme sera peut-être moins préoccupée des Romains et de ce qu'ils ont fait sur la terre. Pour nous, qui avons traduit pendant des années des morceaux de Tite Live et de Florus, leur souvenir précède toute expérience. Florus et Tite Live nous ont raconté des batailles célèbres, et à huit ans quelle idée ne se fait-on pas d'une bataille⁵ !

Pour Stendhal, cette mémoire est paradoxale ; le Colisée lui rappelle les souvenirs désagréables de l'enseignement de l'abbé Raillanne mais aussi l'enthousiasme suscité par les récits de Tite-Live ou Florus qu'il a dû traduire : ces souvenirs de l'apprentissage de l'histoire et de la langue latines comptent parmi ses premiers et leur remémoration *in situ* suscite son émotion. Cette mémoire est essentiellement textuelle, puisant dans la littérature latine enseignée, ce que souligne aussi Ducos lorsqu'il se rend au tombeau de Virgile :

Les sinuosités d'un sentier difficile et ombragé nous conduiront au tombeau de Virgile. Dès les premiers pas, le souvenir de ses poésies immortelles revient à la mémoire. Il se lie aux études de la jeunesse, qui laissent des traces si profondes. Je me rappelle encore l'impression que produisaient sur

¹ J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, op. cit., p. 450.

² « Dès mon enfance, lorsque je commençai à me familiariser avec les auteurs latins, je conçus un vif désir de voir l'Italie, et surtout cette ville de Rome. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. V.

³ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. III, p. 39.

⁴ « Le Colisée est sublime pour nous, parce que c'est un vestige vivant de ces Romains dont l'histoire a occupé toute notre enfance. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 617.

⁵ *Ibid.*, p. 618.

moi, les jeux presque toujours innocents de ses bergers, leurs combats poétiques, et la joie pure des vainqueurs qui recevaient pour prix de la victoire, une belle chèvre parée de festons et de guirlandes de fleurs, une coupe ornée de lierre, de pampres et de raisins. Quand ensuite je pus comprendre les *Géorgiques*, la description des travaux de la campagne, de ses moissons, de ses plaisirs, ouvrit mon âme au goût des occupations champêtres. La grêle, les orages venaient-ils à détruire les espérances du laboureur ? je déplorais ses revers ; je m'associais à ses regrets ; j'aurais voulu réparer ses pertes et maintenant que j'ai le bonheur de goûter quelquefois le repos de la vie des champs, j'y retrouve les mêmes charmes qu'elle me promettait alors. Parlerai-je des malheurs de Didon ? Hors Énée, qui pourrait y être insensible et les oublier ? Quel écolier n'a pas reçu de cette reine infortunée, les premières leçons de l'amour, et, la voyant si ardemment éprise de son froid amant, n'a pas donné des larmes à sa destinée¹ ?

Le sentier qu'il emprunte pour se rendre au tombeau du poète est, par métaphore, celui de la mémoire. Il se remémore avec émotion ses souvenirs de Virgile, qu'il estime être partagés par son lecteur. Les vers de Virgile sont des textes fondateurs culturellement mais aussi en ce qu'ils participent à la formation des individus « à toutes les époques de la vie » ; ils leur inculquent ainsi le goût de la nature et fournissent « les premières leçons de l'amour ». De même, Julvécourt, en parcourant le décor de l'*Énéide* dans les environs de Naples, convoque ce texte lié à ses souvenirs d'enfance : « Je ne me doutais pas, dans mon enfance, en traduisant son sixième livre de l'*Énéide*, que je parcourrais les lieux qui en faisaient l'objet. Aujourd'hui, je suis redevenu écolier, et j'ai recommencé à traduire avec bien de l'intérêt² ». Parcourir les lieux décrits par le poète ressuscite ses souvenirs d'écolier et lui permet de renouer avec le rapport au texte latin qu'il entretenait alors, comme l'illustrent les deux verbes avec un préfixe itératif (« recommencé », « redevenu ») : la poésie de Virgile empêche la rupture temporelle, elle lie passé et présent du voyageur autour de son immortalité littéraire.

Néanmoins, cette confrontation des monuments et des lieux à l'image élaborée à partir des lectures et de l'imagination de l'enfance engendre souvent des déceptions comme le constate Norvins au Rubicon³. Il contemple l'écart entre sa représentation enfantine du fleuve, marquée par l'identification aux héros antiques, l'investissement émotionnel et le grossissement épique, et la réalité mesquine à laquelle est confronté l'adulte ; ce décalage permet de mesurer l'écoulement déceptif du temps, qu'il soit personnel, de l'enfance à l'âge adulte, ou historique, de l'Antiquité à la modernité. Jouy revient aussi sur cet effet déceptif ; ses souvenirs d'écolier, au même titre que la lecture de nombreux guides ou la consultation de gravures, lui ont construit une image de Rome qui ne correspond pas à la Rome réelle :

Au seul nom de Rome, une fièvre de curiosité domine [le voyageur], tout le passé lui apparaît dans une docte et brillante fantasmagorie ; les études qui l'ont fatigué dans son enfance reviennent à sa mémoire

¹ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. II, p. 386-387.

² P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 146.

³ « Écolier, combien de fois n'avais-je point passé le Rubicon avec César ! Et, dans ma pensée, devant le fleuve (et le fleuve m'apparaissait dans des proportions gigantesques), debout comme dut s'arrêter le chef des légions victorieuses prêt à porter ses armes aux portes de Rome, je m'arrêtais sur les bords du Rubicon. Là, dans ce moment décisif, je frissonnais à l'idée d'une guerre civile et du sang qu'il fallait verser, puis je m'écriais avec les héros : Le sort en est jeté ! [...] Et telle est encore l'influence des premières impressions, que je cherchais le fleuve, et César, et l'armée, quand enfin je me trouvai au milieu de ce pont qui séparait des provinces. J'aurais pu le franchir d'un bond. J'éprouvais la première des déceptions qui m'attendaient de prime abord, sur la terre italique. », J. de Norvins, « Le Rubicon, Rimini, la République de San Marino », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, op. cit., p. 65.

avec un charme inouï ; il lui semble que les beaux siècles vont renaître, et si son destin le conduit vers la cité des Césars, il éprouve en approchant une joie pénétrante [...]. C'est l'esprit pénétré de ces idées, hélas ! trop chimériques ! que je vis arriver le moment de quitter Sienna et la Toscane pour m'avancer vers l'état romain¹.

L'arrivée à Rome est marquée par la déception ; la joie et l'enthousiasme de l'attente retombent dans la Ville Éternelle où l'imagination est déçue².

Ces souvenirs de l'enfance sont surtout liés au patrimoine et à l'histoire antiques puisque c'est avant tout cette culture classique, perçue comme un héritage commun, qui est mise au centre de l'apprentissage. Rome est un lieu imprégné de cette mémoire qui s'impose fatalement à tous les voyageurs, même aux plus désireux de rompre avec la suprématie culturelle de l'Antiquité comme le rappelle Lady Morgan :

L'esprit le plus fortement imbu de romantisme, dont le jugement est le moins imprégné des préjugés vulgaires des savants, ressent encore, en arrivant à Rome, l'influence des notions qui, dans l'enfance et la jeunesse, lui ont donné les premières idées qui s'étendissent au-delà de la sphère de sa propre existence. Le souvenir de vertus imaginaires, de fables héroïques, avec toutes les fausses impressions qu'elles ont faites, se présente à l'imagination la moins classique, et des noms appris par cœur dans les plus belles années de la vie, qu'on a lus dans des pages qui ne peuvent jamais être oubliées, s'offrent à la mémoire. Mucius Scévola et sa main brûlée, Curtius et son terrible saut, Clélie et son aventure aquatique, Virginius et sa féroce indépendance, Brutus et son poignard patriotique, se présentent avec les Scipion, les Caton, Pompée, Antoine, César et Cicéron, et dominent sur les rêveries produites par l'anticipation des antiquités qu'on croit retrouver en ce lieu³.

La culture, l'histoire et la langue latines sont mises en avant alors que, dans le cadre d'une éducation classique, les enfants sont peu confrontés à l'histoire et à la langue italiennes. Staël présente donc, dans *Corinne ou l'Italie*, une intéressante alternative ; l'enfance de son héroïne n'est pas liée au souvenir des textes antiques, étudiés dans toute l'Europe, mais à la musicalité de sa langue maternelle dont l'absence suscite la mélancolie de la petite fille exilée en Angleterre. C'est par la langue que la jeune Corinne entreprend de maintenir un contact intime et mémoriel avec son pays natal et de remédier à sa nostalgie ; elle confesse ainsi à Oswald : « Je ne pouvais me rappeler sans émotion les expressions bienveillantes de mon pays. *Cara, carissima*, disais-je quelquefois en me promenant toute seule, pour m'imiter à moi-même l'accueil si amical des Italiens et des Italiennes⁴ ». Ses improvisations laissent pourtant apparaître sa grande culture antique, historique comme littéraire : elle dispose donc, au même titre que ses homologues masculins, de cette culture classique commune acquise durant l'enfance mais n'évoque pas le souvenir de cet apprentissage. Dans une perspective nationale, Staël décide sciemment de mettre l'accent sur l'attachement profond de la poétesse à sa langue natale et non à une langue et une culture « universelles », qu'elle maîtrise cependant.

¹ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. III, p. 2.

² Kotzebue évoque quant à lui le Tibre face auquel il éprouve une déception par rapport à ses rêveries d'écolier : « En venant à Rome, on se fait une grande idée du Tibre ; depuis l'enfance, on en a si souvent entendu parler, qu'on s'attend à trouver un fleuve majestueux [...] ; mais c'est une rivière ordinaire, tout au plus comme la Saale en Thuringe. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 89-90.

³ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 160-162.

⁴ « Il fallut me déshabituer de ces sons harmonieux qui plaisent tant, même aux étrangers, et dont le charme était uni pour moi à tous les souvenirs de l'enfance. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1288.

L'apprentissage des textes antiques durant l'enfance suscite donc une attente : le voyage en Italie est un moyen de se confronter aux lieux et aux monuments dont les voyageurs ont tant entendu parler et le patrimoine antique n'est donc pas découvert mais redécouvert puisqu'il permet aux visiteurs de renouer avec leurs souvenirs d'enfance. Mémoire antique et intime sont donc liées, et cette association participe à l'inflexion sensible d'un discours patrimonial dominé jusque-là par l'érudition.

Voyager pour ramener des souvenirs

Les souvenirs, historiques, littéraires et intimes, sont activés par la confrontation avec le patrimoine italien ; cependant, le séjour sur la péninsule est aussi l'occasion de se constituer de nouveaux souvenirs et les voyageurs privilégient une approche subjective de la mémoire commune. En analysant les titres de voyages en Italie, on remarque ainsi qu'ils insistent sur la constitution de souvenirs personnels ; dès 1805, Kotzebue publie *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples* ; Henri Lemonnier, en 1828, *Souvenirs épisodiques d'un voyage de Rome à Naples* ; Camille Bonnard publie en 1829 *Le Pèlerin ou Souvenirs de Rome* et Ducos, la même année, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820* ; Astolphe de Custine publie en 1830 ses *Mémoires et voyages ou Lettres écrites à diverses époques* ; et Julvécourt publie en 1832 *Mes souvenirs de bonheur ou neuf mois en Italie*. Si ces titres comportant le substantif « souvenirs » au pluriel s'imposent plutôt à la fin du moment 1800, ils sont symptomatiques, au même titre que les « Voyages pittoresques » et les « Promenades », d'une évolution de la conception du voyage et de son écriture au cours de ces années. Cette évolution est liée à l'apparition du voyage d'agrément et du touriste qui se caractérisent « d'une part, [par] le refus de la connaissance savante ; d'autre part, et corrélativement, [par] la soumission aux impressions¹ », mais aussi à l'émergence d'une conscience patrimoniale moderne qui repose sur une reconnaissance collective de la valeur de monuments, d'œuvres et de traditions. Les voyageurs désirent alors instaurer un lien mémoriel plus intime avec le patrimoine italien n'insistant plus comme les visiteurs des siècles passés sur les souvenirs historiques qui lui sont liés mais sur les souvenirs qu'ils en gardent. Dans le cadre de cette approche sensible de l'Italie, le souvenir acquiert une place différente : le voyageur va désormais à la rencontre de ses propres souvenirs. Cette tendance se confirme avec le voyage romantique et littéraire dont elle est l'une des caractéristiques et dans lequel le souvenir, capricieux et souvent partial, préside à l'écriture et à la représentation du patrimoine. En décrétant suivre son souvenir, l'écrivain voyageur s'autorise en effet un rythme plus vagabond, une représentation lacunaire comme le souligne Jouy ou Julvécourt².

¹ S. Venayre, « Que reste-t-il de nos voyages ? », *art. cit.*, p. 24.

² Jouy refuse de s'appuyer sur des sources textuelles pour combler les lacunes de sa mémoire et conserve dans son écriture le caractère altéré de ses souvenirs pour fournir une représentation personnelle de Turin : « Je continue à me livrer sans art et sans méthode au caprice de mes souvenirs, ne cherchant même pas à puiser dans des livres de quoi remplir les lacunes dont je ne suis pas le dernier à m'apercevoir. Je devrais, par exemple, dire quelques mots de l'état des arts en Piémont, de l'académie de Turin [...] ; mais je parcours sans m'arrêter, semblable aux

Chaque voyageur entend donc ramener avec lui des « souvenirs », sous une forme immatérielle désormais : car si auparavant ils arrachaient dans ce but des objets d'art, des fragments antiques ou des échantillons géologiques à l'Italie, l'éveil d'une conscience patrimoniale et la législation qui en découle rendent plus difficiles ces actes de vandalisme. Les voyageurs condamnent d'ailleurs ces rapines en leur opposant des souvenirs plus respectueux de l'intégrité du patrimoine italien¹. En effet, comme le revendique Petit-Radel dans sa préface, « d'autres feront parade de leurs diamants, de leurs vases précieux, dont l'acquisition, lors des derniers troubles enfantés par le dieu de la guerre, ne leur fut rien moins que coûteuse. Quant à moi, je ne rapporte que des sensations ; ce sont mes richesses, et elles me sont d'autant plus agréables, qu'aucun remords ne les accompagne² ». On retrouve un constat similaire chez Goethe³ ou chez Dupaty⁴. Le voyageur n'entend ramener que des souvenirs immatériels, ceux des « sensations » qu'il a pu éprouver ; leur richesse réside dans leur nombre mais aussi dans leur caractère inaltérable puisque, une fois rentré, il peut faire appel à sa mémoire pour consulter indéfiniment ces souvenirs que l'écriture a par ailleurs fixés comme le rappelle Petit-Radel :

Quelle variété d'affection n'éprouve-t-il pas sur le lieu même où se développe une multitude d'objets plus ou moins curieux, et dont il garde un précieux souvenir pour les temps de loisir où, revenant sur eux, il les disposera dans l'ordre qui leur convient le mieux. C'est un fonds de richesses qui ne s'épuise jamais, et qui est toujours prêt à fournir aux jouissances⁵.

Ainsi, si l'arrivée en Italie et à Rome constitue un épisode liminaire réveillant la mémoire livresque, les adieux jouent également un rôle dans la constitution du souvenir ; à son arrivée, le voyageur ne peut qu'activer une mémoire acquise par la lecture et l'étude mais lors de son départ il peut se remémorer les

cultivateurs qui ne remuent que la superficie de la terre sans en sonder les profondeurs. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. I, p. 105-106. Julvécourt revendique aussi cette esthétique du souvenir comme principe d'écriture : « Ce livre n'est donc pas un livre [...] ; ce sont des souvenirs jetés à la hâte, et quelquefois avec un peu de désordre, sur un morceau de papier, le soir en revenant de l'opéra ou en descendant du *vetturino*. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. IX-X.

¹ « La conformité aux logiques et attentes d'un voyage culturel peut [...] déboucher sur le désir de rapporter chez soi des traces matérielles de la visite accomplie dans des sites prestigieux : ce geste n'est pas en soi nouveau [...]. Une différence pourtant se dessine entre la valorisation de souvenirs tournés vers l'expérience personnelle du voyageur et celle d'objets inscrits au sein d'un processus de patrimonialisation. », G. Bertrand, « Musées « perdus », récits introuvables : le jeu de la déperdition et le travail de la mémoire chez quelques voyageurs français en Campanie au cours des années 1780 », in S. Costa (dir.), *Musées perdus, musées retrouvés : l'expérience de l'Italie et de la France actes de la journée d'études du 22 avril 1999*, Grenoble, Centre de Recherche d'Histoire de l'Italie et des Pays Alps, « Les Cahiers du CRHIPA », 2000, p. 68.

² P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. I, p. XIV.

³ Repassant ses souvenirs du patrimoine romain, il écrit : « quelquefois je fais halte un moment, et je passe en revue les plus remarquables de mes acquisitions nouvelles. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 154.

⁴ « D'autres rapporteront de Rome des tableaux, des marbres, des médailles, des productions d'histoire naturelle ; moi, j'en rapporterai des sensations des sentiments et des idées [...] qui naissent au pied des colonnes antiques sur le haut des arcs de triomphe, dans le fond des tombeaux en ruines, sur les bords mousseux des fontaines. », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. I, p. 303.

⁵ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. I, p. VIII. Mallet insiste aussi sur ces souvenirs que le voyageur peut convoquer pour se remémorer avec nostalgie l'Italie : « De retour chez soi, des occupations, des liens de toute espèce vous retiennent souvent, et les souvenirs qu'on a conservés deviennent encore plus précieux ; ils occupent agréablement les instants que l'on peut donner à la réflexion ; l'hiver au coin du feu, le soir, au moment où le jour fuit, on parcourt de nouveau ces contrées, si variées par leur aspect, par les mœurs de leurs habitants. », G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 277.

souvenirs qu'il s'est constitués au cours de son séjour. Les adieux à Rome sont marqués par la volonté de conserver et de fixer un souvenir intime de la ville, de son patrimoine et des mémoires qui leur sont liées ; Goethe effectue une dernière promenade patrimoniale d'adieu¹ et Guinan-Laourens écrit : « Avant de dire adieu à Rome, voyons pour la dernière fois ses ruines ; je voudrais, en les quittant, emporter tous les souvenirs qu'elles rappellent² ». Voyager pour ramener des souvenirs, c'est donc aussi rapporter une représentation subjective du patrimoine italien et la retranscrire ; l'œuvre fonctionne alors comme un monument puisqu'elle conserve souvenirs historiques et personnels.

Pourtant, pour fixer leur souvenir, les voyageurs peuvent malgré tout avoir besoin d'un support matériel ; face à l'évolution des mentalités et aux interdictions de vente pesant sur les objets inscrits au sein d'un processus de patrimonialisation, ils se tournent vers d'autres pratiques. Afin de conserver un souvenir de leur voyage, ils achètent un objet qui, par métonymie, est appelé « souvenir ». Cette pratique moderne se développe dès les années 1780, notamment dans les deux grands centres touristiques de la péninsule, Rome et Naples. Les visiteurs peuvent avoir recours à des marchands afin d'obtenir des objets facilement transportables produits à leur intention, des reproductions ou des antiquités de seconde main. Ce sont les débuts du souvenir touristique tel qu'on le connaît, héritier du commerce du souvenir pieux particulièrement développé en Italie. Les voyageurs évoquent cette pratique qui devient vitale pour l'économie de certaines villes. Julvécourt, alors qu'il visite les environs de Naples, témoigne, sur le mode burlesque, de la pression que ces marchands, qui cherchent à vendre des faux ou des objets dérobés sur les sites antiques, font subir aux étrangers :

Avant de pouvoir regagner notre voiture, un terrible assaut nous attendait. Ce n'étaient plus les bateliers nous offrant leur nacelle, mais une multitude de marchands d'antiques qui nous exposaient à l'envi leurs trouvailles merveilleuses. L'un, c'étaient plusieurs camées si propres et si luisants, que leur antiquité paraissait bien nouvelle ; l'autre, c'étaient de vieilles monnaies, des figures de bronze trouvées dans les ruines de Baies, celui-ci, c'étaient des cailloux de couleur pris dans l'antre de la sibylle ; cet autre, des squelettes de poissons du lac Averno. Enfin nous étions assaillis de tous les côtés, et tellement pressés que nous ne pouvions plus avancer³.

L'authenticité des objets proposés est plus que douteuse et les voyageurs font l'objet de nombreuses arnaques comme le révèle Goethe à Velletri :

Comme nous nous rendions à l'auberge, quelques femmes, assises devant les portes de leurs maisons, nous crièrent : « Ne vous plairait-il pas aussi d'acheter des antiquités ? » Et comme nous nous y montrâmes bien disposés, elles nous apportèrent de vieux chaudrons, des pincettes et d'autres mauvais ustensiles, riant à gorge déployée de nous avoir attrapés. Nous étions furieux, mais notre guide nous calma en nous assurant que c'était là une plaisanterie coutumière, et que tous les étrangers devaient payer ce tribut⁴.

Les femmes de la ville s'amuse du goût, incompréhensible à leurs yeux, des visiteurs pour les « antiquités » mais ce récit met en avant l'idée que ces derniers, par leur passion et leur enthousiasme,

¹ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 613.

² J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 378.

³ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, *op. cit.*, p. 145.

⁴ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 208-209.

sont la cible privilégiée des escroqueries. Kotzebue met ainsi en garde son lecteur ; il lui conseille de marchander les prix et, dans le doute, de faire appel à un connaisseur qui lui évitera de se faire escroquer¹.

Outre les antiquités, fausses ou véritables, les tableaux que les voyageurs peuvent acquérir de manière plus ou moins légale, on observe les prémices d'une industrie du souvenir à Rome ; des artisans proposent des objets du quotidien, comme une tabatière, un éventail² ou des bijoux³ sur lesquels ils reproduisent les monuments les plus célèbres de la ville⁴. Les voyageurs retournent alors dans leur pays avec un « souvenir » à double titre : l'objet, acheté à Rome, leur rappelle leur séjour et l'édifice patrimonial qu'il représente les souvenirs historiques qui lui sont liés. Les artisans qui produisent ces objets ornés de monuments ou de panoramas de Rome sont appelés *scarpellini* ; leur profession est directement liée à une affluence touristique accrue et de plus en plus diversifiée socialement puisque les voyageurs n'ont pas tous les moyens d'acquérir une œuvre d'art authentique. Mallet évoque avec fascination l'activité des *scarpellini* :

Dans les ateliers, dans les magasins, sur les portes des boutiques, partout on voit répétés les monuments de Rome ; la gravure, de légers lavis les reproduisent ; les fabricants de mosaïques s'en emparent. Le temple de Vesta, le Panthéon, le Colisée empreints sur des médaillons et des colliers, sont destinés à orner le cou, à briller dans les cheveux d'une femme du Nord qui n'a peut-être jamais entendu parler de ces débris de l'antiquité. Ces expositions font des rues de Rome comme un museum ; on y voit le campo Vaccino, la gravure d'une fresque de Raphael, celle d'un monument élevé par Canova. Des peintres ont pris dans les scènes ordinaires de la vie des sujets heureux : une femme à genoux devant le berceau de son enfant demande l'aumône avec cette véhémence qui appartient à la nation italienne ; [...] une famille de passagers prie devant une madone peinte sur le mur éclairée par une lampe tandis qu'un paysan arrête son âne dans le chemin, et se découvre avec respect devant l'image de la vierge ; un moine répand de l'eau bénite sur une tombe, une paysanne de Tivoli se repose sur une colonne et place son panier sur un chapiteau⁵.

Il décrit avec émerveillement cette multitude de souvenirs offerts aux yeux et à la bourse des voyageurs ; le patrimoine matériel antique occupe une place importante dans ce musée en plein air puisque « le temple de Vesta, le Panthéon, le Colisée » sont les principaux monuments reproduits. Néanmoins, il

¹ « On trouve ici une quantité immense de peintures et d'antiquités ; mais celui qui n'est pas connaisseur doit se tenir sur ses gardes pour n'être point attrapé ; il ne doit pas [...] croire que la chose vaut au moins la moitié de ce qu'on lui demande ; il ne faut offrir que le tiers, et souvent c'est encore trop. — [...] Si l'on veut se procurer des originaux, en fait de peintures, de vases ou de camées, il faut consulter un connaisseur. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. III, p. 91. À Bologne, Petit-Radel rappelle à ses lecteurs que ces escroqueries sont courantes : « On y copie beaucoup de tableaux, que l'on vend ensuite pour originaux à de bons Allemands qui se laissent duper faute de connaissances. Ce petit commerce a également lieu à Rome, à Florence et dans toutes les grandes villes d'Italie qui forment école, où les aigrefins tendent des pièges à la bonne foi. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. I, p. 244.

² Stendhal écrit à sa sœur : « Je voulais t'envoyer un joli éventail pour ta fête. Je me suis procuré un de ces monuments de Rome peints sur vélin que nos princesses emploient pour éventails. », Stendhal, *Correspondance générale. Tome III, 1817-1830*, op. cit., p. 336.

³ Staël porte un bijou représentant la pyramide de Cestius, acquis à Rome, qu'elle associe au médaillon contenant les cheveux de Pedro de Souza : « J'ai fait arranger le cœur avec les cheveux et je l'ai porté hier avec la pyramide de Cestius », G. de Staël, *Correspondance générale, Tome V*, op. cit., p. 559-560.

⁴ En effet, ce sont les édifices et les ruines les plus appréciés qui sont reproduits sur ces colifichets, comme le « temple de Minerve dite Medica, qu'on peut placer parmi les restes les plus majestueux de l'ancienne Rome ; c'est pourquoi on le trouve sur toutes les tabatières en mosaïque. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. IV, p. 47.

⁵ G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 149-150.

relève également quelques toiles représentant, à la manière des gravures de Pinelli, des scènes de genre de la vie quotidienne des Romains et donc un patrimoine immatériel. Ainsi, au même titre que les gravures ou les décors de théâtre, ces représentations destinées aux visiteurs participent à la diffusion et au figement de la représentation du patrimoine romain. En effet, les artistes proposent une image du monument correspondant aux attentes du voyageur, façonnées par les gravures qu'il a pu en voir avant son départ ; de plus, elles seront à leur tour exposées dans les salons londoniens ou agrafées sur la robe d'une élégante parisienne et continueront ainsi à diffuser et perpétuer ces représentations patrimoniales figées. Lady Morgan effectue aussi une description détaillée des activités du *scarpellino*, de la reproduction de sites et de monuments sur des objets du quotidien à l'insertion de fragments antiques trouvés par le voyageur dans des bijoux ; l'objet moderne sert alors d'écrin au souvenir antique puisqu'un « serre-papier » peut contenir le « fragment d'un piédestal sur lequel Titus s'est appuyé », tout en rappelant au voyageur le souvenir de son séjour¹. Elle mentionne encore « les ingénieurs *Mosaici*, qui mettent le Capitole en boucles d'oreilles, suspendent le Colisée au cou de la beauté, et serrent les plus beaux bras avec *saint Pierre in vinculis*² » : ils opèrent un travail similaire à celui des *scarpellini* et travaillent avec eux à orner des bijoux de représentations des monuments romains. À Rome comme à Naples, cet artisanat est concurrencé par l'apparition, au cours du XIX^e siècle, d'une production proto-industrielle d'antiquités : des fabriques sont créées et réalisent des imitations de vases ou d'objets antiques destinées aux étrangers. Le visiteur peut encore, s'il est un pèlerin, ramener des objets pieux qui font l'objet d'un commerce intense, notamment à Rome et Lorette. Jouy évoque ainsi l'animation qui règne dans les rues de Lorette dont les commerçants proposent une offre variée d'articles religieux³. Les voyageurs entendent donc rapporter d'Italie un « souvenir », un objet qui leur rappellera leur voyage, qu'il s'agisse d'une antiquité, d'un tableau, d'un colifichet ou d'un chapelet. Si, au moment 1800, les marchands de souvenirs côtoient les marchands d'antiquités, d'art ou d'objets pieux, ces catégories vont progressivement se dissocier au XIX^e siècle alors qu'apparaît une industrie touristique du souvenir. Ainsi, dans *L'Italie confortable*, Valéry donne des idées de souvenirs pour chaque ville et

¹ « Les scarpellini sont des ouvriers en marbre et en *pietra dura*, qui imitent en petit les formes les plus exquises et les plus notables monuments de l'antiquité, avec une délicatesse et une exactitude qui demanderaient, à ce qu'il semble, une vie entière consacrée aux arts. Une dilettante anglaise n'a pas plutôt déraciné avec son parasol un morceau d'un pouce carré de *rosso antico*, ou d'albâtre oriental, dans les jardins des Césars, qu'elle le porte au scarpellino, qui le lui rend sous la forme de quelque objet remarquable du Vatican ou du Capitole. Ainsi le fragment d'un piédestal sur lequel Titus s'est appuyé, peut figurer comme serre-papiers sur un bureau anglais ; ou se conserver sous la forme de la tombe de Scipion ou de Cecilia Metella. », Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. III, p. 348-349.

² *Ibid.*, t. IV, p. 46.

³ « Ses places publiques et ses rues sont le siège d'une foire perpétuelle et unique dans son espèce. Les marchandises que l'on étale dans les petites boutiques qui les couvrent sont des images de la Madone, de tout genre et de toute grandeur ; de petites médailles, où elle est empreinte, des rubans qui portent la mesure de sa hauteur, et que l'on a consacrés en les faisant toucher à la maison sainte. », Étienne de Jouy, *L'Hermite en Italie, op. cit.*, t. IV, p. 196.

communiquent les adresses d'artisans recommandés¹, comme le guide du Routard suggère aujourd'hui quelques adresses pour aider le touriste dans sa quête d'un souvenir caractéristique.

Le voyage en Italie interroge donc, à travers son patrimoine, le rapport au temps. Les représentations et les écritures du patrimoine italien, caractérisées par une diversité générique croissante à partir de la fin du XVIII^e siècle, sont déterminées par une volonté de faire gagner du temps au voyageur en le guidant de manière plus rationnelle et méthodique dans son approche du patrimoine mais aussi par une quête temporelle plus vaste qui interroge le rapport entre patrimoine et temps après les bouleversements historiques qui secouent la France et l'Europe. Les voyageurs interrogent, à travers leur quête des souvenirs italiens et leur découverte du patrimoine de la péninsule les liens complexes qui existent entre mémoire et patrimoine alors que se construit peu à peu cette notion qui repose sur un nouveau rapport au temps rendu plus visible en Italie, terre de mémoires. Cependant, l'émergence d'une conscience patrimoniale n'est pas uniquement liée à celle d'un nouveau régime d'historicité entraînant l'évolution du rapport des individus au temps : en effet, une des caractéristiques majeures de cette conscience patrimoniale moderne est également son rapport au domaine du sensible.

¹ A.-C. Valéry, *L'Italie confortable*, *op. cit.*, p. 210-211.

Chapitre 3 : Une approche sensible du patrimoine : le sentiment patrimonial

Le sentiment patrimonial désigne l'ensemble des réactions sensibles (plaisir, indignation, tristesse, mélancolie...) suscitées chez les voyageurs par le patrimoine, qu'il s'agisse de réactions causées par sa valeur esthétique ou de réactions liées à son existence dans le temps, et donc à sa valeur historique (dégradations, restaurations, conservation...). Il s'élabore dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle sur le modèle du sentiment religieux, occasionnant un transfert du sacré vers la sphère patrimoniale. Plus puissant que l'argumentation scientifique et rationnelle, le sentiment patrimonial permet de diffuser auprès d'un public plus large un intérêt pour le sort du patrimoine en l'impliquant émotionnellement. Ce développement du sentiment patrimonial dans la littérature de voyage du moment 1800 est lié à la systématisation d'une approche sensible du patrimoine italien : « le voyageur ne se contente plus d'éprouver et consolider une culture partagée par ses semblables : il dit à la fois ce qu'il a vu et ce qu'il a éprouvé en voyant¹ », il entend créer une relation intime, caractérisée par sa dimension subjective et émotionnelle, avec les monuments, les œuvres ou les paysages.

Cette généralisation de l'approche sensible s'explique par la naissance de l'esthétique au cours du XVIII^e siècle : le terme « esthétique » ainsi que sa définition philosophique, sujette à de nombreux débats, se développent alors en Europe. On en retrouve l'influence dans les récits de voyage en Italie qui convoquent ces notions de *beau*, d'*agréable* ou de *sublime* encore en cours de définition. Conséquence de l'essor de l'esthétique, la critique artistique se développe, comme l'illustrent les écrits d'un Diderot ou la presse : on en retrouve les traces dans la littérature viatique. En effet, si leurs prédécesseurs se contentaient de répéter quelques généralités laconiques sur l'histoire et la composition d'un tableau, chaque voyageur entend désormais exposer son jugement esthétique personnel sur le patrimoine italien. Le sentiment patrimonial est tributaire de cette réflexion esthétique dont il reprend les principaux questionnements, notamment sur la tension entre subjectivité et objectivité du jugement. Pourtant, même si leur développement est lié², il doit être distingué du sentiment esthétique : si ce dernier repose sur la définition du « beau » et peut concerner les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture de la péninsule, certains objets sans aucune valeur esthétique suscitent aussi l'émotion patrimoniale des visiteurs. Le sentiment patrimonial, en sélectionnant des objets sans valeur esthétique, participe à la remise en question du « Beau idéal », « notion complexe et instable, habitée de tensions sur lesquelles s'articule peut-être, en partie, le passage des Lumières au Romantisme³ ». C'est notamment le cas des

¹ G. Bertrand, « Voyage en Italie et expérience de la mémoire », *art. cit.*, p. 96.

² D'après A. Becq, les années 1795-1814, « souvent représentée[s] comme un temps mort », constituent au contraire un moment où « se réalisent les conditions proprement favorables à l'émergence de l'esthétique moderne ». C'est l'époque durant laquelle, à travers un débat sur le Beau idéal, on formule « nettement les principes d'une esthétique de la subjectivité créatrice, soit de l'expérience esthétique », A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, *op.cit.* p. 789.

³ *Ibid.*, p. 812.

vestiges de Pompéi et d'Herculanum, comme les tessons d'amphore ou les restes de nourriture calcinés exposés dans les musées napolitains : ces objets suscitent l'émotion des visiteurs parce qu'ils les confrontent au temps : ils possèdent une valeur historique, qui entre aussi en compte dans le sentiment patrimonial.

Le culte patrimonial : transfert du sacré

Sentiment religieux et sentiment patrimonial entretiennent des rapports étroits puisqu'on peut se demander « si, dans une civilisation chrétienne, l'idée de patrimoine culturel n'a pas pris ses racines, ou du moins ses modèles, dans le concept chrétien de l'héritage sacré de la Foi¹ », comme l'illustre le musée pontifical Pio-Clementino qui accueille fragments et statues antiques. Ce transfert de valeurs concerne les objets de culte, exposés dans les églises : originellement sacrés, ils deviennent, alors que le voyage d'agrément se généralise, recherchés pour leur aspect esthétique. L'adoration religieuse fait place à la vénération esthétique et le « double caractère dévotionnel et artistique » de ces objets leur permet de « s'inscri[re] en profondeur dans la sensibilité² ». Il en va de même pour les édifices religieux : une distinction entre leur valeur religieuse et esthétique se développe dès le XVI^e siècle avec les destructions iconoclastes des protestants ; plus tardivement, au XVIII^e siècle, cette désacralisation de l'édifice religieux est aussi marquée par les travaux de modernisation entrepris sur certaines églises en France au nom d'un rejet esthétique du gothique³. Dans *Le Culte moderne des monuments*, A. Riegl analyse le passage, dans la société occidentale moderne, d'une appréhension culturelle à une appréhension cultuelle des monuments qui s'explique par leur patrimonialisation ; préservés pour leur valeur d'ancienneté, historique ou commémorative, ils font l'objet d'un nouveau culte à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, alors que l'affaiblissement du sentiment religieux s'accélère. Pourtant, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, on remarque certains signes précurseurs de ce transfert du sacré propre au culte religieux vers le culte patrimonial. Riegl estime ainsi que la période 1770-1830 est un « moment décisif où l'œuvre d'art et le monument d'architecture se trouvent en quelque sorte sacralisés⁴ ». Cette évolution participe à la patrimonialisation de ces objets et s'accroît en France à partir de la Révolution : l'interdiction momentanée du culte catholique induit la nécessité d'un transfert du sacré, qui se déporte notamment dans la sphère patrimoniale. Dans la littérature de voyage en Italie, et plus particulièrement à Rome, capitale séculaire du catholicisme où le sentiment religieux et le sentiment patrimonial coexistent avec plus d'intensité, le culte patrimonial naissant entre plus directement en concurrence avec le culte catholique.

¹ Voir J.-P. Babelon et A. Chastel, *La Notion de patrimoine*, op. cit., p. 13.

² André Chastel, « La notion de patrimoine », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire, II : la nation*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 406.

³ Voir J.-P. Babelon et A. Chastel, *La Notion de patrimoine*, op. cit., p. 25.

⁴ A. Riegl, *Le Culte moderne des monuments*, op. cit., p. 20.

Le lexique religieux au service du patrimoine

Ce transfert du sacré vers le domaine patrimonial se réalise lexicalement dans la littérature viatique : les voyageurs appliquent des termes religieux, traditionnellement réservés au pèlerinage et à la dévotion, au voyage d'agrément moderne. Ils exploitent cette récente polysémie pour mieux faire apparaître leur conviction que le culte patrimonial constitue un nouveau sacré, bénéficiant de ses propres rituels profanes forgés sur le modèle religieux.

Les voyageurs emploient ainsi de manière récurrente le terme « pèlerinage » : dépossédé de son sens premier, le substantif est appliqué au voyage qui s'impose comme une « forme laïque de pèlerinage¹ ». Goethe parle ainsi de son séjour en Italie comme d'un « pèlerinage² ». Cette évolution est symptomatique de la littérature du XVIII^e siècle et témoigne d'un nouveau regard. Une recherche lexicale sur les bases de données Frantext et Gallica nous a permis de constater que cet emploi métaphorique du substantif « pèlerinage » se développe durant ce siècle, alors que le XVII^e siècle lui conserve massivement son sens premier, religieux. En effet, la polysémie du terme s'intensifie au XVIII^e siècle : s'il est fréquemment utilisé, comme le fait plus tard Chateaubriand, pour désigner l'existence humaine, on remarque que son usage dans la littérature de l'époque est d'abord marqué par un transfert de sacralité de la sphère religieuse vers la sphère de l'intime, de la mémoire sacrée vers le souvenir personnel : ainsi, dans *La Nouvelle Héloïse*, Saint-Preux demande à Julie d'accomplir avec lui un « pèlerinage au chalet³ », lieu de leurs amours. Montesquieu, dans une lettre du 18 mai 1750 à l'abbé Filippo Venuti, frère de Marcello, qui fut le premier archéologue à travailler sur le site d'Herculanum, et de Ridolfino, président de la commission des monuments antiques de Rome sous Benoît XIV, joue sur la polysémie du terme : « Je souhaite bien que vous ayez satisfaction dans votre voyage d'Italie et je souhaiterais bien qu'après ce temps de pèlerinage, vous passassiez dans une plus heureuse transmigration, et telle que votre mérite personnel le demande ». Montesquieu exploite ici trois sens du substantif : jouant sur l'appartenance de son correspondant au monde ecclésiastique, il mobilise le sens religieux mais aussi deux acceptions métaphoriques : le « pèlerinage » de la vie, et plus particulièrement ici de la carrière, mais aussi le retour en Italie, perçu comme un « pèlerinage », un sens qui s'éclaire par l'attachement profond de Filippo Venuti au patrimoine de sa région natale, la Toscane, qu'il a participé à mettre en valeur, comme ses frères l'ont respectivement fait à Naples et Rome. Cet emploi se développe plus particulièrement dans la littérature de voyage, en lien avec une nouvelle perception, sacralisée, du patrimoine italien. Le substantif peut y être utilisé pour désigner un voyage difficile, comme Kotzebue qui l'utilise pour évoquer l'ascension du Vésuve⁴, mais on le retrouve plus régulièrement sous la plume

¹ D. Grau, *Le Roman romain : généalogie d'un genre français*, op. cit., p. 581.

² J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 122.

³ Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 1^{ère} partie, Paris, Hachette, 1925, p. 146.

⁴ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. II, p. 14 et 19.

des voyageurs pour désigner leurs visites des musées, galeries, monuments ou lieux de la mémoire des grands hommes.

Le voyage d'Italie est perçu comme un pèlerinage culturel, plus particulièrement pour les artistes européens, nouveaux pèlerins qui se lancent à la recherche des reliques des arts comme l'explique Mallet¹. Cependant, les artistes ne sont pas les seuls concernés et Lady Morgan compare aux Offices les visiteurs à des « dévots qui vont en pèlerinage à la Niobé² ». Le transfert de la dimension sacrée vers la sphère patrimoniale s'effectue par le biais lexical et le terme « pèlerinage », qui désigne d'abord un voyage religieux au cours duquel le pèlerin se déplace pour se recueillir devant des objets ou dans des lieux sacrés, devient un synonyme de « voyage », « visite ». Ce phénomène est plus frappant encore lorsqu'il concerne des édifices religieux, alors privés de leur fonction première : les visiteurs n'y effectuent plus un pèlerinage dévot mais, les considérant avant tout comme des monuments patrimoniaux, s'y rendent en pèlerinage culturel comme Lady Morgan à Saint-Pierre : « On ne devrait pas, la première fois qu'on va visiter Saint-Pierre, s'y rendre en voiture [...]. On devrait s'en approcher en pèlerins par un chemin lent et difficile, et chercher ce temple immense où la majesté, la puissance, la gloire, la force et la beauté se déploient à l'envi l'une de l'autre³ ». Ce transfert sémantique est renforcé par le fait que ceux qui se revendiquent comme de nouveaux pèlerins profanes sont souvent des voyageurs protestants comme le souligne Kotzebue à Bologne où il estime que « les étrangers hérétiques faisaient [...] ce pèlerinage pour admirer un beau tableau du Guide⁴ ». L'antithèse ironique entre les « étrangers hérétiques », protestants, et le « pèlerinage », pratique catholique, souligne cette revendication d'un nouveau culte patrimonial. Le patrimoine artistique devient le but du pèlerinage profane en Italie, caractérisé par la même intensité émotionnelle que celle attendue dans le cadre des pèlerinages religieux car « la ferveur des touristes et l'investissement émotionnel, intellectuel et spirituel qu'[ils] placent dans leur attente de certaines œuvres et dans leur rencontre avec elles est intense⁵ ». Néanmoins, le substantif « pèlerinage » est surtout employé dans la littérature viatique pour désigner l'activité des voyageurs qui se lancent sur les traces des grands hommes. Chateaubriand, qui se définit pourtant en tant que voyageur catholique, l'utilise à plusieurs reprises, notamment au tombeau de Scipion⁶ ou encore à la prison du Tasse :

Je me hâtai de porter mes hommages à ce fils des Muses, si bien consolé par ses frères : riche ambassadeur, j'avais souscrit pour son mausolée à Rome : indigent pèlerin à la suite de l'exil, j'allai

¹ « Le voyage à Rome est pour les artistes un pèlerinage obligé ; ils viennent y chercher non seulement de grands modèles, mais encore des directions, de l'encouragement, l'enthousiasme pour les arts. », G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 136.

² Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 290. De même, elle estime que la « superbe et précieuse collection d'antiques du musée du Capitole est bien digne d'un pèlerinage », *Ibid.*, t. III, p. 228.

³ *Ibid.*, t. III, p. 272.

⁴ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. IV, p. 282.

⁵ E. Damien, *La Notion de guide à l'épreuve du tourisme naissant*, op. cit., p. 309.

⁶ « Mon pèlerinage au tombeau de Scipion l'Africain est un de ceux qui ont le plus satisfait mon cœur », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1492.

m'agenouiller à sa prison de Ferrare. Je sais qu'on élève des doutes assez fondés sur l'identité des lieux ; mais, comme tous les vrais croyants, je nargue l'histoire [...]. Aux murs, en dehors de la prison, et tout autour du guichet, on lit les noms des adorateurs du dieu : la statue de Memnon, frémissante d'harmonie sous le toucher de l'aurore, était couverte des déclarations des divers témoins du prodige. Je n'ai point charbonné mon *ex-voto* ; je me suis caché dans la foule, dont les prières secrètes doivent être, en raison de leur humilité même, plus agréables au ciel¹.

Chateaubriand se présente comme un pèlerin dont la foi aveugle et l'enthousiasme démesuré pour la mémoire du Tasse sont comparés à ceux des « vrais croyants » ; la métaphore filée du pèlerinage sert à souligner le lien entre rituels religieux et rituels mémoriels profanes, entre culte catholique et culte des grands hommes. D'autres voyageurs évoquent leurs pèlerinages sur les traces des grands hommes, notamment sur leurs tombeaux, comme Borel au tombeau de Virgile² ou Kotzebue à celui du Tasse³. Ces pèlerinages sont aussi entrepris sur leurs lieux de vie ; d'Estourmel propose à Tivoli quelques pages « destiné[es] de préférence aux pèlerins de la maison d'Horace⁴ » pour aider les visiteurs à se lancer avec une dévotion toute poétique sur ses traces. Ces pèlerinages profanes, caractérisés par l'émotion intense du voyageur, peuvent aussi avoir lieu sur des traces littéraires fictionnelles : c'est le cas, à Vérone, du tombeau de Juliette où « tous les étrangers [se] font conduire comme en pèlerinage⁵ ». De même, Legouvé définit son itinéraire sur les traces de l'*Énéide* dans les environs de Naples comme un « pèlerinage⁶ ».

Le terme « pèlerinage », s'il traduit clairement ce transfert du sacré vers la sphère patrimoniale, n'est pas le seul emprunt au lexique religieux effectué par les voyageurs : les substantifs « vénération » ou « adoration » et les verbes dont ils sont dérivés sont ainsi appliqués non plus aux reliques mais à des objets patrimoniaux. Cassini estime que le patrimoine artistique bolonais doit susciter la même vénération chez les visiteurs que les reliques de Rome et de Lorette chez les pèlerins⁷ ; chez Stendhal, cet élan religieux est suscité par la valeur esthétique de certaines œuvres picturales et il écrit à Milan : « J'ai *vénééré* de nouveau [...] le *Saint Pierre* du Guide et l'*Agar* du Guerchin à Brera⁸ ». Le substantif « sanctuaire » est aussi un emprunt fréquent au lexique religieux, souvent employé pour désigner le musée. Ainsi, Valéry parle de la tribune de Florence comme du « sanctuaire des arts⁹ » et Lady Morgan

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 438.

² « Mon premier soin a été d'aller en pèlerinage au tombeau de Virgile. [...] Ce pèlerinage est un de ceux qui a le plus satisfait mon cœur. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, *op. cit.*, p. 103.

³ « Ce fut en l'honneur du Tasse, et pour visiter son tombeau, que j'entrepris ce pèlerinage. » Le chapitre dédié à cette excursion à Saint-Onuphre est par ailleurs intitulé « Un pèlerinage ». A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. IV, p. 85.

⁴ J. d'Estourmel, *Souvenirs de France et d'Italie*, *op. cit.*, p. 303.

⁵ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 376.

⁶ E. Legouvé, « Naples », *op. cit.*, p. 19.

⁷ « Un savant, un Amateur des sciences & des arts doit visiter la ville de Bologne avec la même vénération, pour ainsi dire, qu'un Pèlerin dévot visite Notre-Dame de Lorette & Saint-Pierre de Rome. », J.-D. Cassini, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 156-157.

⁸ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 348.

⁹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 33.

comme du « sancta sanctorum de la galerie¹ » ; pour Stendhal, les Stanze du Vatican sont un « sanctuaire de la peinture sublime² ». Ce transfert du sacré vers le musée est illustré par l'anecdote de Valéry à propos du vol de la statue de la Vierge à Lorette par les Français :

La statue de la Madone [...] fut emmenée prisonnière à Paris en 1797 ; elle fut mise au cabinet des médailles de notre grande bibliothèque au-dessus d'une momie et cependant, au sein même de ce sanctuaire savant et profane, on remarqua plus d'une fois que de pauvres femmes lui faisaient toucher à la dérobée du linge et des vêtements³.

Valéry oppose le sanctuaire sacré, d'où provient la statue, au « sanctuaire savant et profane », la galerie muséale, dans lequel elle est désormais intégrée. Pourtant certaines visiteuses continuent de considérer la statue comme un objet religieux, illustrant la proximité des manifestations du sentiment religieux et patrimonial. Le terme « temple » est aussi régulièrement employé pour désigner le musée⁴ ou encore l'Italie entière ; à son arrivée à Rome, Castellan est frappé de se trouver « dans le sanctuaire d'une religion auguste et respectable, dans le temple des arts antiques et modernes⁵ » : le même substantif religieux est appliqué à la dimension chrétienne de Rome et à son patrimoine artistique. Enfin, ce transfert lexical du sacré vers la sphère patrimoniale se manifeste dans le discours des voyageurs sur les atteintes portées à l'encontre du patrimoine italien ; Dalmazzoni estime ainsi que la dégradation des fresques de Raphaël est un « péché⁶ » ; en outre, comme nous l'avons vu, le terme « profanation » et ses dérivés peuvent aussi être utilisés : Julvécourt, voyant que les thermes de Caracalla sont devenus des champs, fuit, « honteux d'une si grande profanation⁷ » et Norvins, évoquant le projet de Sixte Quint de transformer le Colisée en filature, le qualifie d'« étrange profanation⁸ ». Le substantif ou l'adjectif « sacrilège » sont aussi employés pour rendre compte de certaines destructions : Lady Morgan présente les dégradations effectuées par des soldats français sur la *Cène* de Vinci comme un « acte de barbarie sacrilège⁹ » et Simond parle d'un « sacrilège¹⁰ ». Chez ce dernier, l'usage du terme religieux est intéressant car il est sylleptique : il désigne à la fois l'acte des soldats républicains (ils ont tiré, dans une rage iconoclaste, sur les représentations du Christ et des apôtres) et les dégradations qu'ils ont fait subir

¹ Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. II, p. 396.

² Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 646.

³ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. III, p. 279.

⁴ Kotzebue désigne aussi le musée du Vatican comme le « temple des muses » et Lady Morgan la galerie des Offices comme le « temple des arts ». A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. III, p. 330 et Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. II, p. 292.

⁵ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie, op. cit.*, t. II, p. 48.

⁶ Angelo Dalmazzoni, *L'Antiquario o sia la guida de forestieri*, Rome, 1804, p. 242 : « Per verità è un peccato che un opera sì meravigliosa non sia stata fatta in un luogo meglio custodito ; giacché queste pitture essendo già state esposte all'aria aperta quasi 300 anni, non poche di esse sono molto danneggiate e alcune interamente guaste » (« C'est en vérité un péché qu'une œuvre si merveilleuse n'ait pas été réalisée dans un lieu plus propice à la conservation ; car ces peintures ont déjà été exposées à l'air libre durant presque 300 ans, la plupart sont très abîmées et certaines entièrement endommagées. »)

⁷ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur, op. cit.*, p. 241.

⁸ J. de Norvins, « Rome », III, *op. cit.*, p. 103.

⁹ Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. I, p. 130.

¹⁰ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. I, p. 12.

à la fresque. Le blasphème est donc d'abord religieux mais celui qui suscite l'indignation du voyageur est bien le blasphème patrimonial dont se rendent coupables ces soldats par leur ignorance.

La naissance d'un sentiment patrimonial passe également par l'usage de métaphores spécifiques pour désigner ce patrimoine. Ainsi, on remarque que le terme « trésor », qui possède à l'origine un sens religieux puisqu'il désigne les objets sacrés possédés par un lieu de culte, est appliqué au patrimoine matériel profane. Il s'agit même, dans la littérature de voyage, d'une métaphore en voie de devenir une catachrèse : le sème de richesse attaché au premier sens du mot acquiert par la métaphore une valeur différente puisque cette dernière met en avant le caractère précieux, dans une optique patrimoniale, de ces objets et monuments qui, comme un trésor, doivent être conservés avec soin pour les générations suivantes. Le terme est particulièrement utilisé par les voyageurs dans le contexte des saisies françaises, et subit alors l'influence de l'expression « trésor de guerre » : son emploi permet d'insister sur la perte irrémédiable de l'Italie, tout en accusant les Français de ne voir dans ces objets que leur valeur matérielle, donc de ne prendre en compte que le sens commun du substantif « trésor ». En effet, les soldats révolutionnaires s'emparent des trésors des églises comme le rappellent Reichard à Padoue¹ ou Anot qui, utilisant le terme « trésors » pour renvoyer à ceux des églises mais aussi aux œuvres d'art, constate : « Les voyageurs qui visiteront désormais ce pays regretteront sans doute de n'y plus trouver une partie de ses anciens trésors ; le tribut forcé que l'Italie a payé à ses vainqueurs l'a privée d'un bon nombre de ses chefs-d'œuvre² ». On retrouve ce substantif sous la plume des voyageurs dans d'autres circonstances, par exemple chez Dalmazzoni qui estime que les fresques de Raphaël au Vatican constituent « un inestimable tesoro³ » ; on le trouve également dans l'œuvre de voyageurs anglais comme Lady Morgan qui, à Florence, qualifie les statues exposées dans l'espace public de « trésors de sculpture qui feraient la richesse des cabinets des rois et des collections impériales des autres nations⁴ » ; ou allemands, comme Kotzebue qui évoque les « trésors d'art⁵ » des collections particulières italiennes. On remarque dans ces occurrences l'ajout d'un complément précisant la nature du trésor et clarifiant la métaphore mais ce n'est pas toujours le cas : la plupart des occurrences ne sont pas accompagnées d'adjectifs ou de compléments du nom, matérialisant plus directement l'équivalence entre la valeur matérielle et la valeur patrimoniale du trésor.

Cette réappropriation du lexique religieux dans le cadre d'un culte patrimonial, participe à un réinvestissement profane des rituels catholiques. Goethe propose ainsi deux anecdotes savoureuses mettant en avant le décalage entre la vénération esthétique et patrimoniale des étrangers et le catholicisme superstitieux du peuple romain. Alors qu'il séjourne à Rome et vient de faire l'acquisition

¹ « Les commissaires français ont emporté le trésor de St. Antoine », H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, Weimar, Bureau d'Industrie, 1805 (3^e éd.), t. II, p. 311.

² P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, *op. cit.*, t. II, p. 200.

³ A. Dalmazzoni, *L'Antiquario o sia la guida de forestieri*, *op. cit.*, p. 243.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 319.

⁵ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. III, p. 340.

de la copie d'une tête antique de Jupiter, son hôtesse nettoie en compagnie de son chat la chambre dans laquelle il loge ; elle vient soudain le trouver :

Je lui demande ce que c'est : elle me répond que le chat adore Dieu le Père. Elle avait bien remarqué depuis longtemps que cette bête avait de l'esprit comme un chrétien, mais ceci était pourtant un grand miracle. Je courus, pour les voir de mes yeux, et je vis en effet une chose assez singulière. [...] Le chat avait sauté sur la table, il avait posé ses pieds de devant sur la poitrine du Dieu, et, en étendant ses membres de tout son pouvoir, il atteignait, avec son museau, juste la barbe sainte, qu'il léchait le plus joliment du monde¹.

Le comique repose ici sur l'ignorance superstitieuse de la vieille Romaine, marquée par le recours au discours indirect libre, le lexique religieux omniprésent ou encore par son incapacité à différencier une représentation de Jupiter d'une représentation de Dieu. Si la raison pour laquelle le chat se met à « adorer » Jupiter est très concrète², la scène interroge sur la proximité entre vénération esthétique et adoration religieuse. On retrouve ce thème dans une autre anecdote impliquant la femme du concierge du palais Giustiniani où est exposée une statue de Minerve, objet de la « vénération » de Goethe :

Tandis que nous considérions la statue, qui nous tenait longtemps arrêtés, la femme du concierge nous conta que c'était autrefois une image sainte, et que les Anglais, qui étaient de cette religion, avaient coutume encore de l'adorer en lui baisant la main, qui est en effet toute blanche, tandis que le reste de la statue est brunâtre. Elle ajouta que dernièrement, une dame de cette religion s'était prosternée aux genoux de la statue et l'avait adorée. Pour elle, bonne chrétienne, elle n'avait pu voir sans rire une action si bizarre ; elle s'était sauvée de la salle pour ne pas éclater. Comme je ne pouvais non plus me résoudre à quitter Minerve, elle me demanda si j'avais peut-être une maîtresse qui ressemblât à ce marbre, puisqu'il avait tant d'attrait pour moi. La bonne femme ne connaissait que la dévotion et l'amour, et ne pouvait avoir aucune idée de la pure admiration pour un noble ouvrage, du respect fraternel pour le génie de l'homme³.

L'ignorance de cette Romaine est double : non seulement elle prend cette œuvre pour une idole anglicane, confondant grossièrement paganisme et protestantisme, mais elle est aussi incapable d'imaginer l'existence d'un sentiment esthétique et prend les marques de respect accordées à la Minerve pour une forme d'adoration religieuse ou amoureuse. Dans ces deux anecdotes, ce transfert du sacré vers le domaine patrimonial est bien illustré par le lexique utilisé par le voyageur et les protagonistes.

L'emploi du lexique religieux traditionnellement utilisé par les pèlerins témoigne du transfert du sacré vers un nouveau culte profane patrimonial chez les voyageurs du moment 1800, entamé dès le XVIII^e siècle comme l'illustrent des analyses lexicales. La dimension religieuse des anciens guides de pèlerinage ne s'efface donc pas : elle se déplace.

Les nouveaux lieux sacrés

La littérature de voyage du moment 1800 insiste également sur la proximité qui existe entre églises et musées ; ces derniers sont assimilés à de nouveaux lieux de culte profanes comme l'illustre le lexique religieux employé par les voyageurs pour les désigner mais aussi la muséographie qui met en valeur les œuvres, nouvelles divinités auxquelles le visiteur doit offrir ses hommages, et le silence respectueux qui

¹ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 176.

² Il lèche les restes de graisse ayant servi à huiler le moule de la statue.

³ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 184.

y est de mise. Les musées pontificaux du Vatican sont intéressants à cet égard : produit du mécénat des chefs de l'Église catholique, ils apparaissent comme les laboratoires de ce culte patrimonial laïc, indirectement encouragé par les pontifes. Cependant, ce déplacement du sacré se manifeste plus fortement encore à travers le culte grandissant de la mémoire des grands hommes, initié par les Lumières et institué par la Révolution en France : cet « héritage collectif¹ » est lié à la constitution d'une identité nationale, à une « représentation du passé comme patrimoine² ». Il donne naissance à un « culte laïc³ » qui se matérialise en France par la création d'un lieu spécifiquement dédié à la mémoire des grands hommes et conçu pour que la nation puisse l'honorer : « ni église, ni musée, le Panthéon apparut bien comme l'incarnation [...] d'un Temple de mémoire resté jusque-là allégorique et virtuel, et comme l'édifice enfin dûment consacré à ce [...] culte des grands hommes⁴ ».

Si l'église Sainte-Geneviève devient en 1791, avant même sa consécration, un lieu laïc affecté à l'accueil des dépouilles des grands hommes de la République, aucun projet de cette nature n'a lieu dans l'Italie catholique de la fin du XVIII^e siècle. Les deux lieux de mémoire honorant les grands hommes, le Panthéon à Rome et l'église de Santa Croce à Florence, demeurent des lieux de culte fonctionnels. Durant le Moyen-Âge, les églises accueillent les œuvres d'artisans le plus souvent anonymes ; à partir de la fin du Moyen-Âge et de la Renaissance, elles commencent à accueillir des œuvres signées, devenant ainsi le lieu d'un culte de l'œuvre des grands artistes dans le cadre duquel la valeur esthétique prime sur la valeur religieuse. Ce culte se développe également, sous une forme mémorielle, autour de leurs tombeaux : les églises abritent les reliques de saints, permettant une filiation de l'hagiographie au culte de l'artiste. Le culte du grand homme, en germe depuis la Renaissance, se développe pleinement au cours du XVIII^e siècle puis du moment 1800 lorsqu'il subit une véritable laïcisation. La confrontation des voyageurs à ces lieux doublement sacrés, qui honorent Dieu et les grands hommes, met alors en avant le transfert de sacralité en cours. En effet, les voyageurs ont tendance à voir dans ces églises un panthéon laïc plutôt qu'un lieu de culte chrétien, un lieu consacré au culte des grands hommes plutôt qu'à Dieu⁵. Lors de leur visite au Panthéon, ils utilisent ainsi un lexique religieux pour désigner non les reliques chrétiennes qu'abrite cette église depuis le VII^e siècle, devenues des objets d'un intérêt secondaire, mais les tombeaux et monuments qui y ont été élevés en l'honneur des grands hommes, majoritairement des artistes. Ducos constate ainsi que « le génie des arts est honoré dans le Panthéon » et qu'on s'y livre à un « culte profane⁶ » ; Dupaty estime que « les cendres de Raphaël » qui y sont

¹ D. Poulot, *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997, p. 389.

² *Ibid.*, p. 375.

³ *Ibid.*, p. 375.

⁴ J.-C. Bonnet, *Naissance du Panthéon, essai sur le culte des grands hommes*, *op. cit.*, p. 268.

⁵ Goethe estime ainsi : « Puisqu'on a tant fait que de bâtir les églises pour les saints, il s'y trouve bien aussi quelque place où l'on puisse ériger un monument aux hommes raisonnables. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 68.

⁶ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 27.

déposées constituent un « trésor bien plus précieux¹ » que les reliques et Norvins se rend également « avec respect auprès de la tombe qui recouvre les restes mortels de l'immortel Raphaël² », nouveau saint du calendrier laïc. Certains voyageurs revendiquent plus directement encore ce transfert de sacralité comme Stendhal qui annonce la désacralisation prochaine de ce « lieu si cher aux âmes tendres, par la tombe de Raphaël » : « Tôt ou tard on lui ôtera le nom d'église, qui jadis la protégea contre le génie du christianisme : ce sera un musée sublime³ ». Sur le modèle du Panthéon parisien, son rôle et son nom religieux, Sainte-Marie *ad martyres*, sont éclipsés au profit de ses rôles patrimoniaux comme l'illustre la description qu'en propose Corinne qui « participe de cette idéologie du culte des grands hommes⁴ » :

Dans l'intérieur du sanctuaire du Panthéon sont les bustes de nos artistes les plus célèbres. Ils décoorent les niches où l'on avait placé les Dieux des anciens. Comme depuis la destruction de l'empire des Césars nous n'avons presque jamais eu d'indépendance politique en Italie, on ne trouve point ici des hommes d'état ni de grands capitaines. C'est le génie de l'imagination qui fait notre seule gloire [...]. Souvenez-vous que notre plus chère espérance, à nous autres artistes, à nous autres amants de la gloire, c'est d'obtenir une place ici. J'ai déjà marqué la mienne, dit-elle, en montrant une niche encore vide. Oswald, qui sait si vous ne reviendrez pas dans cette même enceinte quand mon buste y sera placé⁵ ?

Le discours de l'héroïne concentre les principaux enjeux du transfert de sacralité qui s'opère au moment 1800. Corinne établit tout d'abord une continuité entre l'antiquité de l'édifice et son rôle moderne de sanctuaire mémoriel, marquée dans son architecture puisque les statues des « Dieux des anciens » qui étaient exposées dans des niches sont remplacées non par celles des saints mais par « les bustes de nos artistes les plus célèbres » ; la longue existence chrétienne du monument est effacée et les artistes sont assimilés à de nouveaux dieux. En outre, Corinne ne manque pas d'évoquer les enjeux nationaux liés à ce culte laïc ; elle utilise tout d'abord le pronom personnel « nous » afin de revendiquer ce patrimoine immatériel comme commun à tous les Romains mais aussi à tous les Italiens puisque ce « nous » renvoie à la nation en devenir. Pour Corinne, cette gloire artistique passée, partagée par les Italiens, doit être honorée et leur servir à faire advenir leur nation dont elle constitue le ciment. Enfin, un horizon romanesque se dessine : si le Panthéon accueille des artistes, Corinne, artiste de l'union nationale par excellence, y a déjà fatalement marqué sa place⁶. Le Panthéon est donc avant tout présenté comme un

¹ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. I, p. 221.

² H. Lemonnier, « Toscane », op. cit., p. 10.

³ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 579. Plus polémique, Guinan-Laourens insiste sur l'idée que c'est la présence des grands hommes et non celle des martyrs qui a sanctifié l'édifice : « En le changeant en église, les papes en ont fait un saint charnier. [...] Mais les Poussin, les Carrache, Mengs et Raphaël, Corelli et Sacchini, Winkelmann [sic.] et Métastase y ont leur tombeau ou un marbre d'honneur ; le Panthéon n'est pas tout à fait dégradé », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 7.

⁴ Alexander Minski, « La niche vide du Panthéon : monuments et beaux-arts à Rome », in M. Delon et F. Mélonio (dirs.), *M^{me} de Staël : Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999*, op. cit., p. 28.

⁵ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1060.

⁶ Si A. Minski estime que cette niche que Corinne s'attribue reste vide à la fin du roman, marquant l'impossibilité de surmonter « l'atonie historique du présent » par « le rappel des gloires passées » (A. Minski, « La niche vide du Panthéon : monuments et beaux-arts à Rome », art. cit., p. 28), le texte romanesque n'exprime pas aussi clairement ce fait. En effet, après sa mort, Corinne n'est pas ensevelie à Florence et la narratrice nous informe qu'Oswald « suivit à Rome la pompe funèbre de Corinne ». Même s'il n'existe aucun récit de la panthéonisation de Corinne, sans doute pour préserver la frontière entre fiction et réalité, la mention du retour de ses cendres est un indice suffisant pour indiquer que la prophétie initiale de l'héroïne s'est réalisée.

monument du patrimoine antique romain et un lieu dédié à la mémoire des grands hommes, patrimoine immatériel ; l'édifice lui-même, comme le souvenir de ceux qui y sont ensevelis, sont appelés à perdurer.

À Santa Croce, souvent désignée comme le « Panthéon de Florence¹ », le rejet de la vocation religieuse de l'édifice est moins marqué ce qui peut s'expliquer par le fait qu'il ne s'agit pas d'un monument antique. Néanmoins, les mécanismes sont les mêmes et la basilique est avant tout perçue comme un lieu de culte profane des grands hommes. En effet, elle contient les tombeaux de nombreux personnages originaires de Florence ; y sont ainsi enterrés des artistes comme Michel-Ange mais aussi des écrivains, comme Alfieri ou Machiavel, et des scientifiques, comme Galilée. Santa Croce met en avant la diversité des talents florentins même si le récent mausolée d'Alfieri, surmonté d'une statue allégorique de l'Italie réalisée par Canova, incarne le glissement progressif de la mémoire régionale vers une mémoire nationale. Ces tombeaux constituent le principal centre d'intérêt des visiteurs qui viennent les admirer en tant que pèlerins laïcs. Lemonnier fait ainsi le récit de son « pèlerinage mélancolique de Santa Croce² » et l'émotion qui l'habite n'est pas liée à Dieu ; le culte catholique est remplacé, sur son lieu d'exercice et avec son lexique³, par le culte mémoriel profane :

Santa Croce [...] est le panthéon florentin. Tout ami fervent des lettres et des arts devra un pèlerinage à ce temple qui a donné l'hospitalité des tombeaux à Galilée, à Machiavel, à Michel-Ange, à Leonardo Bruni Aretino, à Alfieri, à Felicaja, et à d'autres morts immortels. L'expression de pèlerinage convient ici, car, au dire de Byron, Santa Croce est La Mecque de l'Italie. [...] Qui pourrait sans émotion fouler les dalles retentissantes de l'église de Sainte-Croix, errer sous ces arceaux brunis, sous ces voûtes, où le bruit mesuré des pas produit un religieux murmure ! Comment, sans un tressaillement de vénération profonde, se sentir si près des dépouilles mortelles de ces demi-dieux immortalisés par le génie⁴ !

Comme dans une église, le pèlerin est ému par la proximité qu'il peut acquérir, non plus avec la divinité, mais avec les grands hommes ; Corinne, errant auprès de ceux qu'elle s'apprête à rejoindre, éprouve aussi cette émotion profane lors de son séjour à Florence⁵.

Si Santa Croce et le Panthéon sont plus visités, le Campo Santo a été construit spécifiquement pour honorer la mémoire des grands hommes pisans puisqu'une partie de l'édifice était « destiné[e] à servir de sépulture aux principaux habitants [...] et devait perpétuer, au moyen d'inscriptions et autres monuments funéraires, la mémoire des hommes célèbres dans les sciences et dans les arts⁶ ». Cette volonté n'entre pas en contradiction avec la vocation religieuse du lieu qui accueille aussi un couvent. En outre, le cimetière dédié aux mémorables Pisans contient de la terre sainte, ramenée par les croisés :

¹ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 174.

² H. Lemonnier, « Toscane », op. cit., p. 10.

³ Cette citation participe à confirmer les analyses menées précédemment sur le nouvel usage patrimonial du substantif « pèlerinage ».

⁴ H. Lemonnier, « Toscane », op. cit., p. 10.

⁵ « Cette église de Santa-Croce contient la plus brillante assemblée de morts qui soit peut-être en Europe. Corinne se sentit profondément émue en marchant entre ces deux rangées de tombeaux. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1400.

⁶ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie*, op. cit., t. III, p. 272.

le culte profane est donc indissociable du culte catholique comme Mallet en fait l'expérience¹. Si, comme l'illustre le cas du Campo Santo, tous les voyageurs n'insistent pas sur cette opposition entre l'Église et le culte des grands hommes dans les édifices religieux, beaucoup s'évertuent à atténuer, voire effacer, la dimension sacrée de ces lieux pour mieux mettre en avant le culte profane qui s'y développe.

Les nouvelles reliques

De nombreux chercheurs ont mis en évidence les liens étroits et séculaires qui existent entre le domaine religieux et patrimonial, notamment autour du partage d'un héritage commun. C'est notamment le cas de la relique qui serait l'ancêtre de l'objet patrimonial² ; comme lui, elle est conservée avec un soin religieux et admirée avec dévotion. Le transfert du sacré vers le domaine patrimonial s'effectue également par la réappropriation des rituels de conservation et d'exposition des objets de culte tels que la relique.

On trouve plusieurs occurrences du terme « reliques » dans notre corpus. Dans la perspective profane que les voyageurs adoptent, le substantif est souvent employé pour désigner des ruines antiques puisque les reliques, si elles commandent le respect et l'adoration, désignent avant tout, étymologiquement, « ce qui reste » ; Lady Morgan qualifie ainsi Pompéi de « grande et parfaite relique que le temps et la nature avaient léguée à la postérité³ ». Afin d'exprimer le caractère sacré, pour une conscience patrimoniale moderne, de la conservation de ces ruines, gardiennes de la mémoire de l'Antiquité, les voyageurs opèrent un rapprochement avec le domaine du religieux. Concernant les tableaux, leur qualité de nouvelles reliques patrimoniales dignes d'adoration esthétique est marquée aux yeux des voyageurs par un détail de leur mise en scène dans les églises ; comme les reliques catholiques, les œuvres picturales sont protégées par un rideau à la fois parce qu'elles y possèdent le statut d'objets de culte religieux et pour les protéger de l'humidité, de la poussière et de la fumée des cierges. Kotzebue est ainsi victime d'un quiproquo ; croyant qu'un tableau est caché derrière un rideau dans une église qu'il visite, il est particulièrement déçu de voir que ce respect dévot est en fait réservé à une relique :

Un rideau de soie au-dessus d'un autel me parut cacher quelque tableau d'un grand prix ; je demandai qu'on le tirât. Le guide déclara que cela ne pouvait se faire qu'après avoir allumé les cierges sur l'autel. Comme il faisait obscur, je crus qu'il voulait me montrer ce tableau dans un meilleur jour, et je le laissai faire. Mais quelle fut ma surprise, lorsqu'après maintes genuflexions et plusieurs signes de croix [...], mon sacristain leva le rideau ; au lieu d'un objet précieux d'art, je vis une misérable poupée de bois, c'est-à-dire une vierge revêtue de brocart d'or, et qui fait journellement des miracles. [...] Ce fut pour moi une leçon dont je conseille à chaque voyageur de profiter, en s'informant d'abord, quand il verra

¹ L'émotion repose alors sur le cadre religieux, notamment l'architecture gothique, et la mémoire des hommes qui y sont ensevelis, liée à l'histoire catholique puisqu'il s'agit surtout de soldats croisés : « En foulant les marbres qui contenaient les cendres des plus grands citoyens de Pise et cette terre sacrée témoin de leur valeur en Judée, nous nous entretenons [...] des héros qui avaient répandu leur sang pour conquérir le tombeau de Jésus-Christ. », G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, *op. cit.*, p. 35.

² Voir R. Recht, *Penser le patrimoine*, *op. cit.*, p. 7 et J.-M. Léniaud, *L'Utopie française : essai sur le patrimoine*, *op. cit.*, p. 49-50.

³ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 117.

un rideau, s'il cache [...] un tableau ou non ? car ici les chefs-d'œuvre de la superstition sont cachés aussi scrupuleusement que les chefs-d'œuvre de l'art¹.

Le rideau sert donc à marquer le respect envers la relique ou l'œuvre qu'il dérobe aux regards et participe à la sacralisation de cette dernière : le regard du visiteur n'a pas un accès direct à l'œuvre comme au musée, il doit obtenir l'autorisation de la contempler comme pour certaines reliques protégées des regards profanes. Cette sacralisation est facilitée par le fait que les tableaux des grands maîtres exposés dans les églises représentent des scènes bibliques : ils peuvent ainsi être adorés, dans une perspective différente mais avec la même dévotion, par les fidèles et les amateurs.

Mais, la plupart du temps, les voyageurs utilisent le terme « reliques » non dans un sens métaphorique pour désigner les ruines ou les œuvres d'art mais, comme dans le culte catholique, pour désigner les effets personnels ou les ossements d'un « saint ». Les voyageurs souscrivent au culte des grands hommes et se lancent sur les traces de leur souvenir en multipliant les visites sur leurs tombeaux ou dans les lieux où ils ont vécu, « réactivant des rituels réservés jusque-là à la catégorie du sacré² ». Dans le cadre de ce nouveau culte profane où le pèlerinage au tombeau de Virgile remplace celui au Saint-Sépulcre, les visiteurs entendent se constituer des reliques à adorer³. Le couvent de Saint-Onuphre, à Rome, constitue l'un des principaux lieux de pèlerinage profane ; on y trouve le tombeau du Tasse mais aussi certaines reliques liées à son statut d'écrivain. Plusieurs auteurs les mentionnent avec émotion et respect, comme Reichard⁴, Petit-Radel qui y voit « une boîte et même une petite tasse de terre à son usage⁵ », Chateaubriand⁶ ou Kotzebue :

De là, je montai à la bibliothèque du couvent, où l'on montre, dans un cadre, une lettre de la main du Tasse [...]. J'y trouvai aussi le buste du Tasse, moulé sur son cadavre, et qui ne ressemble à aucun de ceux que j'avais vus de lui jusqu'à présent. [...] Il y a encore quelques autres reliques du Tasse ; savoir : un essuie-main tissu finement d'écorce d'arbres ; un grand morceau de bois lourd, de forme ovale, et aplati par dessous, dont [...] le Tasse se servait probablement pour tenir le papier en écrivant ; enfin, une petite tasse de terre pour le sable. [...] D'ailleurs, ils sentent si peu la valeur de ce trésor, qu'ils ont mis dans la même boîte où il se trouve, une image et quelques brimborions qui ont appartenu à je ne sais quel cardinal⁷.

Kotzebue emploie le terme « reliques » pour désigner ces objets ayant appartenu au Tasse, pour la plupart liés à son activité d'écrivain. Une tension se dessine entre l'Église et ce culte profane : le voyageur se montre particulièrement agacé par l'association dans une même boîte, des reliques du Tasse

¹ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. II, p. 154-155.

² D. Poulot, *Une histoire du patrimoine en Occident*, op. cit., p. 94.

³ En effet, l'écrivain devient « quintessence de la nation par son œuvre, par sa vie, par son corps. », A.-M. Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national*, op. cit., p. 14.

⁴ « On trouve dans la bibliothèque du couvent ses manuscrits, avec une écritoire, une boîte, et même un petit pot de terre, qui ont été à son usage ». H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, Weimar, Bureau d'Industrie, 1793, t. I, p. 293.

⁵ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 149.

⁶ « Avez-vous vu [...] le masque du Tasse, sa couronne de laurier flétrie, un miroir dont il se servait, son écritoire, sa plume et la lettre écrite de sa main, collée sur une planche qui pend au bas de son buste ? », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 303.

⁷ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. IV, p. 86-87.

et de celles d'un cardinal anonyme. Le récit que propose Stendhal de son pèlerinage à Saint-Onuphre insiste sur l'émotion qu'il éprouve face à ces reliques mais aussi, de manière plus directe, sur l'opposition de l'Église à ce culte profane :

Dans le jardin nous nous sommes assis sous un chêne antique ; [...] on nous y apporte son écritoire, et un sonnet encadré écrit par lui. Nous examinons avec attendrissement ces lignes [...]. Nous désirons voir le buste fait avec le masque en cire pris sur la tête de ce grand poète au moment de sa mort ; il est à la bibliothèque du couvent. Le frère qui nous accompagnait nous répond que, le supérieur étant absent, il ne peut nous satisfaire ; il ajoute, en parlant du Tasse : *Era uomo buono, ma non è santo*. (Ce fut un fort honnête homme, mais il n'est pas saint.) On a montré ce masque à tout venant pendant deux siècles ; mais, les convenances faisant des progrès, le pape Léon XII vient de défendre de faire voir, dans les lieux consacrés à la religion, les images des personnages non sanctifiés par elle¹.

Cependant, il existe aussi de véritables reliques des grands hommes : leurs ossements, qui font l'objet d'une mise en scène similaire à celle des reliques catholiques. Cette proximité est d'autant plus frappante que, si certaines sont exposées dans des bibliothèques ou des musées, d'autres le sont dans des églises. Ainsi, Kotzebue revendique cette suprématie des reliques profanes à Saint-Jean de Latran : « On conserve ici les deux têtes (vides) de S. Pierre et de S. Paul, ainsi que de vieilles planches de l'arche, et d'autres saintes bagatelles : cependant les artistes y trouveront aussi des reliques ; car les deux bons peintres, Arpino et André Sacchi, y sont enterrés² ». Le terme « reliques » n'est même plus appliqué aux restes des deux saints, uniquement désignés par un terme anatomique, alors qu'il l'utilise pour désigner les corps des deux peintres qui renvoient, de manière ironiquement spéculaire, au duo des saints. Plusieurs reliques laïques sont évoquées par les voyageurs parmi lesquelles le doigt de Galilée, exposé à la Laurentienne à Florence, et le crâne de Raphaël, à l'Académie Saint-Luc à Rome. Ducos, pour rendre compte de sa visite à la Laurentienne, utilise le lexique religieux ; le doigt de Galilée est une « relique » suscitant la « vénération publique ». Ce choix lexical, appliqué à une relique profane, est renforcé par le rappel de l'opposition de Galilée et de l'Église³. Lady Morgan va plus loin ; elle affirme que cette relique laïque est « plus précieuse aux yeux de bien des gens que la dent de saint Dominique ne peut l'être » car « ce doigt a tracé les lumineux dialogues sur le système du monde⁴ ». Mais la relique profane la plus admirée reste le crâne de Raphaël auquel de nombreux voyageurs viennent rendre visite : Goethe, qui qualifie cet ossement de « relique », affirme qu'elle constitue une « structure osseuse admirable, dans laquelle une belle âme pouvait se promener commodément⁵ » et Stendhal estime qu'il s'agit de « la relique la plus touchante du monde⁶ » dont il observe la mise en scène religieuse grâce à

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 968-969.

² A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. III, p. 394.

³ « Sur la tablette en marbre d'un secrétaire on conserve les os d'un doigt de Galilée. Cette relique du philosophe de Pise [...] est l'objet de la vénération publique. Un bocal de verre la couvre, afin de la préserver de toute atteinte. Au-dessous sont inscrits des vers, hommage tardif rendu à la science qui fut condamnée par l'ignorance et la superstition, dignes attributs du saint-office romain. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 184.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 230.

⁵ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 583. Il s'en procure d'ailleurs un moulage « dont la vue [l'] incite [...] aux réflexions les plus diverses », *Ibid.*, p. 607.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 631.

sa protection sous verre, la présence d'inscriptions mais aussi la constitution d'un autel au peintre, nouveau saint :

Nous avons débuté par l'académie de Saint-Luc, où nous avons vénéré le crâne véritable du divin Raphaël. [...] Je serais ridicule si j'avouais l'attendrissement dont je me suis senti pénétré. Je me répétais à demi-voix :

*Ille hic est Raphaël, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parents, et moriente mori.*

Un goût sévère peut blâmer le marivaudage de cette pensée ; mais j'aime ces vers depuis si longtemps, que les répéter ajoute à mon émotion. On voit ici trois portraits de Raphaël faits par lui-même¹ [...].

L'épithète de Raphaël est répétée comme une litanie pour exacerber son émotion, renforçant la dimension religieuse de ce culte profane. En outre, de nouveaux rituels, superstitieux, se mettent aussi en place autour de cette relique car, comme le relève Valéry, « chaque année, le jour de la fête de S. Luc, [...] cette tête devint l'objet d'une sorte de pèlerinage, de superstition enthousiaste, cessée depuis, et les jeunes artistes s'empressaient d'y faire toucher leur crayon² ».

Comme les reliques catholiques attirent les pèlerins, les reliques profanes attirent les touristes et, dans les deux cas, l'argent les suit : chaque ville italienne entend donc mettre en avant les siennes afin d'honorer la mémoire de ses grands hommes mais aussi pour se doter d'un patrimoine attractif. Le corps du grand homme, comme celui du saint, est alors soumis à un éclatement géographique par les pillages ou les achats. Valéry rappelle les violences à l'origine de l'obtention de la relique de Galilée en retraçant son histoire ainsi que celle des reliques de Pétrarque :

Le doigt de Galilée, arraché par une fraude pareille, est exposé à la Laurentienne singulière destinée du corps de ce grand homme ; l'envie l'emprisonne de son vivant, et l'admiration le met en pièces après sa mort. Les Italiens exercent par enthousiasme une sorte de brigandage envers les illustres débris, et l'on voit encore à Arqua, près de Padoue, lieu de la sépulture de Pétrarque, la fente faite à son tombeau par le Florentin qui parvint à lui arracher un bras³.

L'éclatement du corps du grand homme, dont les fragments deviennent des reliques, peut aussi s'expliquer par un don : comme le pape peut accorder des reliques à certains souverains, certaines reliques profanes peuvent être offertes. Ainsi, à Padoue, De Brosses constate qu'un bras du prétendu cadavre de Tite-Live a été envoyé à Alphonse d'Aragon⁴. En Italie, alors que la péninsule se constitue d'une mosaïque de petits États, le corps des grands hommes fait l'objet d'une dispersion plus intense : plusieurs États revendiquent comme leur la mémoire d'un même grand homme. L'obtention de sa dépouille ou de ses reliques apparaît alors comme la preuve que sa gloire « appartient » à celui qui s'en est rendu le maître. Cet éclatement national se constate à travers le cas des dépouilles de Michel-Ange et Canova. Né à Florence, Michel-Ange a passé une grande partie de sa vie à Rome où il a réalisé la plupart de ses chefs-d'œuvre. Après sa mort, les deux villes se disputent sa dépouille ; Valéry revient

¹ *Ibid.*, p. 631.

² A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 82-83.

³ *Ibid.*, t. III, p. 4.

⁴ « Une inscription [...] porte qu'ils ont accordé un bras de Tite-Live aux instantes prières du roi Alphonse d'Aragon », C. de Brosses, *Lettres familières*, op. cit., t. I, p. 160.

sur les enjeux nationaux de ce conflit autour du corps de l'artiste : « Un cénotaphe paraît consacré à Michel-Ange, dont les funérailles avaient été célébrées aux Sts.-Apôtres, où il aurait dû reposer d'après l'ordre du pape, en attendant le monument qu'il voulait lui ériger à S.-Pierre, si Côme de Médicis n'avait pendant la nuit fait enlever et rendu à sa jalouse patrie l'illustre cadavre florentin¹ ». Les Médicis, refusant de laisser l'artiste à Rome, volent donc sa dépouille et la rapatrient à Florence ; ce récit met en avant les enjeux patrimoniaux, nationaux et, plus tardivement, touristiques qui se cristallisent autour de cette question des reliques des grands hommes. Le cas de Canova, plus récent, illustre également ces enjeux ; né à Possagno, en Vénétie, il a passé une partie de sa vie à Venise et à Rome où il a travaillé pour Pie VII. Reconnu en Europe de son vivant, il est conscient du culte profane qui doit se mettre en place après sa mort autour de sa dépouille et il organise la fragmentation de son corps. Les visiteurs peuvent ainsi se rendre sur son tombeau « au lieu de sa naissance² ». Venise conserve aussi quelques reliques de l'artiste : dans l'église Santa Maria Gloriosa dei Frari, le tombeau initialement prévu pour le Titien par Canova abrite le cœur de ce dernier. Valéry relève également à l'Académie des beaux-arts que la main de l'artiste et son ciseau sont exposés³. Chateaubriand revient sur ce dépècement qu'il condamne comme une « charcuterie » plus que comme un détournement des rites catholiques⁴.

Le sentiment patrimonial naissant entretient donc des liens particulièrement riches et complexes avec la foi et la culture religieuse. À travers l'utilisation du lexique religieux, appliqué au patrimoine italien mais aussi par l'apparition de nouveaux lieux sacrés, tels que le musée ou les lieux de sépulture des grands hommes, et la consécration de nouvelles reliques profanes, un transfert de sacralité s'opère du domaine religieux vers le patrimoine. Si le sentiment patrimonial prend racine dans ce dernier et s'en nourrit durablement, ce transfert est progressif et dépend du regard du voyageur, notamment de son rapport spirituel ou culturel au catholicisme. De plus, certains des artistes qui deviennent les saints de ce nouveau culte laïc entretiennent eux-mêmes une relation étroite avec le catholicisme : Raphaël est ainsi un artiste réputé pour ses tableaux religieux et le Tasse est connu pour sa *Jérusalem délivrée*, leur sanctification en tant qu'artistes dans le cadre d'un culte profane est facilitée par leur proximité artistique et spirituelle avec le catholicisme. Le lien qui existe donc entre la constitution d'un sentiment patrimonial et les rites, mais aussi la foi, catholiques influe sur l'approche nouvelle du patrimoine romain par les visiteurs qui se met en place au moment 1800 : une approche sensible.

¹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 104.

² *Ibid.*, t. I, p. 350.

³ « Le ciseau de Canova est exposé au-dessous de l'urne de porphyre qui contient sa main, et dans laquelle était auparavant son cœur, déposé à l'église des Frari. Venise semble multiplier les traces et les souvenirs de Canova, comme pour suppléer à cette foule d'artistes immortels qui firent autrefois sa gloire. », *Ibid.*, p. 417.

⁴ « Je savais l'admiration exclusive de M. Cicognara pour Canova : j'ai cru devoir lui citer l'urne qui renferme, à l'Académie, la main du statuaire, bien que cette charcuterie, ce dépècement du corps humain, cette adoration matérielle de la griffe d'un squelette, me soient abominables. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, op. cit., p. 776.

L'émergence d'une approche sensible du patrimoine au moment 1800

La littérature de voyage du moment 1800 est caractérisée par « la valorisation de l'émotion personnelle¹ » ; alors que le discours viatique antérieur à la seconde moitié du XVIII^e siècle répondait aux exigences de l'érudition, les voyageurs se mettent en quête de sensations et d'émotions. Ce rapport sensible au patrimoine italien se généralise progressivement ; ainsi, le voyage de Dupaty (1788), s'il conserve de nombreuses caractéristiques du voyage philosophique des Lumières, compte parmi les premiers à revendiquer le rôle de l'émotion dans sa découverte de la péninsule. Avant Stendhal et ses « happy few », il entend s'adresser en priorité aux « êtres sensibles² » ; son style, marqué par la multiplication des exclamations, les hyperboles et l'importance accordée à la dimension sensorielle, son goût pour les ruines et les paysages, aussi bien que les nombreuses occurrences de l'adjectif « sensible » et du substantif « sensibilité », font de lui l'un des premiers voyageurs à prôner une approche sensible du patrimoine italien³. Staël aussi bien que Chateaubriand⁴ ou Stendhal, mais aussi Creuzé de Lesser, Petit-Radel ou Lady Morgan ont lu son œuvre et la citent dans leurs ouvrages. Chateaubriand insiste ainsi sur la dimension « sentimental[e] » de son écriture, qu'il rejette, lui préférant ses talents d'observateur⁵. Il souligne malgré tout le rôle précurseur de Dupaty, fondateur d'une « nouvelle école » de voyage définie par la place qu'elle accorde aux « impressions », qui participe à l'émergence d'un sentiment patrimonial lié à la place plus importante accordée à la sensibilité dans la littérature et la société à la fin du XVIII^e siècle⁶.

Rejet du discours scientifique : entrée dans une nouvelle ère du sentiment

Le voyage d'agrément moderne est caractérisé par « d'une part, le refus de la connaissance savante ; d'autre part, et corrélativement, la soumission aux impressions⁷ ». Les émotions deviennent un but en soi et le voyageur entend livrer ses impressions et son point de vue subjectif sur un patrimoine italien rebattu par les descriptions de ses prédécesseurs. C'est plus particulièrement le cas dans les récits de voyage, notamment des ouvrages qui se présentent comme des correspondances ou des journaux, formes

¹ G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, op. cit., p. 322.

² C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. I, p. 23.

³ Sur cette idée, voir J. Herman, K. Peeters et P. Pelckmans (dirs.), *Dupaty et l'Italie des voyageurs sensibles*, op. cit., R. Mortier le décrit comme un « touriste sentimental et émotif », « association qui caractérise toute la fin du siècle et dont la méconnaissance rend incompréhensible le passage des « lumières » au début du XIX^e siècle », R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, op. cit., p. 147. Ainsi, « avec Dupaty commence l'ère des voyageurs sentimentaux [...]. La cohorte des voyageurs romantiques suivra et amplifiera le mouvement. », *Ibid.*, p. 151.

⁴ Voir Emmanuelle Tabet, « Des *Lettres sur l'Italie* de Dupaty au *Voyage en Italie* de Chateaubriand », in J. Herman, K. Peeters et P. Pelckmans (dirs.), *Dupaty et l'Italie des voyageurs sensibles*, op. cit., p. 157-169.

⁵ « Dupaty touche à cette nouvelle école qui bientôt allait substituer le sentimental, l'obscur et le maniéré, au vrai, à la clarté et au naturel de Voltaire. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 220.

⁶ Voir par exemple William Reddy, *La Traversée des sentiments : un cadre pour l'histoire des émotions*, Sophie Renaut (trad.), Dijon, Les Presses du réel, 2019, 446 p.

⁷ S. Venayre, « Que reste-t-il de nos voyages ? », art. cit., p. 24.

littéraires plus intimes qui « devaient renfermer l'expression des impressions ressenties – un tel travail d'écriture entraînant désormais le récit de voyage du côté de la littérature, alors même que la définition de celle-ci se précisait, par opposition à la science¹ ».

Au cours des années 1780-1830, si la description et l'impression coexistent au sein de la littérature de voyage, l'impression occupe une place de plus en plus importante. Dans son *Voyage en Italie*, Goethe explique ainsi que l'expérience viatique, ainsi que son récit, doit être une expérience sensible unique que le savoir livresque ne peut procurer : « ce qui me rassure, c'est que, dans notre âge statistique, tout cela est sans doute déjà imprimé, et qu'on peut s'en instruire à son aise dans les livres. Je ne cherche maintenant que des impressions sensibles, qu'aucun livre, aucun dessin ne procure² ». Les occurrences du substantif « impression » se multiplient et on le retrouve par exemple sous la plume de Goethe³ ou de Julvécourt qui présente son ouvrage comme « le récit des sensations d'un très jeune homme⁴ », celui de ses « impressions personnelles⁵ » ; on le retrouve aussi chez Staël qui écrit à Monti :

Saint-Pierre m'a fait une *impression* profonde de tristesse et d'admiration, et il me semble que ce sentiment revient souvent. Dans Rome toutes les *impressions* sont contrariées, les plus beaux monuments sont élevés en l'honneur des idées les plus superstitieuses, et les plus grands souvenirs sont à côté de la plus profonde misère. Ce contraste me donnerait, ce me semble, toujours des *impressions* pénibles⁶.

Cette primauté des impressions, liée à l'émergence de l'esthétique⁷, se développe notamment dans l'appréciation des œuvres picturales⁸ mais aussi dans la manière d'appréhender les paysages naturels, nouveau support de l'expression sensible des voyageurs. En effet, à partir des années 1760, « le regard de certains auteurs [...] se fait plus proche des paysages naturels et il commence à s'attarder au pittoresque des lieux que l'homme n'a pas encore domestiqués⁹ ». Cette tendance se confirme alors que les voyageurs recherchent les paysages sublimes des Alpes, de la campagne romaine ou du Vésuve, ou ceux, pittoresques, de la baie de Naples et des lacs lombards. Le discours des voyageurs du moment 1800 est donc défini par la place grandissante des impressions par rapport à celle occupée par la connaissance¹⁰. En effet, « la volonté d'un savoir encyclopédique fait place à une approche à la fois plus

¹ *Ibid.*, p. 25.

² J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 29.

³ À Venise, il écrit : « Je dirai seulement mes impressions personnelles. », *Ibid.*, p. 77.

⁴ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, *op. cit.*, p. IX.

⁵ *Ibid.*, p. X.

⁶ Je souligne. G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome v, *op. cit.*, p. 490.

⁷ Voir A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, *op.cit.*

⁸ Stendhal oppose la lecture sensible d'une œuvre, sincère, à celle, érudite et suffisante que certains en font : « Comme je prenais les notes précédentes aux Loges, j'ai été distrait de mon admiration [...], par les assertions bruyantes de certains jeunes savants qui remplissent Rome de leurs ridicules. Forts sur les dates des tableaux et sur celles de la naissance et de la mort de chaque peintre [...], leur parle-t-on d'une chose qui doit être sentie par l'âme, ils répondent par une date. », Stendhal et A. Constantin, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, *op. cit.*, p. 105.

⁹ G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁰ C'est aussi le cas dans le cadre du voyage en France. Ainsi, les voyageurs des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* affirment rechercher « moins des noms et des dates que des faits intéressants,

brève et plus globale des lieux, où pointe le touriste devenu libre de se hâter, insouciant du détail érudit et de la démonstration rigoureuse, plus préoccupé de son confort et de ses émotions que [...] de consigner dans ses notes une masse de connaissances¹ ». L'influence de la recherche de l'impression se manifeste à travers l'appréhension du patrimoine italien², l'écriture du voyage mais aussi la manière de voyager ; le goût pour la promenade est ainsi lié à ce désir puisque l'itinéraire du voyageur y est tracé par son propre plaisir et non par un guide, comme l'explique Stendhal³.

Néanmoins, privilégier l'impression ne revient pas nécessairement à délaisser l'érudition, l'observation dans l'appréhension du patrimoine italien. Le voyage constitue « une multitude de sensations, de plaisirs et d'observations⁴ » ; connaissance et émotion sont donc indissociables d'un séjour en Italie réussi, notamment à Rome où Borel constate que les sensations sont aussi nombreuses à l'assaillir que les « réflexions⁵ » ; de même, Corinne affirme dans sa première improvisation qu'ici « les sensations se confondent avec les idées⁶ ». En outre, les impressions elles-mêmes peuvent, « dans le sillage d'une philosophie sensualiste encore prégnante au début du XIX^e siècle » participer à l'élaboration de la connaissance, les idées étant alors « volontiers considérées comme le produit presque immédiat des sensations⁷ ». Ainsi, chez Stendhal, la recherche d'impressions au cours du voyage est omniprésente et, dans *Promenades dans Rome*, « au principe de savoir, nécessaire dans tout récit orthodoxe de voyage en Italie, Stendhal substitue [...] le principe de plaisir⁸ ». Néanmoins, il adhère à de nombreux principes de la philosophie sensualiste selon laquelle connaissances et impressions dépendent l'une de l'autre, notamment dans le cadre de la perception et de l'écriture du patrimoine comme il l'écrit dans son journal : « Le voyageur qui s'amuse à écrire tout ce qu'il a vu sur le pays qu'il parcourt peut faire un journal en cent volumes *in-folio*. Celui qui note seulement ce qu'il a senti est très borné. Il ne peut avoir que l'*esprit*, l'autre a la *science*⁹ ». Cette primauté de l'impression n'empêche donc pas l'existence d'un discours érudit solide. Dans *Promenades dans Rome*, Stendhal livre de longs exposés très informés et détaillés sur les monuments, l'histoire de la ville ou la biographie de certains

et [...] bien moins encore des faits que des impressions et des tableaux. », C. Nodier, J. Taylor, A. de Cailleux, « Ancienne Normandie », *op. cit.*, p. 73.

¹ G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, *op. cit.*, p. 8-9.

² Ainsi, « la posture médiative et le contact concret avec un passé postulé comme émanant des lieux l'emport[e] sur la compréhension et l'analyse de l'histoire et de ses monuments. », A. Bonafos, « De l'archéographie à l'archéologie pittoresques », *art. cit.*, p. 34.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 603-604.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ « Combien le cœur doit palpiter, combien de sensations, combien de réflexions doivent se presser dans l'âme, au milieu d'une ville dont le nom est magique. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, *op. cit.*, p. 70.

⁶ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1033.

⁷ S. Venayre, « Le lieu commun des impressions de voyage au XIX^e siècle », in S. Venayre et Anne-Gaëlle Weber (dirs.), *Les Cahiers du XIX^e siècle, Lieux communs du voyage*, n°5, 2010, Nota Bene, p. 123-124.

⁸ François Kerlouégan, « L'œil stendhalien dans *Promenades dans Rome* », in X. Bourdenet et F. Vanoosthuyse, (dirs.), *Enquêtes sur les Promenades dans Rome : « façons de voir »*, *op. cit.*, p. 160.

⁹ Stendhal, *Œuvres intimes. I*, *op. cit.*, p. 754.

artistes ; ainsi, lorsqu'il évoque le Colisée ou Saint-Pierre, si ses impressions prennent une place importante, elles n'éclipsent pas le discours sur les dimensions, l'architecture ou l'histoire des édifices. Le discours érudit alterne avec les moments où il se livre à l'émotion ; ainsi, lorsque plusieurs entrées sont consacrées à un même monument, comme au Colisée, certaines apportent au lecteur des connaissances tandis que d'autres sont consacrées à la rêverie et aux impressions du voyageur. On retrouve dans *Corinne ou l'Italie* la même alternance, liée au statut hybride de l'œuvre, à la fois roman et voyage. La narratrice revient sur l'importance des impressions comme des savoirs : « Les souvenirs de l'esprit sont acquis par l'étude ; les souvenirs de l'imagination naissent d'une impression plus immédiate et plus intime, qui donne de la vie à la pensée, et nous rend, pour ainsi dire, témoins de ce que nous avons appris¹ ». Dans le roman, le discours descriptif et informatif sur le patrimoine cohabite donc avec l'expression des impressions personnelles des personnages, comme à Saint-Pierre où l'émotion d'Oswald est accompagnée des commentaires de Cicéron de Corinne.

Ainsi, « ce que l'on devait désormais rechercher dans le récit de voyage, ce n'étaient plus seulement les descriptions les plus exactes de la réalité, mais aussi la vérité des impressions ressenties² ». Cette importance accordée aux sentiments se concrétise à partir des années 1830 par l'émergence d'un genre littéraire nouveau, celui des « impressions de voyage » qui coïncide « dans sa chronologie comme dans ses ambiguïtés, avec l'avènement de la figure du touriste moderne³ ». Cette distinction entre connaissance et impression, voyageur et touriste, advient donc à la fin du moment 1800, alors même que se réalise celle, littéraire, entre le guide et le récit de voyage puisque « l'avènement du récit de voyage comme genre littéraire procède de cette volonté de conserver ses propres impressions⁴ ». Durant les années 1780-1830, le discours érudit ne disparaît donc pas ; il coexiste avec l'émergence des impressions, entretenant le flou générique entre guide et récit de voyage caractéristique de cette période⁵.

Les objets patrimoniaux de l'émotion dans la littérature de voyage

Les voyageurs mettent en avant leurs émotions italiennes, présentées comme une expérience individuelle et intime ; pourtant, si chacun d'entre eux possède une sensibilité unique, le recours à l'émotion dans leur écriture du voyage est massivement partagé. Un *impératif de l'émotion* émerge, lié

¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1072.

² S. Venayre, « Le lieu commun des impressions de voyage au XIX^e siècle », art. cit., p. 125.

³ « Les années 1830 sont [...] un moment important, qui voit la gloire éditoriale de l'impression s'accorder avec celle du touriste. Les deux sont d'ailleurs étroitement liés, le touriste se définissant de plus en plus précisément comme un voyageur renonçant aux motifs classiques du voyage (l'étude, la science ou la guérison) et ne se déplaçant qu'à la recherche de l'impression. », *Ibid.*, p. 117.

⁴ S. Venayre, « Que reste-t-il de nos voyages ? », art. cit., p. 27-28.

⁵ On retrouve cette coexistence des deux formes de discours dans les *Voyages pittoresques et romantiques* qui oscillent au fil des volumes « entre promenade touristique et somme encyclopédique, dramatisation illustrée et narration documentée, mélancolie des ruines et velléités savantes », A. Bonafos, « De l'archéographie à l'archéologie pittoresques », art. cit., p. 28.

à une nouvelle appréhension du patrimoine comme à l'essor de l'individualisme et du tourisme ; il s'applique à l'ensemble du patrimoine italien mais certains lieux plus que d'autres sont concernés car si « l'émotion est exaltée devant les spectacles les plus divers, depuis les sites archéologiques jusqu'aux tableaux, sculptures et autres œuvres d'art, en passant par les curiosités naturelles¹ », elle l'est plus encore sur les sites de Pompéi et d'Herculanum, récemment découverts. Si ces sites donnent lieu à un discours savant développant leur histoire ou les conditions géologiques qui ont permis l'éruption, leur spectacle fait naître une multitude d'impressions. On remarque que les termes « impression » et « émotion » ainsi que leurs dérivés lexicaux sont très souvent employés dans les récits de la visite de Pompéi. Ainsi, Castellan constate : « En ce moment, je ne suis pas d'humeur à disserter ; il me faut non des raisonnements, mais des émotions, et je vais les chercher sur le théâtre même d'une grande catastrophe² ». Il rejette le discours érudit car, face à ce spectacle terrible, l'émotion et l'imagination sont préférables, un avis auquel se range Kotzebue³. D'ailleurs, si certains réclament la conservation *in situ* des objets découverts sur ces sites, ce n'est pas tant pour des raisons scientifiques que pour accroître leur charge émotionnelle et intensifier leurs impressions comme l'expliquent Kotzebue⁴ ou Mallet⁵, révélant la place essentielle que tient désormais l'émotion dans le parcours italien des voyageurs.

La peinture fait également l'objet d'une approche sensible : depuis le XVIII^e siècle, l'analyse picturale s'est développée dans les voyages⁶ et, plus qu'une approche savante qui relèverait de l'histoire de l'art, la littérature viatique recommande une approche sensible et subjective des œuvres, caractéristique de l'esthétique telle qu'elle se développe au XVIII^e et XIX^e siècles. Dans *Promenades dans Rome*, Stendhal préconise cette approche à ses lecteurs aussi bien qu'à ses compagnons de voyage qui découvrent le riche patrimoine artistique romain ; l'auteur donne à voir les progrès de la sensibilité de chacun d'entre eux et le développement de leur goût personnel pour divers artistes :

Depuis deux mois il s'est fait comme une révolution intérieure dans notre petite société. L'une de nos compagnes de voyage ne cherche plus à dissimuler sa passion pour la villa Ludovisi et les tableaux du Guerchin. [...] Philippe fait des recherches sur les statues antiques. Madame Lampugnani ne passe pas de journée sans revoir l'atelier de Canova ou quelque statue de ce grand homme⁷.

¹ G. Bertrand, « Voyage en Italie et expérience de la mémoire. », *art. cit.*, p. 96.

² A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 349.

³ « L'impression que j'éprouvai en approchant des portes de Pompéia, cette sorte de tristesse et d'effroi, ce serrement de cœur involontaire, ces pleurs que j'étais près de verser [...] ; tout cela en vérité est beaucoup plus facile à sentir qu'à exprimer. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. II, p. 90-91. Son émotion est marquée par des effets physiques ; il doit notamment s'asseoir, « moins pour me remettre des fatigues du corps que pour respirer un moment, et soulager mon cœur oppressé par tant de sensations et d'impressions multipliées. », *Ibid.*, p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁵ G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, *op. cit.*, p. 109-110.

⁶ Voir Élisabeth Chevallier, « Les guides d'Italie et la vulgarisation de la critique d'art au XVIII^e siècle », *Revue de littérature comparée*, n° 179, juillet-septembre 1971, p. 366-391.

⁷ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 922-923.

Stendhal lui-même évoque à de multiples reprises l'émotion qui l'envahit face à certaines œuvres, comme à Florence à Santa Croce¹. L'émotion esthétique se manifeste par des réactions physiques intenses et incontrôlées comme l'illustre aussi le cas de Giulia V***, « obligée de cacher ses larmes sous son voile » devant la beauté d'une statue de Canova². Ainsi, « l'ensemble du discours esthétique de Stendhal apparaît régi par un impératif d'action puissante des beaux-arts sur l'âme du spectateur³ ».

En outre, cette primauté de l'émotion peut être recherchée par les visiteurs à travers leur volonté de s'éloigner des itinéraires établis. En effet, « moins soucieux qu'au siècle précédent de connaître le fonctionnement des gouvernements, le degré d'avancement des mœurs ou le nom des savants de la ville qu'il visite, [le voyageur] est davantage guidé par ses émotions et mesure l'intérêt des lieux de séjour à l'intensité des sentiments qu'il y éprouve⁴ ». Les voyageurs se rendent toujours à Naples ou à Rome mais privilégient d'autres destinations moins connues et sur lesquelles pèsent moins de lieux communs émotionnels, comme la Lombardie ou le Sud de l'Italie. La Lombardie et Milan sont présentes dans la littérature de voyage du XVIII^e siècle mais sur un mode mineur : Milan y apparaît comme une étape du Grand Tour, un point nodal du réseau de transport italien par lequel transitent rapidement les étrangers. La ville ne fascine guère et dans certains ouvrages elle n'est pas même évoquée, notamment lorsque les voyageurs arrivent sur la péninsule par voie maritime, comme Dupaty : arrivé par Gênes, il ne juge pas utile de faire le détour pour voir Milan. Pourtant, dès la fin du siècle, la vision de la Lombardie évolue : elle apparaît comme une terre encore vierge des impressions et des discours touristiques, contrairement au Latium. C'est ce qu'affirme Cambry en insistant sur l'absence bénéfique d'un discours touristique qui lui permet d'éprouver une émotion intacte : « On n'imagine pas les saisissements, les battements de cœur que j'éprouvai, quand je me vis aux portes de ce pays sacré, à deux jours de Milan, près des îles Borromées ; quand je songeai qu'aucun livre moderne, qu'aucun voyageur exalté n'influeraient sur mes sensations et sur mes jugements⁵ ».

Enfin, la place accordée à l'émotion ne dépend pas uniquement des lieux et des monuments visités mais aussi des genres littéraires convoqués (dans les écrits intimes et les romans, comme *Corinne ou l'Italie*, on constate que le recours à l'émotion est plus important) et du développement d'une nouvelle écriture de voyage « qui accorde une place croissante à l'ego en tant que régulateur de l'expérience de découverte et acteur qui voit et raconte ce qu'il ressent au cours de sa déambulation. Le voyageur ne se contente plus d'éprouver et consolider une culture partagée par ses semblables : il dit à la fois ce qu'il a vu et ce qu'il a éprouvé en voyant⁶ ».

¹ « En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, ce qu'on appelle des nerfs, à Berlin ; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 480.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 880.

³ É. Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique*, op. cit., p. 237.

⁴ G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, op. cit., p. 343.

⁵ J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, op. cit., t. I, p. 317.

⁶ G. Bertrand, « Voyage en Italie et expérience de la mémoire. », art. cit., p. 96.

Les facteurs permettant d'intensifier l'approche sensible

La généralisation, parmi les voyageurs, de cette approche sensible, intime et subjective du patrimoine italien entre en contradiction avec le développement du voyage, accessible à un plus grand nombre, qui évolue alors vers une autre forme : le tourisme. Afin de se distinguer des touristes et de leur consommation patrimoniale, certains voyageurs adoptent des comportements visant à intensifier l'émotion causée par le patrimoine italien ; c'est notamment le cas des visites solitaires et nocturnes. Pourtant, cette volonté d'instaurer un rapport singulier et subjectif avec le monument se généralise et devient lui-même un comportement touristique ; il s'agit, avant l'heure, du paradoxe de « l'expérience unique » vantée par le Routard, vendu à des milliers d'exemplaires.

Afin d'exacerber le rapport sensible qu'ils entendent désormais entretenir avec le patrimoine italien, les voyageurs expriment leur besoin de solitude. En effet, alors que le voyage se démocratise lentement, les touristes se pressent en Italie ; on les retrouve dans toutes les villes, sur tous les sites, dans tous les grands monuments et les galeries que leur guide recommande. Face à cette nouvelle affluence, à laquelle ils participent pourtant, un *leitmotiv* se développe parmi les auteurs de récits de voyage : ils expriment le désir d'être seuls afin de mieux admirer ce patrimoine sans être dérangés par d'autres visiteurs, souvent présentés comme vulgaires, bruyants ou encombrants. Ainsi, alors que les visiteurs sont de plus en plus nombreux dans les musées, certains, empêchés dans leur contemplation esthétique par la foule, désirent pouvoir les visiter seuls, sans custode ni public. Cette volonté de créer un lien intime avec l'œuvre, qui émerge paradoxalement dans un âge qui inaugure l'extension du public des musées, est caractéristique de la modernité patrimoniale. Au Vatican, Simond constate que toute émotion, tout plaisir est gâché par le rythme intense imposé par le custode qui ne tient pas compte des besoins de chacun mais aussi par la présence d'autres visiteurs :

Le Custode s'arrêtait trop longtemps devant quelques-uns des chefs-d'œuvre, et en passait d'autres trop rapidement ; personne n'osait se plaindre, de peur de troubler le ravissement de ses voisins, et de paraître insensible lui-même en demandant que l'on allât plus vite, ou de peur d'impatienter ceux qui trouvaient le temps long en demandant que l'on s'arrêtât. Quant à moi, je ne saurais improviser l'admiration ; il me faut du temps, et surtout pleine liberté. Toute contrainte éteint la jouissance, et je connais peu de plaisirs qui s'accommodent de tant de témoins et de tant de préparations. [...] S'il m'arrivait jamais de visiter encore le Vatican aux mêmes heures, il faudrait que l'on me permît de le faire seul¹.

Pour Simond, les visites de groupe contraignent le voyageur, elles empêchent toute émotion esthétique et il plaide pour une visite solitaire qui lui assurerait plus de liberté dans son parcours muséal comme dans ses impressions. Ce désir de solitude pousse Stendhal à s'arranger avec le concierge du palais Pitti pour être enfermé dans sa galerie afin d'admirer sereinement les collections après la fermeture². Cette

¹ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 274-275.

² « Le hasard m'a fait tomber sur un petit concierge qui a absolument la même fierté de Milan que moi. Il m'a tout fait voir en courant ; il est convenu que j'y retournerai à 8 heures et qu'il m'enfermera dans le palais. », Stendhal, *Œuvres intimes*, I, op. cit., p. 791-792.

inclination, récurrente chez Stendhal et qui lui est nécessaire pour ressentir l'émotion esthétique dans toute son intensité, ne concerne pas uniquement le public ; à Parme, il paie même le garçon chargé de surveiller la salle pour qu'il la quitte¹. La solitude devient une condition nécessaire à la contemplation comme l'illustre l'épisode de *Rome, Naples et Florence* qui a donné lieu à ce qu'on a appelé le « syndrome de Stendhal » : le récit de cet émerveillement débute par la solitude, essentielle à cette expérience². Cette volonté d'être seul ne se manifeste pas uniquement dans les musées : les voyageurs l'expriment aussi vis-à-vis des monuments. Ainsi, au Colisée, Stendhal estime qu'« il faut être seul » mais c'est un plaisir rare car le visiteur est « gêné par les murmures pieux des dévots, qui par troupes de quinze ou vingt font les stations du Calvaire, ou par un capucin qui [...] vient prêcher ici le vendredi » ; en outre, « tous les jours, excepté au moment de la sieste ou le dimanche, vous rencontrez des maçons servis par des galériens³ » ; de plus, les touristes qui se pressent dans l'arène attirent aussi son attention et il désirerait pouvoir faire fermer le monument pour y rêver seul :

Dès que d'autres curieux arrivent au Colisée, le plaisir du voyageur s'éclipse presque en entier. Au lieu de se perdre dans des rêveries sublimes et attachantes, malgré lui il observe les ridicules des nouveaux venus, et il lui semble toujours qu'ils en ont beaucoup. [...] Si j'avais le pouvoir, je serais tyran, je ferais fermer le Colisée durant mes séjours à Rome⁴.

Cette quête de solitude peut également se manifester au sein d'un groupe d'amis réalisant ensemble le voyage d'Italie, une façon de voyager très courante au moment 1800. Souhaitant profiter des souvenirs de la campagne de Rome, Stendhal regrette de ne pas être seul afin de se livrer sans contrainte à ses émotions ; ce n'est plus la présence de visiteurs inconnus mais celle de ses compagnons qui le dérange⁵. C'est peut-être cette expérience qui l'incite, dans *Promenades dans Rome*, à proposer une règle à ses compagnons⁶ et ses lecteurs qui envisageraient de visiter l'Italie en groupe ; chacun peut organiser ses courses à sa guise et profiter, lorsqu'il en a envie, des bienfaits de la solitude sans froisser la susceptibilité des autres⁷. Cette règle apparaît essentielle à une expérience subjective et heureuse de l'Italie. Ainsi, dans la fiction viatique de *Promenades dans Rome*, Stendhal visite la ville en compagnie

¹ « Les fresques sublimes du Corrège m'ont arrêté à Parme [...]. La Madone, bénie par Jésus, à la bibliothèque, m'a touché jusqu'aux larmes. Je paie un garçon de salle pour qu'il me laisse un quart d'heure seul, perché au haut de l'échelle. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826, op. cit.*, p. 388.

² « Je l'ai prié de me faire ouvrir la chapelle à l'angle nord-est, où sont les fresques du Volterano. Il m'y conduit et me laisse seul. », *Ibid.*, p. 480.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 610.

⁴ *Ibid.*, p. 614.

⁵ « Admirable solitude de la campagne de Rome ; effet étrange des ruines au milieu de ce silence immense. Comment décrire une telle sensation ? J'ai eu trois heures de l'émotion la plus singulière [...]. Pour ne pas être obligé de parler, je feignais de dormir. J'aurais eu beaucoup plus de plaisir étant seul. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826, op. cit.*, p. 507.

⁶ Fictifs puisque l'on sait que l'ouvrage fut en réalité rédigé à Paris.

⁷ « Est-on plusieurs ? Veut-on voir une ville ? On peut convenir d'une heure le matin, pour partir ensemble. On n'attend personne ; on suppose que les absents ont des raisons pour passer cette matinée seuls. En route, il est entendu que celui qui met une épingle au collet de son habit devient invisible ; on ne lui parle plus. Enfin, chacun de nous pourra, sans manquer à la politesse, faire des courses seul en Italie, et même retourner en France ; c'est là notre charte écrite et signée, ce matin au Colisée. », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 607.

de plusieurs amis mais éprouve régulièrement ce désir de solitude et retourne, après une première visite en groupe, admirer les monuments seul. Il revient ainsi au Vatican ; le discours touristique qu'il avait dû tenir à ses compagnons, dont il est le cicérone, lors de sa première visite fait place, dans la solitude, à la rêverie et à l'émotion et donc à une approche plus sensible : « Les jours de pluie j'aime à errer seul dans les trois étages de ce portique charmant ; on y respire le siècle de Léon X et de Raphaël¹ ». Il fait la même expérience à Saint-Pierre qu'il visite à nouveau seul et où il rêve, comme Chateaubriand à Westminster, de se faire enfermer de nuit pour mieux apprécier les beautés de la basilique :

Cinq heures ont sonné, mes amis sont allés dîner chez un ambassadeur ; je suis descendu seul dans Saint-Pierre. Il y a justement un grand banc de bois à dossier vis-à-vis le tombeau des Stuarts (par Canova), où se trouvent ces deux anges si jolis. De là j'ai vu venir la nuit dans ce temple auguste. À la chute du jour sa physionomie change de quart d'heure en quart d'heure. Peu à peu tous les fidèles sont sortis ; j'ai entendu les derniers bruits, et ensuite les pas retentissants des porte-clefs fermant successivement toutes les portes avec un tapage qui faisait tressaillir. Enfin, l'un d'eux est venu m'avertir qu'il n'y avait plus que moi dans l'église. J'étais sur le point de céder à la tentation de m'y cacher et d'y passer la nuit ; si j'avais eu un morceau de pain et un manteau, je n'y aurais pas manqué².

Être seul est une condition indispensable pour apprécier les charmes du patrimoine romain et Stendhal conseille à ses lecteurs de s'adonner à cette expérience, tout en leur rappelant les méfaits d'un excès de solitude : l'émotion esthétique, qui se vit de préférence seul, doit être contrebalancée, pour être mieux ressentie, par la fréquentation de la compagnie³. Ce désir de solitude est paradoxal ; les voyageurs revendiquent le besoin d'être seuls pour entretenir un rapport intime au patrimoine romain et regrettent la présence de trop nombreux touristes dont ils contribuent pourtant eux-mêmes à grossir le flot ; la conviction de leur supériorité est donc illusoire puisque chaque visiteur estime avoir le droit légitime, par sa sensibilité, d'obtenir le privilège d'une visite solitaire. La solitude peut aussi motiver et conditionner l'écriture du voyage : si le voyage en groupe, familial⁴ ou amical⁵, demeure la norme, certains voyageurs solitaires peuvent trouver dans l'écriture une forme de compagnie et privilégient alors la forme épistolaire ou celle du journal viatique, comme Goethe ou Julvécourt, plus à même de recevoir leurs considérations et leurs impressions. Le lecteur anonyme et silencieux leur permet de jouir pleinement de leurs émotions tout en assurant une forme d'échange puisque la parole est adressée. C'est notamment le cas du voyage de Julvécourt, *Mes souvenirs de voyage*, qui se présente comme un journal adressé à des amis comme il l'explique dans la préface de l'ouvrage, ou encore du *Voyage en Italie* de Chateaubriand, qui combine lettres et journal. Dans ce dernier, le décès de Pauline de Beaumont, survenu alors qu'elle était venue le rejoindre à Rome, accentue cette solitude viatique et cette nécessité de s'épancher par le biais du discours patrimonial.

¹ *Ibid.*, p. 769.

² *Ibid.*, p. 632.

³ « À Rome, il faut, quand on le peut, vivre trois jours dans le monde sans cesse environné de gais compagnons, et trois jours dans une solitude complète. Les gens qui ont de l'âme deviendraient fous s'ils étaient toujours seuls », *Ibid.*, p. 890.

⁴ Comme Lady Morgan, qui voyage avec son époux, ou Kotzebue qui voyage avec son épouse.

⁵ Dupaty et De Brosses voyagent par exemple avec des amis.

Si certains voyageurs mentionnent avec amertume l'omniprésence de visiteurs, notamment à Rome, d'autres les occultent comme Chateaubriand et Staël qui mettent en scène leur visite d'une Rome déserte. Après le décès de Pauline de Beaumont, Chateaubriand se rend seul à Tivoli ; cette solitude lui permet de s'adonner à sa tristesse, à laquelle le décor en ruines de la villa Adriana correspond. Pourtant, s'il entreprend de visiter Tivoli sans compagnon de voyage, le lecteur est surpris de le voir seul sur ce site très fréquenté. Les ruines ne sont occupées que par un « troupeau de porcs noirs », quelques fermiers et des ombres ; la présence d'autres voyageurs n'est attestée que par la trace ténue de leurs noms écrits sur les marbres de la villa Adriana, à moitié effacés par la pluie. Il constate ainsi, de retour à l'auberge : « Je retrouvai en rentrant chez moi la solitude que j'avais laissée au-dehors¹ ». Cette mise en scène de la solitude du voyageur se retrouve lors de sa visite du Vésuve et de Pompéi ; Chateaubriand occulte volontairement la présence d'autres visiteurs afin d'insister sur son expérience unique du patrimoine italien et sur son deuil. Dans *Corinne ou l'Italie*, Oswald et Corinne sont également seuls lors de leurs visites ; s'ils rencontrent quelques Romains, notamment dans les lieux de culte, ils ne croisent le chemin d'aucun visiteur alors même que Corinne a averti son compagnon que « beaucoup d'étrangers viennent à Rome² ». Au Panthéon, à Saint-Pierre ou dans les « salles silencieuses³ » du Vatican, les deux amants ne rencontrent personne ; ils sont seuls face aux œuvres et aux monuments mais cette solitude, avant d'être celle rêvée par le voyageur, est aussi, dans la logique romanesque, celle de l'amour. Le roman met en effet en avant le rapport analogique entre sentiment esthétique et sentiment amoureux.

La nuit est aussi présentée comme un élément facilitant l'approche sensible du patrimoine romain, notamment parce qu'elle permet de s'assurer une solitude plus grande comme le rappelle Stendhal lors du récit de sa visite nocturne du Colisée⁴. Mais, si elle procure la solitude tant désirée par les voyageurs, la nuit décuple également leurs impressions ; ces visites nocturnes, très à la mode au moment 1800⁵, participent à la mise en scène du rapport émotionnel, intime que les voyageurs revendiquent avec le patrimoine romain. Ainsi, Julvécourt indique que la Rome nocturne, solitaire et silencieuse, qui succède à la Rome vivante du carnaval est « en harmonie avec [s]es idées », notamment au Colisée dont les effets mélancoliques sont décuplés par cet éclairage :

Rome même, que j'avais quittée encore animée par les fêtes du carnaval, n'est plus bruyante, et m'a paru beaucoup plus solitaire. Elle s'est mise, en quelque sorte, en harmonie avec mes idées, et je l'en remercie. Pour ma première soirée, j'ai réalisé un de mes anciens projets ; je l'ai passée au Colisée. Je ne saurais peindre l'effet que produisit en mon âme cette promenade solitaire. On sent la douceur des rêveries, mais il est impossible de bien les exprimer. La plus belle nuit, le plus beau ciel éclairait les plus belles ruines et la nature la plus tranquille. Jamais je n'avais été si seul. Jamais je n'avais senti

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1442.

² G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1056.

³ *Ibid.*, p. 1159.

⁴ « Le spectacle dont nous avons joui, une fois seuls dans cet immense édifice, s'est trouvé plein de magnificence. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 1084.

⁵ Staël en fait l'expérience lors de son séjour et la popularise dans son roman : « Si vous reveniez ce soir à 11 heures, nous pourrions aller ensemble voir le Colisée au clair de lune. », G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome V, op. cit., p. 549.

silence plus complet ; je montais sur ces gradins, je passais sous ces portiques, je traversais l'arène pour venir errer dans ces passages souterrains, et ni le moindre bruit, ni le moindre frémissement, ne se faisaient entendre. Tout était mort ; la vie semblait avoir cessé, et les pâles rayons de la lune changeant peu à peu de place, indiquaient seuls, à mes yeux, que le monde serait le lendemain. [...] J'étais bien aise d'être seul, je m'oubliais moi-même, et quand je marchais, c'était le plus doucement possible, comme si j'avais peur de m'entendre¹.

Julvécourt élabore une mise en scène de sa solitude sur laquelle il insiste à plusieurs reprises ; il désire même paradoxalement oublier sa propre présence pour en jouir plus parfaitement encore. L'imagination et l'émotion sont favorisées par la solitude et l'éclairage nocturne, comme lors de la promenade d'adieu à Rome dans *Corinne* au cours de laquelle l'héroïne est, pour la première fois depuis le début roman, seule face au patrimoine de la ville. Confrontée à l'incertitude et à « un grand sentiment de mélancolie² » avant leur départ à Venise, Corinne décide de faire ses adieux à Rome et à ses monuments : si elle suit d'abord « une troupe de Romains et de Romaines, qui se promenaient au clair de la lune en chantant » et se fait « suivre de loin par sa voiture et ses gens », elle contemple solitaire le Colisée où « l'âme frissonne et s'attendrit tout à la fois en se trouvant seule avec la nature³ ». Ces visites nocturnes, qu'on retrouve chez de nombreux autres voyageurs, sont présentées comme une expérience solitaire et intime. Pourtant, elles sont peuplées par le souvenir des intertextes que les visiteurs tentent d'effacer afin de mettre en avant l'originalité de leur propre expérience.

En effet, le moment 1800 est marqué par l'apparition et la démocratisation de nouveaux modes d'appréhension du patrimoine romain : la mode des visites nocturnes, avec le succès de *Corinne ou l'Italie*, se développe. Si certains voyageurs, comme Goethe s'y adonnent avant la publication du roman⁴, c'est bien Staël qui popularise cette nouvelle expérience patrimoniale à laquelle elle s'est livrée durant son séjour : elle recommande ces promenades nocturnes dans ses *Carnets de voyage*⁵ comme dans sa *Correspondance*⁶ et *Corinne ou l'Italie* vante une Rome « bien belle pendant le silence de la nuit⁷ ». Le roman ne rend pas seulement compte du patrimoine romain, elle crée une pratique touristique que s'approprient les voyageurs : la fiction modèle la réalité viatique. Cette expérience, présentée comme unique et originale, se généralise et devient un phénomène touristique ; Simond constate ainsi lors de son séjour que « c'est la mode d'aller voir le Colisée au clair de lune, comme le Vatican aux flambeaux⁸ » et s'adonne lui-même à ces nouveaux rituels. L'apogée de ces balades nocturnes est de contempler le Colisée baigné par la lumière de la lune ; les visiteurs apprécient les effets délicieusement

¹ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 344-345.

² G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1314.

³ *Ibid.*, p. 1315.

⁴ « C'est comme cela qu'il faut voir éclairés le Panthéon, le Capitole, la place Saint-Pierre, les grandes rues et les places. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 195.

⁵ Une des courses qu'elle recommande est « Rome pendant la nuit », G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 199.

⁶ « J'aime surtout la lune et la nuit dans Rome », G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome V, op. cit., p. 493.

⁷ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1083.

⁸ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 273.

mélancoliques de cette visite popularisée par le roman de Staël¹. Goethe estime ainsi que ce « spectacle était merveilleux² » et Ducos observe qu' « à la clarté douteuse de la lune » cette ruine « présente un tableau mélancolique ou effrayant³ ». Stendhal se rend au Colisée de nuit mais refuse de se conformer à l'horizon d'attente émotionnel mélancolique associé à ce rituel⁴, contradiction qui ne fait qu'illustrer la popularité de ce lieu commun touristique⁵.

Une autre mode s'impose, également portée par le succès européen du roman de Staël : la visite aux flambeaux de collections muséales. Dans *Corinne ou l'Italie*, les héros se rendent en effet dans l'atelier de Canova de nuit et admirent ses œuvres à la lueur des flambeaux :

Corinne et lord Nelvil terminèrent leur journée en allant voir l'atelier de Canova [...]. Comme il était tard, ce fut aux flambeaux qu'ils se le firent montrer ; et les Statues gagnent beaucoup à cette manière d'être vues. [...] À la lueur des flambeaux, l'ombre plus prononcée amortit la brillante uniformité du marbre, et les statues paraissent des figures pâles, qui ont un caractère plus touchant et de grâce et de vie⁶.

S'il s'agit d'une expérience romanesque, les visiteurs peuvent toutefois admirer de la même façon les collections du Vatican. Lors de son séjour, Staël a l'occasion de visiter le musée aux flambeaux⁷ de même que Goethe⁸. Norvins, alors directeur de la police de Rome, organise cet événement, sous la direction de Canova, pour quelques personnalités ; il relate avec émerveillement le souvenir de cette soirée :

Mais [...] ce qu'il est sans doute impossible de peindre, c'est le musée Clémentin éclairé la nuit par des torches. [...] La nuit était très sombre ; elle régnait plus obscure encore sous les portiques du Vatican. À notre arrivée au pied de l'escalier, nous nous trouvâmes éclairés par un jour douteux. Canova avait métamorphosé le brillant palais des papes et des arts en sanctuaire mystérieux ; une seule lampe portée par un garçon d'atelier guidait nos pas à peu près incertains. [...] À notre approche commença la représentation de l'animation des marbres : les mouvements ordonnés aux porteurs de flambeaux s'opérant successivement ou à la fois, se communiquaient soudain aux statues soit par la fuite, soit par le retour des ombres ; elles recevaient la vie de la lumière ; dieux et déesses, hommes et femmes réalisaient ainsi à nos yeux le miracle de Prométhée, animant sa statue au feu dérobé du ciel. [...] Ainsi, par l'ingénieuse et puissante disposition de la lumière, Canova avait imposé à toutes les statues la pantomime qui leur était propre ; en cela il avait fait preuve d'un talent singulier ; et ce fut

¹ Simond, lorsqu'il visite le Colisée de nuit, cite ainsi Staël : « La lune, dit l'auteur de *Corinne*, est "l'astre des ruines". », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. I, p. 218.

² J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 195.

³ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. II, p. 151.

⁴ Sur ce sujet, voir P. Berthier, « Stendhal en voyage et l'Italie palimpseste », in V. Del Litto et E. Kanceff (dir.), *Le Journal de voyage et Stendhal : actes du colloque de Grenoble*, Genève, Slatkine, 1986, p. 35-54.

⁵ « Ce soir, par un beau clair de lune, nous sommes allés au Colisée, j'avais cru que l'on y trouverait des sensations d'une douce mélancolie. Mais [...] ce climat est si beau, il respire tellement la volupté que le clair de lune même y perd toute tristesse. [...] Le spectacle dont nous avons joui [...] s'est trouvé plein de magnificence mais nullement mélancolique. », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 1084.

⁶ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1163.

⁷ « Musée vu aux flambeaux. », G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël, op. cit.*, p. 248.

⁸ Il le visite en compagnie de Heinrich Meyer, dont il rapporte les propos sur cette expérience : « L'usage de visiter les grands musées de Rome [...] à la clarté des torches était, nous dit-il, encore assez nouveau dans les années quatre-vingt du siècle passé. [...] Il offre l'avantage de présenter isolément les œuvres d'art et de concentrer sur une seule l'attention de celui qui la contemple, de faire ressortir vivement toutes les nuances délicates du travail, tous les reflets gênants [...] s'évanouissent, les ombres apparaissent plus nettement, les parties éclairées se détachent plus distinctement. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 493.

vraiment une scène bien originale, que celle de cette résurrection du paganisme dans le palais des papes. Les Dieux et les Césars reprirent pendant cette nuit la possession fantastique de Rome¹.

Les statues s'animent sous les effets artistiquement combinés de la lumière et de l'ombre. Custine assiste également un an plus tôt, en 1812, à une expérience similaire sous la direction de Canova mais il en garde un souvenir plus mélancolique ; la lumière nocturne met en valeur la ruine des statues qu'il compare à des fantômes². Ces visites se généralisent peu à peu et sont ouvertes à un public plus important : Simond relate celle qu'il a effectuée, non sous la conduite de Canova mais sous celle d'un guide anonyme qui les « attendait avec l'appareil usité, sorte d'écran ou de réverbère de fer-blanc, ajusté au bout d'une perche et derrière lequel brûlent des bougies, qui éclairent les statues sans être vues des spectateurs³ ». En 1840, Valéry donne à son lecteur les indications nécessaires pour cette visite qui, d'expérience élitiste, est définitivement devenue commune⁴. La recherche d'une expérience solitaire et nocturne permet donc d'intensifier, pour les voyageurs, leur perception sensible du patrimoine italien ; néanmoins, ce désir se généralise, et cette expérience unique et intime devient une expérience touristique.

Les émotions prescrites par la littérature de voyage : l'écriture patrimoniale

La littérature de voyage établit un classement patrimonial en sélectionnant pour ses lecteurs les monuments, les galeries et les lieux à voir ; fournit un itinéraire pour guider leurs pas ; indique les meilleurs moments de la journée ou de l'année pour se rendre à tel ou tel endroit... Elle prescrit donc des règles définissant le comment « voir » mais aussi, avec le développement du voyage sensible, le comment « sentir » : elle « programme ce qui mérite d'être vu [...] et prévoit les émotions qu'on peut en attendre⁵ ». Cette volonté de mettre à l'honneur une approche patrimoniale sensible est sous-tendue par un paradoxe : il s'agit de développer la sensibilité des voyageurs, donc leur appréhension subjective du patrimoine italien, mais cet objectif doit être atteint en prescrivant des règles, en mettant en place une palette d'émotions à ressentir à laquelle le lecteur est invité à se conformer. La littérature de voyage instaure un horizon d'attente émotionnel collectif puisque « à l'effet de surprise, le guide préfère la culture et l'organisation ; aux émotions aléatoires, des sentiments qui lui ont été annoncés et qu'on lui garantit⁶ ». Ce constat est aussi valable pour les récits de voyage qui, en accordant une plus grande

¹ J. de Norvins, « Rome », *op. cit.*, p. 91-92.

² « Nous étions avec Canova dans les salles du Musée pour en voir les statues aux flambeaux ! Ces derniers habitants du Vatican ressemblent à un peuple de fantômes ; arrachés des débris du palais des Empereurs, ils attristent la solitude du palais des Pontifes ! », A. de Custine, *Mémoires et voyages, op. cit.*, p. 207.

³ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. I, p. 274.

⁴ « Une permission du majordome est nécessaire pour voir aux flambeaux les statues du Vatican. Elle sera demandée quelques jours auparavant. Le prix est de 12 écus pour la permission, et de 6 pour les custodes et la fourniture des torches. [...] On ne peut être plus de douze. », A.-C. Valéry, *L'Italie confortable, op. cit.*, p. 218.

⁵ A. Rauch, « Du Joanne au Routard : le style des guides touristiques », *art. cit.*, p. 98.

⁶ *Ibid.*, p. 99.

importance à l'expression de la subjectivité, mettent en place une « pédagogie des émotions¹ » à l'intention de leurs lecteurs.

Stylistique et rhétorique patrimoniales : imposer le partage de l'émotion

Ces prescriptions émotionnelles passent d'abord par le lexique choisi par les auteurs ; les superlatifs et les hyperboles, au même titre que les adjectifs mélioratifs, participent de manière indirecte à cette « pédagogie des émotions ». C'est notamment le cas pour les monuments les plus renommés de Rome, le Colisée, le Panthéon et Saint-Pierre, dont l'admiration est programmée par la littérature de voyage. Les lecteurs sont invités à s'émerveiller face au Colisée, désigné de manière hyperbolique comme « le monument le plus extraordinaire que Rome ancienne nous ait légué² », « le plus beau vestige du peuple romain³ » ; au Panthéon, le visiteur est à nouveau incité à admirer, par une cascade d'hyperboles, le « plus beau reste de l'antiquité romaine⁴ », le « plus précieux monument de l'antiquité⁵ », « le plus beau monument qui nous reste des époques brillantes de Rome⁶ », le « plus élégant édifice de Rome ancienne et le mieux conservé des monuments antiques⁷ ». Quant à Saint-Pierre, la basilique est « le plus beau temple de la religion chrétienne⁸ », « le plus vaste et le plus magnifique temple que les hommes aient élevé⁹ », « l'édifice moderne le plus parfait¹⁰ », « le plus beau monument de l'univers¹¹ ». Ce même discours élogieux et superlatif est appliqué au patrimoine artistique, plus particulièrement aux collections du musée du Vatican et des Offices. Le Vatican est ainsi présenté comme « un des plus riches dépôts de ce que les arts ont produit de plus singulier, ou de plus parfait¹² », « le plus beau, le plus riche des musées¹³ », le « plus beau muséum qui existe au monde, [...] la collection la plus complète qu'il y ait en Europe¹⁴ ». La galerie de Florence est tour à tour définie comme « la plus riche collection de statues antiques, de bas-reliefs, de tableaux, de pierres précieuses, de médailles, et d'autres monuments rares et précieux¹⁵ » ; « la plus riche, la plus nombreuse collection qui existe, de ce que la Peinture et la Sculpture ont produit de merveilleux¹⁶ » ; « digne d'une éternelle admiration », elle est « la plus belle

¹ C. Bertho-Lavenir, *La Roue et le stylo : comment nous sommes devenus touristes*, op. cit., p. 61.

² L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 205.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 611.

⁴ *Ibid.*, p. 790.

⁵ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 182.

⁶ G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 104.

⁷ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 115.

⁸ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 677.

⁹ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 202.

¹⁰ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 182.

¹¹ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 84.

¹² J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 151.

¹³ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 36.

¹⁴ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 223.

¹⁵ A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, op. cit., p. 269.

¹⁶ P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, op. cit., t. II, p. 145.

galerie du monde¹ », « la plus célèbre de toutes² ». Ces accumulations de tournures superlatives qui soulignent l'émotion esthétique qui saisit les voyageurs, cette rhétorique de l'émerveillement, influence, voire conditionne, le jugement des lecteurs et leur appréciation du patrimoine italien ; ils sont prédisposés stylistiquement à l'admiration avant même de pouvoir se forger un avis personnel.

Lorsque les tournures hyperboliques, le lexique mélioratif et les énumérations ne suffisent plus à rendre compte au lecteur de l'émotion qu'il est supposé ressentir, les voyageurs peuvent avoir recours au silence ou à l'ellipse. En effet, « face au spectacle d'une Italie gorgée d'art, deux tendances s'expriment dans les carnets et journaux de voyageurs. La première, qui vise à transmettre l'éblouissement que suscitent les *mirabilia*, donne autant naissance à une démarche d'inventaire, fondée sur de patientes descriptions, qu'à des exclamations enthousiastes et chargées d'émotions³ ». La seconde, « issue d'une sorte d'effacement, d'un désarroi devant la richesse patrimoniale de la péninsule [...] débouche sur diverses sortes de silences⁴ ». Le rejet de la parole incarne alors la force de l'émotion, son caractère ineffable mais aussi subjectif. Ainsi, à Saint-Pierre, Borel renonce à tout dépeindre, arrêté par l'abondance de sources d'admiration⁵ ; de même, Julvécourt, frappé par la beauté de la basilique, ne parvient pas à la décrire⁶ ; c'est aussi la réaction d'Oswald, double du lecteur dans sa découverte de Rome :

Cependant il s'avança dans le temple, et l'impression qu'il reçut sous ces voûtes immenses fut si profonde et si religieuse, que le sentiment même de l'amour ne suffisait plus pour remplir en entier son âme. Il marchait lentement à côté de Corinne ; l'un et l'autre se taisaient. Là tout commande le silence : le moindre bruit retentit si loin, qu'aucune parole ne semble digne d'être ainsi répétée dans une demeure presque éternelle. La prière seule, l'accent du malheur, de quelque faible voix qu'il parte, émeut profondément dans ces vastes lieux⁷.

Le héros est submergé par une émotion esthétique et spirituelle ; la basilique parle à son cœur et le silence seul est à même de traduire son état d'âme. Le rôle informatif du voyageur, qui se doit de fournir au lecteur une description détaillée, est rejeté au profit du récit de l'expérience subjective du monument. Le recours au silence peut aussi être légitimé par la saturation esthétique dont sont victimes certains voyageurs comme Dupaty après sa visite de la Villa Borghèse⁸ ou Stendhal à Florence, chez qui elle est marquée par l'incapacité physique de parler⁹. Les voyageurs peuvent inviter leurs lecteurs à les imiter

¹ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 97.

² A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie*, op. cit., t. III, p. 70.

³ G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, op. cit., p. 79.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵ « Je ne pourrais plus finir s'il fallait dire tout ce qu'il y a de beau, de riche, d'admirable dans ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 236.

⁶ « En vain je chercherais à vous dépeindre ce que j'ai senti quand je me suis trouvé en présence d'une si grande merveille ; ce prodige passait bien au-delà de tous mes rêves. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 221.

⁷ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1065.

⁸ « Je ne peux plus ni admirer ni regarder, ni même voir. Ma sensibilité est épuisée. », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. II, p. 5.

⁹ « Je considérais, dans mon émotion muette et profonde (les yeux très ouverts et ne pouvant parler), ces palais. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, op. cit., p. 481-482.

et à rester silencieux d'émerveillement ; ainsi, à la Villa Adriana, Mallet préconise le silence qui leur permettra de savourer pleinement l'émotion qu'ils ressentiront devant ces ruines¹.

Enfin, pour transmettre leur émotion, les voyageurs peuvent l'exprimer non à la première mais à la troisième personne afin de faciliter l'identification du lecteur. Ils choisissent ainsi comme sujet des appellations générales telles que « les visiteurs », « le visiteur », « les voyageurs », « le voyageur », ou les pronoms personnels « on », « nous » ... Ce stratagème grammatical participe à cette « pédagogie des émotions » et on le retrouve dans de nombreux ouvrages. Au Forum, Stendhal emploie le pronom personnel « on », qui a pour référent les lecteurs et lui-même, et le groupe nominal « le voyageur », sujet de ce parcours sur les ruines ; ces procédés permettent une meilleure identification et appropriation par ses lecteurs des émotions qu'il estime devoir être ressenties². À Saint-Pierre, il adopte la même technique pour inviter à une approche sensible puisque, selon lui, personne ne peut rester sans émotion face à ce monument car « rien au monde ne peut être comparé à l'intérieur de Saint-Pierre. [...] Presque tous les voyageurs éprouvent cette sensation³ ». Pourtant, *Promenades dans Rome* repose sur une tension : Stendhal y prône une liberté émotionnelle totale du lecteur qu'il n'entend pas mettre à mal en tant que cicérone ; il insiste sur l'idée que c'est le plaisir personnel qui doit le guider dans Rome plus que les indications des itinéraires. Ainsi, il lui recommande : « J'invite à se méfier de tout le monde et même de moi. L'essentiel est de n'admirer que ce qui a fait réellement plaisir⁴ ». Pourtant, comme nous l'avons vu, Stendhal cherche à convertir le lecteur à sa manière de sentir et à sa conception du beau ; pour ce faire, il peut avoir recours à d'autres moyens stylistiques, tels que la prétérition qu'il utilise au Vatican à propos des fresques de Raphaël : « Je n'ai rien à dire au spectateur, qui doit juger de tout par sa propre impression ; quant à moi, je crois que la peinture ne peut aller plus loin⁵ ». On retrouve le même fonctionnement dans *Corinne* où l'émotion éprouvée par Oswald à Saint-Pierre est progressivement étendue ; un glissement généralisant s'opère dans la construction du texte vers l'ensemble des visiteurs, invités à ressentir la même impression :

Oswald sentit une émotion tout à fait extraordinaire en arrivant en face de St.-Pierre. C'était la première fois que l'ouvrage des hommes produisait sur lui l'effet d'une merveille de la nature. C'est le seul travail de l'art, sur notre terre actuelle, qui ait le genre de grandeur qui caractérise les œuvres immédiates de la Création⁶.

¹ « Nous nous promenions en silence, ne demandant plus le nom et l'histoire de ces constructions : c'est le vrai moment de jouissance du voyageur, lorsqu'il se livre aux réflexions que la grandeur du spectacle qu'il a sous les yeux lui a inspirées, et qu'il se laisse entraîner par elles ; alors on évite toute conversation, on se retire pour jouir de cette émotion, de cette espèce d'ivresse dues à cette foule d'idées qui vous dominent, et qui vous transportent [...] dans une nouvelle existence. », G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, *op. cit.*, p. 130.

² « Une émotion de curiosité que rien ne peut arrêter, porte le voyageur à parcourir en entier le Forum. Nous sommes revenus ensuite à l'arc de Septime-Sévère [...]. On sent bien, à l'aspect de ce monument, la profonde raison qui dirigeait l'esprit des anciens. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 744.

³ *Ibid.*, p. 684.

⁴ *Ibid.*, p. 700.

⁵ *Ibid.*, p. 768.

⁶ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1063.

Cette volonté d'imposer son émotion et de la présenter, en tant que ressenti individuel, comme devant être partagée par l'ensemble des visiteurs illustre la tension entre individu et communauté provoquée par cette approche patrimoniale sensible, portée par un fait littéraire, le récit de voyage, qui s'impose comme genre à part entière notamment par la revendication par ses auteurs d'une voix et d'un regard subjectifs. Cette subjectivité, qui repose sur le désir d'instaurer un rapport intime avec l'objet patrimonial, cache en réalité une forme d'universel : en imposant la nécessité d'une approche sensible du patrimoine italien, la littérature de voyage participe à l'élaboration et à la diffusion d'un sentiment patrimonial en Europe ; les lecteurs perçoivent la nécessité de préserver les monuments et les œuvres qui suscitent l'admiration générale.

L'horizon d'attente émotionnel

Cette réception sensible n'est donc souvent pas originale : l'émerveillement devant Saint-Pierre, le Colisée ou le Panthéon fait partie des lieux communs de la littérature de voyage¹ ; le lexique de l'admiration varie peu d'un voyageur à l'autre et leurs impressions s'appuient sur celles de leurs prédécesseurs. Ainsi, par la constante intertextualité qui la nourrit, la littérature viatique ne crée pas uniquement des lieux communs discursifs mais aussi des *topoi* émotionnels à propos du patrimoine. Les voyageurs se rendent en Italie avec un horizon d'attente touristique mais aussi émotionnel, constitué par leurs lectures. Certaines œuvres, plus que d'autres, ont participé à la construction de cet horizon comme *Corinne ou l'Italie* qui, largement diffusé en Europe, a joué un rôle crucial dans l'élaboration de cet horizon d'attente sensible chez les voyageurs à partir des années 1810 ; ces derniers se réfèrent fréquemment au roman et tentent de retrouver sur place les émotions éprouvées par ses protagonistes.

Cet horizon d'attente émotionnel qui pèse sur le patrimoine italien peut néanmoins entraîner une déception d'autant plus forte que les attentes du voyageur étaient hautes. Legouvé fait l'expérience de cette désillusion patrimoniale à Pompéi lorsqu'il confronte la ville à l'image que lui en avait construit son imagination :

Pendant la dernière partie de notre route, aucun de nous n'avait presque ouvert la bouche, tout émus que nous étions à ce seul nom de Pompéi, et préoccupés de toutes les beautés que nous allions voir. Quand on est jeune, qu'on arrive à Naples et qu'on se dit : « Je vais aller à Pompéi ! », on se figure d'avance les majestés les plus abruptes et les plus imposantes de la nature ; [...] on s'attend à voir un de ces horribles bouleversements matériels qui anéantissent l'âme du spectateur : mais j'avoue que je n'ai jamais éprouvé de désillusionnement plus grand qu'en apercevant Pompéi. Je ne pouvais en croire mes yeux, j'étais muet de désappointement comme on l'est d'admiration ; en me promenant au milieu de toutes ces rues, je voyais tomber un à un tous les beaux châteaux de mon imagination².

¹ Lady Morgan constate ainsi à propos de Saint-Pierre : « Tout ce que le savoir ou le bon sens peuvent dicter, tout ce que la critique ou la prétention peuvent prononcer, a été dit sur ce grand objet d'une admiration universelle. Les plus profonds connaisseurs du dernier siècle l'ont commenté ; les plus grands poètes de nos jours l'ont chanté ; et depuis les *in-folio* de Piranesi jusqu'au portefeuille du voyageur imberbe, on trouve partout des vues de son architecture. Tout ce qu'on a laissé à faire aux visiteurs futurs, c'est de jouir en silence de leur propre sentiment (si tant est qu'ils aient un sentiment qui leur appartienne), ou tout au plus d'exprimer l'impression qu'ils ont reçue à la première vue de ce prétendu miracle de l'art. », Lady Morgan, *L'Italie*, t. III, *op. cit.*, p. 274-275.

² E. Legouvé, « Course à Pompéi », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, *op. cit.*, p. 10.

La cité ensevelie ne correspond pas à l'image qu'il en avait conçue et le silence n'est plus lié à l'émerveillement mais à la déception causée par un investissement émotionnel trop fort. En exprimant sa désillusion face à la ruine, non de la ville elle-même, mais de l'image qu'il s'en était formée, Legouvé réaffirme la force de cet horizon d'attente émotionnel qui habite l'imaginaire occidental. Custine, à son arrivée à Rome, éprouve aussi de la déception en prenant mesure de son incapacité à pouvoir faire l'expérience des émotions attendues, établies par la littérature de voyage, devant les monuments les plus célèbres ; il les recherche alors auprès de lieux vierges de tout discours touristique¹. La plupart des voyageurs incitent alors leurs lecteurs à entretenir un rapport personnel aux œuvres et les invitent à développer leur propre jugement esthétique, sans tenir compte des attentes imposées, comme le fait Cassini en proposant à son lecteur une « pédagogie des émotions » qui consiste à découvrir le patrimoine italien avec un œil vierge, en rejetant dans un premier temps tout avis extérieur qui pourrait contaminer l'appréhension personnelle du visiteur :

Voulez-vous former votre goût, perfectionner ce sentiment exquis, ce tact délicat, si préférable au grand savoir, ce n'est qu'en l'exerçant, ce n'est, pour ainsi dire, qu'en l'essayant que vous y parviendrez. N'allez donc point, observateur aveugle & timide, consultant sans cesse votre livre, demander à chaque pas à votre auteur ; cela est-il beau ? c'est vous, au contraire, qui devez prononcer le premier. [...] Dans telle église, tel tableau ; dans tel palais, telle statue ; transportez-vous donc dans ce lieu, observez en silence, arrêtez-vous à ce qui vous frappe, rendez-vous compte de l'impression que chaque chose vous fait, et prononcez votre jugement. Cet examen achevé, c'est alors que vous pouvez ouvrir votre livre, c'est alors que vous pouvez consulter l'avis d'autrui, et repassant sur vos observations faire la critique de vos opinions, en les comparant à celles de gens plus éclairés que vous².

Stendhal dénonce ce mimétisme ridicule, forgé par la littérature de voyage, face au patrimoine romain chez les voyageurs qui feignent l'admiration : « Tout le monde feint d'adorer tout cela, et répète des phrases [...]. Rien de plaisant comme ces figures ennuyées que l'on rencontre partout à Rome, et qui jouent l'admiration passionnée³ ». Ce manque de sincérité et cette volonté de s'aligner sur l'avis général, qui empêche tout rapport sensible et sincère au patrimoine, sont aussi critiqués par Cambry qui dénonce cet enthousiasme par imitation, produit de l'« esprit moutonnier » des voyageurs, et estime qu'il « est temps de secouer, même sur la peinture, les préjugés de la tradition ; il est temps que les voyageurs, sans s'asservir aux jugements routiniers des peintres qui décident ou des écrivains qui copient leurs décisions, osent observer, juger et critiquer, penser d'après eux-mêmes⁴ ». De même, Cassini incite ses lecteurs à porter un jugement plus libre sur le patrimoine italien :

Nombre de gens encore ne jugent des choses que sur un oui-dire, et, si j'ose m'exprimer ainsi, sur l'étiquette du sac. Ils savent que telle chose a de la célébrité, ils accourent, ouvrent de grands yeux et

¹ « Il y a des jours où je me promène dans Rome comme une ombre, traversant sans émotion les lieux les plus fameux de la terre. Il suffit que je me promette une profonde impression pour que je ne sente rien : je ne puis être ému que par surprise. Souvent, quand les objets les plus sublimes ont manqué leur effet sur moi, je me réfugie dans la campagne, et je me sens profondément attendri à la vue d'une ruine dont le nom même est douteux. Un pin solitaire, près d'un tombeau inconnu, me frappe plus qu'un monument célèbre. », A. de Custine, *Mémoires et voyages*, op. cit., p. 161-162.

² J.-D. Cassini, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*, op. cit., p. 25.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 994.

⁴ J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, op. cit., t. II, p. 51.

admirent tout jusqu'aux défauts même les plus grossiers qui ne se trouvent que trop souvent dans bien, des prétendus chefs-d'œuvre. Tel tableau est-il de Raphaël, les voilà ravis en extase, et ce morceau fut-il des plus médiocres, ils le mettront au-dessus d'un excellent tableau d'un peintre moins connu, dont ils daigneront à peine regarder les ouvrages. Craignez de déférer trop aveuglement à l'opinion générale¹.

Certains voyageurs déconstruisent alors volontairement cet horizon d'attente en revendiquant une absence d'émotion ou une émotion ne correspondant pas à celles qui sont attendues d'eux. C'est par exemple le cas de Santo-Domingo² ou de Lady Morgan à Saint-Pierre. Cette dernière constate que la célébrité de la basilique, décrite par tous les récits de voyage, limite l'effet de surprise ; elle s'insurge contre la réception de ce « prétendu miracle de l'art » attendue du visiteur et revendique son avis personnel ; loin d'être émerveillée, elle est déçue :

La première impression que la façade de Saint-Pierre a faite sur l'auteur de ces pages, a été un désappointement total. Sa grandeur ne l'a point frappée ; et, par son manque de simplicité et d'ensemble, interrompue comme elle l'est par des pilastres, des loges, des niches, des balustrades, elle ne lui a fait éprouver aucune émotion agréable. Comme personne n'était là pour diriger son jugement ou lui faire honte de son ignorance, elle se détourna involontairement après quelques minutes d'observation, pour contempler des objets beaucoup plus attrayants pour son goût inculte³.

Le caractère subversif de ce commentaire qui s'oppose à l'horizon d'attente émotionnel construit par des siècles de voyageurs est souligné par l'ironie de la visiteuse qui se distancie de son jugement par l'emploi de la troisième personne. De plus, elle joue sur le stéréotype de la voyageuse « inculte », incapable de forger son propre jugement sans le secours d'un guide, masculin probablement, et dont l'attention est nécessairement retenue par des objets de moindre valeur afin de mieux revendiquer, par l'humour, son appréhension personnelle de Saint-Pierre. On retrouve le même phénomène chez Stendhal qui trouve un malin plaisir à rejeter l'admiration attendue pour certaines œuvres si bien qu'il paraît parfois difficile de savoir s'il exprime une conviction esthétique personnelle ou s'il s'amuse simplement à déranger l'horizon d'attente émotionnel du lecteur. C'est le cas de sa remise en cause de la supériorité de la statuaire antique qui va à l'encontre des convictions esthétiques et des partis pris de l'histoire de l'art. De plus, le rejet de Stendhal ne s'inscrit pas dans une logique romantique : il ne revendique pas la supériorité de modèles esthétiques nationaux ou médiévaux mais prône la supériorité de l'œuvre néoclassique de Canova sur ses modèles antiques. Déjà en 1811, il exprimait pour lui-même, dans son journal, son peu de goût pour l'œuvre des statues grecs, « d'une froideur choquante⁴ ». Dans *Promenades dans Rome*, il ne cesse de comparer l'œuvre de Canova à celle des statues antiques pour mieux faire triompher la première⁵. Stendhal affirme son désir de descendre « des hauteurs de

¹ J.-D. Cassini, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*, op. cit., p. 21.

² « Jugez de ma surprise de n'être pas jeté à l'aspect de Saint-Pierre dans une extase admirative, et de me sentir presque à froid. », J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 216.

³ Lady Morgan, *L'Italie*, t. III, op. cit., p. 275.

⁴ « Je ne dis pas que ces jugements soient vrais pour vous qui me lisez, mais ils le sont pour moi, M. H. B., né en 1783 et ballotté par onze ans d'expérience. », Stendhal, *Œuvres intimes. I*, op. cit., p. 787.

⁵ « Pourquoi se faire un devoir d'admirer l'Apollon ? Pourquoi ne pas avouer que le Persée de Canova fait beaucoup plus de plaisir ? », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 781.

l'admiration obligée pour le Torse et le Thésée¹ » et donc sa volonté de s'inscrire en porte-à-faux avec l'horizon d'attente émotionnel construit par les voyageurs.

La littérature de voyage forge donc des *topoi* émotionnels dans lesquels les voyageurs peuvent puiser pour les répéter mais aussi pour interroger leur validité en les tournant parfois en dérision. Quoiqu'il en soit, les itinéraires patrimoniaux qu'elle établit indiquent non seulement les monuments à voir mais aussi les émotions à éprouver face à ces derniers. Si cet ensemble de lieux communs émotionnels peut changer au fil des siècles en fonction de l'évolution des goûts et des perceptions esthétiques, certaines recommandations restent les mêmes pour un ensemble de monuments, d'œuvres ou de paysages : cette stabilité participe de leur figement et donc de leur patrimonialisation.

Les émotions patrimoniales

Les voyageurs expriment donc une multitude d'émotions, originales ou non, face aux monuments et aux œuvres d'Italie, qui participent à l'élaboration d'un sentiment patrimonial chez leurs lecteurs. En effet, ces derniers sont invités à adhérer aux sentiments développés et à entretenir un rapport sensible à l'objet patrimonial, notamment en ce qui concerne sa conservation. Pour ce faire, la littérature de voyage exploite les ressources des registres pathétique, lyrique et polémique pour partager, face aux dégradations dont les voyageurs sont les témoins, leurs impressions contribuant ainsi à faire émerger et perdurer chez les lecteurs des sentiments patrimoniaux.

Les visiteurs font état de leurs regrets face aux destructions patrimoniales et la tristesse s'impose comme l'émotion à ressentir face à ce phénomène. Ainsi, Castellán rappelle que les dégradations suscitent les « regrets » des visiteurs à la Villa Adriana² ; Santo-Domingo exprime sa « tristesse » face à la fonte des portes de bronze du Panthéon³ ; Ducos « déplore » les dégâts causés par la pratique du *riuzo* à Sainte-Marie *in Cosmedin*⁴. Millin se lamente quant à lui de la disparition des danses traditionnelles romaines, patrimoine immatériel, conséquence de la volonté d'imiter les modes étrangères⁵. Quel que soit le facteur à l'origine de la mise en danger du patrimoine italien, la même tristesse accable les voyageurs ce qu'illustrent les champs lexicaux exploités. Face à ces dégradations, l'émotion est parfois si forte que le silence est seul à même de la traduire ; au Capitole, Guinan-Laourens

¹ *Ibid.*, p. 781.

² « Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'avec regret qu'on voit disparaître journallement les derniers chefs-d'œuvre de l'art antique prêt à s'éteindre. », A.-L. Castellán, *Lettres sur l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 158.

³ « Loin de me charmer, [le baldaquin de Saint-Pierre] m'attriste doublement, parce que ses colonnes torsées sont [...] faites de la belle couverture de bronze qu'Urbain VIII ravit au Panthéon. », J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, *op. cit.*, p. 218.

⁴ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 11.

⁵ « La valse succède aux danses françaises, l'anglaise à la valse ; j'attendis toujours le *saltarello* transtévérin, et personne ne l'a dansé ; tout observateur doit regretter la perte des danses nationales, c'est toujours une suite de l'abandon des mœurs d'un pays. », A.-L. Millin, *Lettre sur le carnaval de Rome*, *op. cit.*, p. 62-63.

ne peut que constater, incluant le lecteur dans son émotion : « À la vue de ces outrages du temps, on reste muet¹ ». Ces regrets peuvent également s'exprimer par le langage corporel ; ainsi, face aux fresques de Raphaël au Vatican, Royer écrit : « Frappez maintenant aux Chambres du Vatican, essuyez vos larmes, vous qui avez pleuré tout à l'heure en voyant les outrages et les affreuses dégradations qu'ont subies ces galeries² ». Ces larmes, signes d'une violente émotion provoquée par l'état déplorable des fresques, sont celles du voyageur mais aussi du lecteur ; par l'adresse, marquée par l'impératif, ce dernier est impliqué émotionnellement et guidé dans le ressenti qu'il doit avoir face à ces ravages patrimoniaux. Ces regrets témoignent pourtant d'une certaine passivité face à ces destructions : inéluctables, elles ne peuvent être que déplorées. Les lecteurs sont invités à adhérer à ce désespoir, parfois muet, et à en tirer les enseignements afin d'employer leurs efforts à éviter ce sort fatal à leur propre patrimoine national.

Mais certains voyageurs peuvent adopter une attitude moins résignée et laisser libre cours à des sentiments plus violents, tels que la colère ou l'indignation, surtout lorsque ces dégâts sont causés par des facteurs humains. C'est le cas de Lady Morgan et de Taillard, confrontés à la dégradation de la *Cène* de Vinci ou de Guinan-Laourens au Forum romain, devenu *Campo Vaccino*. Ces émotions peuvent se traduire dans le texte par divers procédés stylistiques qui participent à l'élaboration d'une écriture et donc d'un sentiment patrimoniaux ; c'est le cas par exemple des exclamations qui renforcent l'indignation et la communiquent plus vivement aux lecteurs. Valéry, évoquant la construction de la fontaine Pauline à partir des matériaux du temple de Pallas, y a recours pour mettre en avant sa colère et renforcer le choix d'un lexique péjoratif qui condamne l'action pontificale³. De même, Cambry en emploie plusieurs pour exprimer son exaspération face au sort réservé au magasin d'antiquités de Bergame, renforcée par l'adresse à plusieurs personnalités ayant œuvré à préserver le patrimoine de la péninsule : ce procédé rhétorique textualise l'indignation patrimoniale de l'auteur⁴. Au Forum, Guinan-Laourens combine aposiopèse et exclamations pour transmettre sa révolte face au sort déplorable réservé à ce lieu⁵. Les auteurs peuvent occasionnellement avoir recours à d'autres figures de style dans le cadre de cette rhétorique patrimoniale comme l'hyperbole que Valéry utilise pour sensibiliser le lecteur au sort des œuvres du palais municipal de Brescia, détruites par un incendie⁶, ou une forme de

¹ J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 5.

² A. Royer, « Musées d'Italie », *op. cit.*, p. 23.

³ « Elle fut construite avec les marbres provenant du temple de Pallas, élevé par Nerva et démoli par Paul V, nouveau et déplorable exemple de la destruction des monuments antiques à une époque civilisée ! », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 179.

⁴ J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 104.

⁵ « Ce Forum... Rome moderne en a fait son marché aux bœufs ! Quelle dégradation ! », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 73.

⁶ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 245.

prosopopée comme chez Guinan-Laourens lorsqu'il évoque le sort du mausolée d'Auguste, transformé en amphithéâtre pour les fêtes modernes¹.

La littérature de voyage participe donc directement, notamment par la mise en place d'une stylistique et d'un horizon d'attente émotionnel, à la construction d'un sentiment patrimonial ; elle propose en effet une réception sensible du patrimoine italien comme des dégradations qu'il a pu subir. Cette injonction à l'émotion instaure chez les lecteurs le réflexe d'une appréhension sensible du patrimoine.

La sélection patrimoniale : le paradoxe de la subjectivité

Les voyageurs imposent une perception sensible du patrimoine italien mais également subjective ; ils entendent faire entendre leur opinion, présentée comme personnelle, sur les monuments, les œuvres ou encore les paysages. Cette volonté d'imposer leur subjectivité se manifeste dans leur sélection patrimoniale et dans leur appréhension de l'espace patrimonial.

Créer son patrimoine : l'illusion du choix

Chaque voyageur désire se distinguer en proposant une sélection patrimoniale personnelle mettant en avant des œuvres et des monuments délaissés par les autres visiteurs ou, du moins, en proposant un nouveau mode d'appréhension du patrimoine italien. Alors que leurs prédécesseurs cherchaient à produire un discours touristique exhaustif, les voyageurs du moment 1800 opèrent une sélection afin d'exposer leur subjectivité, notamment en termes de goûts esthétiques. Or, le patrimoine ne peut exister que s'il est reconnu comme tel par une communauté, et non par des individus. La revendication d'un patrimoine personnel, basé sur les préférences esthétiques des visiteurs, est donc paradoxale : cette perspective individualiste peut se manifester dans l'appréhension des œuvres et des monuments, comme l'illustrent les théories de David Hume qui revendique le subjectivisme absolu du jugement esthétique, mais difficilement dans leur sélection patrimoniale. En effet, si les débats philosophiques du XVIII^e siècle sur le goût esthétique et la question du beau peuvent, dans la lignée humienne, mettre en avant l'existence d'une subjectivité du goût, cela n'est pas envisageable pour le patrimoine : pour ce dernier, les théories esthétiques de Kant, qui distingue « l'agréable », soumis au jugement subjectif, du « beau », universellement partagé, fonctionnent mieux, même si des critères de dépendant pas de l'esthétique (par exemple la valeur historique) interviennent également dans sa sélection. En outre, la subjectivité des émotions esthétiques ressenties par les visiteurs est contestable ; elle peut dépendre de critères sociaux, nationaux et culturels communs.

¹ « Que dirait cet Auguste si puissant, s'il voyait de misérables jongleurs fouler aux pieds ses cendres ; et des singes gambadant là même où son ombre reçut si longtemps les hommages du monde ! », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 48-49.

Ce sont souvent les récits de voyage, où l'expression de la subjectivité est plus marquée, qui proposent et revendiquent ces sélections, imposées par la richesse du patrimoine italien. Ces dernières peuvent être présentées comme des « tris » pour retenir les œuvres et les édifices les plus reconnus mais aussi ceux qui ont été le plus appréciés par le voyageur. Ainsi, les listes proposées par Stendhal dans *Promenades dans Rome* reposent à la fois sur des critères objectifs touristiques et subjectifs puisqu'il indique de manière très claire ses préférences ; par exemple, dans la liste des palais qui lui a été fournie, il ne mentionne dans un premier temps que ceux qui l'ont particulièrement marqué :

Nous sommes allés voir quelques-uns des trente-huit palais dont M. Tambroni nous a donné la liste. [...] La façade du palais Giraud, près le fort Saint-Ange, est du célèbre Bramante ; c'est ce qui nous a le plus frappé ce matin. Le palais Stoppani nous a semblé au-dessus de tout éloge ; il est de Raphaël, qui était aussi excellent architecte. [...] Nous avons admiré l'escalier du palais Braschi (place Navone) [...]. La cour du palais de Monte-Cavallo, restauré par Napoléon, est bien jolie, ainsi que la charmante madone en mosaïque, placée sur le clocher¹.

Stendhal limite ses visites à quelques palais et ses commentaires à certains éléments architecturaux qu'il a plus particulièrement admirés dans chacun d'entre eux. Si les palais de Rome, trop nombreux, exigent une sélection pour clarifier et alléger le discours touristique, il en va de même pour les églises comme l'explique Petit-Radel qui avoue avoir volontairement retranché de son discours certains lieux de culte, jugés moins intéressants². Les voyageurs revendiquent donc de plus en plus régulièrement la nécessité d'un tri patrimonial que leur œuvre entend opérer ; Martyn reproche à ses prédécesseurs leur exhaustivité et impose un choix motivé par l'admiration personnelle, une sélection qui entend donner à voir au lecteur seulement ce qu'il estime devoir être vu³. À Venise, Lady Morgan affirme également que cette sélection doit s'effectuer en fonction de données subjectives :

Le lecteur et l'auteur pourront se féliciter mutuellement si, à la fin d'un volume aussi étendu que celui-ci, la routine habituelle de tout voir est abrégée, et que parmi tant d'églises, tant de palais si souvent et si bien décrits, on se contente d'en citer deux ou trois. Même ce petit nombre ne sera pas toujours choisi d'après le mérite supérieur, mais d'après les impressions que le hasard leur a fait faire⁴.

Ces sélections sont donc sous-tendues à la fois par une exigence d'objectivité (il convient de mentionner les monuments les plus reconnus selon des critères objectifs, notamment en se reposant sur l'intertextualité viatique) et de subjectivité puisque chaque choix est aussi motivé par des préférences personnelles (« les impressions »).

À Rome, les voyageurs évoquent le Panthéon, le Colisée ou Saint-Pierre qui *doivent* être vus mais ne sont pas frappés par les mêmes aspects ou ne mènent pas leur description de la même manière. Ces

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 926.

² « Il est beaucoup d'autres églises qui offrent un luxe d'architecture tant en dehors qu'en dedans ; les reliques qu'elles recèlent, les cérémonies religieuses qui s'y pratiquent, leur donnent une célébrité qui ne dépasse point les murs de Rome. Nous les passons sous silence. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 147.

³ « Si l'on prend les livres pour guides, on trouvera que tout est décrit presque avec le même degré d'admiration. J'ai tâché de faire un choix, d'après mes propres observations, de tout ce qui me paraît le plus digne d'attention. », T. Martyn, *The Gentleman's guide*, *op. cit.*, p. 159.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 374.

choix descriptifs, qui sont aussi une forme de sélection, peuvent être motivés par la confession du visiteur ou reposer sur des affinités morales, politiques ou esthétiques comme l'illustre le discours de Corinne et d'Oswald sur le Colisée. La poétesse romaine met en avant la beauté de l'architecture antique alors qu'Oswald « en contemplant [...] ce mélange de pompe et de vétusté, qui tout à la fois inspire le respect et l'attendrissement, [...] ne voyait dans ces lieux que le luxe du maître et le sang des esclaves, et se sentait prévenu contre les beaux-arts, qui ne s'inquiètent point du but, et prodiguent leurs dons à quelque objet qu'on les destine¹ ». Les convictions morales du héros l'empêchent d'être sensible, comme sa compagne, aux splendeurs architecturales de l'édifice², un argument également développé par Volney dans *Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires* à propos des pyramides d'Égypte. Ces choix descriptifs peuvent aussi être déterminés par la volonté, pour les écrivains voyageurs, d'imposer leur style et leur vision littéraire du patrimoine romain ; au sujet du Colisée, Philippe Berthier estime ainsi qu'il « est évidemment un des “must” de toute visite de la Ville Éternelle et chaque voyageur non seulement doit y aller, mais doit surtout y aller de sa contribution, plus ou moins archéologique et lyrique, à l'énorme amoncellement de mots qui l'étouffe sans l'enterrer³ ». Le Colisée ne peut être passé sous silence mais l'écrivain peut chercher, dans la description qu'il en livre, à lutter contre les modèles diffusés par ses prédécesseurs, comme Stendhal. Lors de sa visite nocturne à l'amphithéâtre, avec ses compagnons de voyage, du vin et des chansons, il est en porte-à-faux avec la traditionnelle visite nocturne de l'amphithéâtre, mélancolique et solitaire. Il ne s'agit donc pas d'une sélection car le Colisée est reconnu unanimement comme un monument appartenant au patrimoine romain mais d'une réappropriation personnelle alors qu'une tension s'élabore entre désir d'universalité et souci de subjectivité, caractéristique de la nouvelle conception de l'individu qui émerge au cours de ces années post-révolutionnaires. Il en va de même avec la description que Chateaubriand fournit de la campagne romaine dans *Voyage en Italie* : tous ses prédécesseurs ont évoqué les environs de Rome en insistant sur leur caractère misérable et abandonné ; Chateaubriand, en proposant une nouvelle image mélancolique et sublime de cette campagne, s'oppose à cet intertexte. Il revendique la nouveauté de son regard sur cet objet épuisé par les guides et récits de voyage dans *Mémoires d'outre-tombe*⁴.

Le jugement esthétique est aussi un facteur permettant de proposer une sélection subjective : les affinités artistiques de chaque voyageur opèrent un tri dans les collections des galeries et musées qu'il visite, comme l'explique Goethe à Rome⁵. Mettant en application ses théories, Stendhal propose dans

¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1075.

² Sur cette idée, voir J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 379-380.

³ P. Berthier, « Stendhal en voyage et l'Italie palimpseste », art. cit., p. 40.

⁴ « Presque tous les voyageurs anciens et modernes n'ont vu dans la campagne romaine que ce qu'ils appellent *son horreur et sa nudité*. [...] Depuis ma description de la campagne romaine, on a passé du dénigrement à l'enthousiasme. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 225.

⁵ « Quelques-uns nous attirent avec tant de force, qu'on en devient quelque temps indifférent et même injuste envers les autres : ainsi, par exemple, le Panthéon, l'Apollon du Belvédère, quelques têtes colossales, et,

ses récits de voyages des avis et des sélections personnels. Au musée de la Brera, il indique quelques tableaux qui l'ont particulièrement marqué, notamment une œuvre d'Innocenzo da Imola dont la beauté, en accord avec son âme, efface à ses yeux le reste des collections¹. De même, si tous les voyageurs évoquent les collections des musées du Vatican ou du palais Borghèse, leurs discours mettent en avant des tableaux différents ; lors de sa visite au palais Borghèse, Stendhal explique avoir vu « la *Chasse de Diane* du Dominiquin, la *Sibylle de Cumès* du même ; les portraits de César Borgia et d'un cardinal attribués à Raphaël ; *L'Amour divin et l'Amour profane* du Titien ; un portrait de Raphaël, par Timoteo d'Urbino ; un portrait de la Fornarina par Jules Romain² ». Cette sélection reflète ses préférences en termes de peinture, qu'il affirme avec force dans ses œuvres : on y retrouve ainsi la suprématie artistique qu'il accorde à Raphaël et à son élève, Jules Romain, mais aussi son goût prononcé pour l'œuvre du Dominiquin³ ou du Titien. L'analyse des tableaux se fait également plus sensible et plus technique alors que les voyageurs développent un intérêt accru pour les beaux-arts. En effet, avant les relations de Cochin⁴ et De Brosses, qui marquent un véritable tournant dans l'appréciation sensible de la peinture, les récits de voyages en Italie étaient caractérisés par « le silence et le laconisme [...] envers les chefs-d'œuvre ». Les voyageurs se contentent de « quelques termes laudatifs⁵ » accompagnés d'anecdotes sur les œuvres qui participent à les rendre remarquables. Avec le développement de l'analyse et de la perception sensible des œuvres, chaque visiteur revendique ses goûts personnels, mettant à l'honneur ses artistes préférés. Il convient donc de préserver l'émotion, le plaisir individuel qui doivent néanmoins reposer sur un sentiment partagé assurant l'existence d'un patrimoine.

Pourtant, le caractère personnel de cette sélection esthétique n'est parfois qu'une illusion ; si chaque visiteur dispose de son goût propre, fruit de son éducation, de ses lectures, il est aussi le produit d'influences extérieures, notamment des *diktats* esthétiques propres à l'époque. Au sujet des voyageurs du XVIII^e siècle, G. Bertrand estime ainsi qu'ils « ne perdent pas de vue l'idée que l'Italie est avant tout le foyer de l'Antiquité et de la Renaissance » mais que « chacun tend à "s'ajouter" un patrimoine artistique dont les canons demeurent ceux fixés au XVII^e siècle, [...] excluant autant celles du Moyen-

dernièrement, la chapelle Sixtine, se sont tellement emparés de mon esprit que je ne vois presque pas autre chose. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 170.

¹ « Ce tableau d'Innocenzo m'a tué le reste de la galerie, même le *Mariage [de la Vierge]* par Raphaël. Je n'ai plus regardé que par devoir. J'avais, il est vrai, une âme légèrement mélancolique, disposée au sublime et un peu regrettante. [...] Tous les autres tableaux ne sont plus rien pour moi. La galerie m'ennuie. Je m'en vais. », Stendhal, *Œuvres intimes. I*, *op. cit.*, p. 955-956.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 629.

³ « Ce matin, je revoyais les fresques du Dominiquin à Saint-André della Valle ; il est des jours où il me semble que la peinture ne peut aller plus loin. », *Ibid.*, p. 891.

⁴ Sur son rôle dans l'émergence d'une sensibilité artistique qui renouvelle la description des tableaux, voir É. Chevallier, « Les guides d'Italie et la vulgarisation de la critique d'art au XVIII^e siècle », *art. cit.*, p. 373-377. G. Bertrand insiste aussi sur son rôle : « On note seulement qu'à la suite du *Voyage d'Italie* de Cochin s'instaure une attitude plus personnelle vis-à-vis des tableaux bolonais, romains ou vénitiens du XVI^e siècle, refusant le dogmatisme et faisant place à l'émotion », G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, *op. cit.*, p. 227.

⁵ É. Chevallier, « Les guides d'Italie et la vulgarisation de la critique d'art au XVIII^e siècle », *art. cit.*, p. 369.

Âge que les réalisations contemporaines¹ ». Le voyageur sélectionne les œuvres qui l'ont marqué dans un corpus artistique délimité par les goûts de l'époque ; il existe donc des effets de « mode » qui influencent le goût des visiteurs, souvent à leur insu car ils n'ont pas toujours conscience de transmettre les goûts d'une époque et les présentent comme les leurs. Ce phénomène est remarquable dans l'analyse de la réception des œuvres du Bernin dans le discours des voyageurs du moment 1800. Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, avec le développement des critiques des Lumières et sous l'influence des visiteurs protestants, le jugement esthétique évolue en fonction de critères idéologiques et l'œuvre du Bernin, liée à la Contre-Réforme, jusque-là très appréciée, est dévaluée. Stendhal s'insurge ainsi contre les « abominations du Bernin² », cet « homme d'esprit, homme de talent, qui dans tous les genres a été le précurseur de la décadence³ » et relève « tout le mal qu'il a fait aux arts⁴ ». Dupaty critique également son « goût si dépravé et si ridicule⁵ » et Simond fustige plus généralement le « mauvais goût du temps du Bernin⁶ », à savoir l'esthétique baroque. Les termes mêmes utilisés par les voyageurs, comme « goût », « décadence », sont révélateurs des critères qui constituent le canon patrimonial : décadence, par exemple, révèle une vision de l'histoire de l'art téléologique ; le « goût » demeure un critère esthétique complexe, pensé entre individualité et communauté, comme l'illustrent les thèses de Kant et de Hume. Il en va de même pour les œuvres du Moyen-Âge : dévaluées au XVIII^e siècle, perçues, dans une conception téléologique de l'histoire de l'art, comme des ébauches annonçant le triomphe de Raphaël et du bon goût de la Renaissance, elles sont désormais recherchées. Ainsi, dans la littérature de voyage sur Milan du début du XIX^e siècle, c'est le patrimoine médiéval de la ville qui fascine comme le soulignent Lady Morgan, qui remarque que « l'architecture générale de Milan porte l'empreinte de l'importance de cette ville dans le Moyen-Âge⁷ », ou Stendhal⁸. Le Duomo, la cathédrale gothique, est vantée par les guides qui l'évoquent systématiquement, la considérant comme « la plus belle église d'Italie après Saint-Pierre de Rome⁹ », « le plus bel édifice gothique qui existe¹⁰ », alors que ceux du XVIII^e siècle en proposaient souvent une description péjorative marquée par leur rejet du gothique.

Cependant, ces fluctuations du goût en fonction des époques remettent en question la patrimonialisation des œuvres. Le patrimoine, caractérisé par la durée, ne peut être concilié avec le caractère éphémère de la mode, même si « l'histoire du patrimoine procède aussi d'un regard

¹ G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, op. cit., p. 226-227.

² Stendhal, *Œuvres intimes, II*, op. cit., p. 144-145.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 782.

⁴ *Ibid.*, p. 807.

⁵ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. I, p. 215.

⁶ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 242.

⁷ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. I, p. 155.

⁸ « Ces palais me rappellent toujours le Moyen-Âge. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 310.

⁹ A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, op. cit., p. 75.

¹⁰ Stendhal, *L'Italie en 1818*, op. cit., p. 274.

continûment porté sur les œuvres du passé réinvesties par l'actualité : elle se présente volontiers comme une forme de veille devant les transformations des œuvres, les redécouvertes du goût, ou les menaces dues aux conditions politiques, sociales, esthétiques¹ ». Certaines œuvres font l'objet d'une appréciation générale et durable chez la majorité des voyageurs qui les inscrivent dans le patrimoine italien ; c'est le cas de l'œuvre de Raphaël ou de la statuaire antique, dont la valeur esthétique comme historique est ressentie de manière collective. Mais qu'en est-il des autres ? En ce qui concerne l'œuvre du Bernin, si elle est reconnue aujourd'hui comme une étape essentielle dans l'histoire de l'art européen et comme une composante du patrimoine romain, le rejet du baroque par les voyageurs du moment 1800 est bien réel et remet en question notre perception contemporaine. Néanmoins, malgré leurs réticences, les voyageurs reconnaissent le caractère patrimonial des créations du Bernin ; ces fluctuations du goût esthétique se répercutent en réalité moins sur la sélection patrimoniale proposée par les visiteurs que sur leur évaluation de l'œuvre. En effet, bien qu'avec mépris, ils évoquent l'œuvre du Bernin qui ne peut donc être effacée du discours touristique romain ; plus qu'une remise en question de son caractère patrimonial, il s'agit d'une prise de position idéologique mais aussi esthétique, motivée par le goût pour l'antique du néoclassicisme puis par la redécouverte du Moyen-Âge par le romantisme qui, pour s'affirmer esthétiquement, ont besoin de contre-modèles. Enfin, les redécouvertes d'œuvres jusqu'alors dévaluées, comme celles des Primitifs italiens, ne sont pas toujours soumises à une mode passagère : il s'agit dans ce cas d'une redécouverte durable qui permet de considérer définitivement ces œuvres comme un patrimoine italien devant être préservé. L'histoire patrimoniale s'inscrit dans le long terme et l'étude de la réception d'une œuvre sur un nombre restreint d'années ne peut permettre de livrer un jugement catégorique sur son appartenance au patrimoine. Si le patrimoine relève des bouleversements que connaît le « régime d'historicité » à partir de la fin du XVIII^e siècle, la mode interroge elle aussi le rapport au temps : on observe donc une tension entre la durée patrimoniale et l'éphémère de la mode dans le discours des voyageurs qui peut paraître étonnante à un lecteur moderne. Ces deux appréhensions antithétiques de l'héritage italien sont pourtant liées car « la redistribution de la carte du goût [...] après 1750 joue un rôle dans le développement de l'idée de patrimoine² ».

Ainsi, « la valeur attribuée aux différents objets, aux différentes périodes et aux différents artistes varie. Toutefois, la ferveur des touristes et l'investissement émotionnel, intellectuel et spirituel qu'ils placent dans leur attente de certaines œuvres et dans leur rencontre avec elles³ » assure le développement d'un discours esthétique sensible nécessaire à l'émergence d'une conscience patrimoniale moderne.

¹ D. Poulot, « Histoire du patrimoine : bilan et perspectives », *art. cit.*, p. 28.

² G. Bertrand, « Les voyageurs français en Italie et la sauvegarde du patrimoine », *art. cit.*, p. 81.

³ E. Damien, *La Notion de guide à l'épreuve du tourisme naissant*, *op. cit.*, p. 309.

S'appropriier l'espace patrimonial : la Promenade

Ce désir d'originalité se révèle également dans la manière des voyageurs d'appréhender et d'organiser l'espace patrimonial dans leur discours. La sélection subjective à laquelle il est soumis peut alors s'incarner dans une écriture du voyage en particulier, la Promenade¹ : le lecteur ne peut faire connaissance avec ce patrimoine que par l'itinéraire emprunté par le voyageur qui est, en soi, une forme de sélection puisque l'ensemble de l'espace patrimonial n'est pas décrit. Le choix de la Promenade dérange en effet l'ordre établi par les guides et introduit l'errance, spatiale comme discursive², dans le discours touristique soumis à de nouveaux impératifs : elle modèle l'espace référentiel qui devient un espace textuel subjectif³. La Promenade construit un nouveau rapport au patrimoine et au « moi » en instaurant une approche plus vagabonde et personnelle puisque « discours incontrôlable, la Promenade est susceptible d'accueillir en son sein [...] à peu près n'importe quelle considération⁴ ». Si la Promenade s'impose véritablement comme mode d'appropriation du patrimoine avec le romantisme, le moment 1800 offre une définition essentielle de ce genre littéraire : les voyageurs développent la perspective de Rousseau, qui établit un lien entre marche et rêverie, réflexion⁵, mais l'importance qu'ils accordent à une forme d'errance observatrice tend vers la figure du flâneur, telle qu'on la retrouve chez Baudelaire. Le moment 1800 est donc marqué par le goût pour cette nouvelle manière de parcourir la ville et de l'écrire ; la Promenade s'impose comme un genre littéraire à part entière et le promeneur comme un type de voyageur. Kotzebue propose ainsi un chapitre intitulé « Une promenade dans Rome » et Jouy en nomme un : « Promenade dans Rome ». En 1829, Charles Malo publie *Les Capitales de l'Europe, promenades pittoresques* et l'on peut citer *Promenades dans Rome* de Stendhal, publié la même année, dans lequel « chaque article est le résultat d'une promenade⁶ ». La Promenade, présentée comme un parcours « sans but et sans dessein⁷ », comme une écriture « à sauts et à gambades », a pourtant comme objectif de présenter au lecteur le patrimoine de la péninsule. Le discours, qui alterne entre réflexions

¹ « La Promenade [...] sera [...] entendue comme un texte, modalité possible du récit de voyage dont l'émergence se situerait à l'époque romantique. », P. Antoine, *Quand le voyage devient promenade. Écritures du voyage au temps du romantisme*, Paris, PUPS, « Imago mundi », 2011, p. 8.

² « L'écrivain-promeneur emprunte des chemins qui ne sont pas tracés à l'avance et la digression est son premier devoir. », *Ibid.*, p. 132.

³ Goethe écrit ainsi : « Laissez-moi donc butiner comme je pourrai ! L'ordre s'établira plus tard. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 155.

⁴ P. Antoine, *Quand le voyage devient promenade*, *op. cit.*, p. 139.

⁵ Voir par exemple *Promenade et flânerie : vers une poétique de l'essai entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Guilhem Farrugia, Pierre Loubier, Marie Parmentier (dirs.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La Licorne », n°124, 2017, 159 p. ; Juliette Fabre, *Marcher, penser, écrire : la Promenade littéraire de La Mothe Le Vayer à Rousseau*, thèse soutenue en 2019, sous la direction de M. Delon ou Laurent Turcot, *Le Promeneur à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Le Promeneur, 2007.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 598.

⁷ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 74.

personnelles et souvenirs intimes, impressions et anecdotes, garde un but informatif¹ : elle permet au lecteur de découvrir le patrimoine en mouvement par le regard subjectif du promeneur qui se laisse « porter aussi bien par ses pas que par ses goûts² ».

Promenades dans Rome instaure dès ses premières pages la Promenade comme le mode d'appréhension patrimoniale privilégié par l'auteur :

Il y a deux façons de voir Rome : on peut observer tout ce qu'il y a de curieux dans un quartier et puis passer à un autre ; ou bien courir chaque matin après le genre de beauté auquel on se trouve sensible en se levant. C'est ce dernier parti que nous prendrons. Comme de vrais philosophes, chaque jour nous ferons ce qui nous semblera le plus agréable ce jour-là³.

Elle rompt avec une tradition linéaire ou thématique d'exploration de Rome en permettant de revenir plusieurs fois, dans un état d'esprit et des circonstances différentes, au même endroit. Si la Promenade, par son cadre générique moins strict, accueille un discours touristique comme autobiographique, elle respecte tout de même un certain ordre : certaines entrées-promenades sont consacrées plus spécifiquement à une œuvre⁴, un monument⁵ ou à un type de monuments⁶. Borel propose ainsi à son lecteur de le suivre dans une promenade thématique sur les collines de Rome⁷. La Promenade permet une découverte du patrimoine mais aussi, par la rêverie, des souvenirs qui lui sont attachés. En effet, les voyageurs peuvent emprunter un itinéraire sur les traces du souvenir ; dans *Les Martyrs*, Chateaubriand évoque les Promenades qu'Eudore effectue dans les environs de Naples sur les traces des souvenirs antiques :

Plein de la noble ardeur de s'instruire, le prince Constantin m'invitait à le suivre aux monuments consacrés par les souvenirs de l'histoire. Nous faisons dans un esquif le tour du golfe de Baïes : nous retrouvons les ruines de la maison de Cicéron, nous reconnaissons le lieu du naufrage d'Agrippine, la plage où elle se sauva, le palais où son fils attendait le succès du parricide, et plus loin la demeure où cette mère tendit aux meurtriers les flancs qui avaient porté Néron⁸.

Rome offre aux visiteurs de nombreuses Promenades sur les traces des souvenirs historiques qui marquent sa géographie comme son patrimoine et qui reviennent en mémoire en fonctions des aléas de la déambulation comme le souligne Chateaubriand qui vante au voyageur « des promenades qui lui diront toujours quelque chose⁹ ». Ainsi, Staël note dans ses *Carnets de voyage* avoir effectué une Promenade sur les traces des « souvenirs du commencement de la Rép[ublique]¹⁰ ».

La conscience patrimoniale qui se construit chez les voyageurs est donc conditionnée par une nouvelle approche du patrimoine : le regard qu'ils portent sur ce dernier subit une révolution. En effet,

¹ La promenade doit « se situer à égale distance du monde et du moi », P. Antoine, *Quand le voyage devient promenade*, op. cit., p. 10.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 603-604.

⁴ L'entrée du 5 mai 1828 porte sur les Stanze de Raphaël. Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 817-829.

⁵ L'entrée du 24 novembre 1827 est intégralement consacrée à la visite de Saint-Pierre. *Ibid.*, p. 677-708.

⁶ L'entrée du 1^{er} septembre 1827 est consacrée à la visite de cinq églises : *Ibid.*, p. 641.

⁷ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 67-70.

⁸ F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, op. cit., p. 309-310.

⁹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1481.

¹⁰ G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 198.

la laïcisation progressive du voyage en Italie, où, dès le XVIII^e siècle, le pèlerinage est concurrencé de plus en plus rudement par le voyage d'agrément, s'accompagne d'un déplacement du sacré caractéristique de la conception moderne du patrimoine : de la relique à l'objet patrimonialisé, de l'église au musée, du pèlerinage religieux au pèlerinage profane. Cette nouvelle approche est aussi définie par un rapport plus sensible à cet héritage : la prise de conscience patrimoniale peut alors se réaliser par le biais d'un « sentiment patrimonial », qui permet aux voyageurs de mieux persuader leurs lecteurs de l'urgence d'une politique nationale. La dimension mémorielle du voyage en Italie participe à cette approche sensible : cet itinéraire sur la terre du souvenir est l'occasion, pour les voyageurs, d'explorer la mémoire de la péninsule, de son patrimoine, notamment celle qu'ils en ont gardée, et de lui redonner vie. Les voyageurs revendiquent donc un nouveau rapport aux objets patrimoniaux, plus sensible et subjectif, caractéristique de l'appréhension du patrimoine et de ses enjeux au moment 1800.

Partie 2 : La littérature viatique, un observatoire patrimonial au moment 1800

Alors qu'une conscience patrimoniale se développe en Europe, la littérature viatique des années 1780-1830 constitue un observatoire privilégié de cette évolution : les voyageurs y consignent en effet avec une indignation croissante l'abandon dans lequel est laissé le patrimoine italien, les dégradations et les négligences dont il est la victime, comme ils relèvent aussi les initiatives mises en place pour le protéger ainsi que leurs résultats, plus ou moins concluants. L'étude de la littérature de voyage en Italie permet alors de mieux comprendre l'émergence d'une conscience patrimoniale mais aussi des mesures, des structures (musées, académies...) et des disciplines modernes qui lui sont liées (archéologie, restauration...). Les voyageurs indiquent, analysent et n'hésitent pas à juger, qu'ils soient spécialistes ou amateurs, les mesures mises en place par les États italiens pour assurer la protection et la conservation de leur patrimoine. Ces initiatives, qui passent notamment par une activité législative accrue sur la péninsule et plus particulièrement à Rome, suscitent l'intérêt des visiteurs et leur permettent d'évaluer la situation dans leur pays d'origine ; par le biais de la littérature viatique, les nations européennes reçoivent des « leçons italiennes¹ » qui inspirent et déterminent l'élaboration de leurs politiques patrimoniales. Car, possédant un riche héritage antique et moderne qui attire les voyageurs depuis plusieurs siècles et disposant d'une politique patrimoniale plus ancienne, l'Italie apparaît comme un modèle à partir duquel penser la spécificité nationale patrimoniale. Les écritures viatiques deviennent donc des écritures patrimoniales, décrivant, évaluant et justifiant les méthodes qui se développent pour préserver l'héritage italien.

Chapitre 1 : Détruire et conserver : le rôle patrimonial de la littérature

La littérature de voyage du moment 1800 acquiert les caractéristiques d'une écriture patrimoniale : si elle ne délaisse pas les enjeux touristiques propres à son discours, elle les renforce par une attention particulièrement marquée à la conservation patrimoniale. En effet, avant d'évoquer les institutions, comme le musée, ou les disciplines scientifiques, comme l'archéologie, qui participent à l'élaboration d'une conscience patrimoniale moderne, les voyageurs mentionnent les destructions dont ils sont les témoins sur la péninsule et la législation qui, en tant que réponse étatique, peut permettre de les contenir.

Les facteurs de destruction

L'intégrité du patrimoine, matériel mais aussi immatériel, est menacée par divers facteurs, dont les voyageurs réalisent avec angoisse le potentiel destructeur : cette reconnaissance du risque

¹ K. Pomian, « Leçons italiennes : les musées vus par les voyageurs français », *art. cit.*, p. 354.

d'anéantissement prochain de l'héritage italien et l'urgence de l'y soustraire constituent le fondement d'une conscience patrimoniale moderne ancrée dans une perception temporelle inquiète. Définir, et prévenir, les facteurs à l'origine de ces destructions fait partie du travail de sensibilisation patrimoniale de la littérature de voyage qui entend ainsi inverser, si cela est encore possible, le processus de dégradation. Les voyageurs relèvent donc les destructions causées par des facteurs naturels, au premier rang desquels le temps, contre lesquelles peu de mesures efficaces peuvent être prises ; mais ils observent aussi les dégradations causées par des facteurs humains, contre lesquelles l'indignation est de mise car l'ignorance, la violence et la cupidité des hommes sont à l'origine de ces dégâts sacrilèges. Face à ces puissances inexorables, naturelles ou humaines, l'écriture peut enfin jouer un ultime rôle lorsque les politiques patrimoniales sont insuffisantes ou inexistantes : il s'agit pour les voyageurs de conserver une trace écrite de ce qui va disparaître faute de soins¹. Comme un musée, le texte préserve alors un patrimoine en voie de disparition aussi bien qu'il alerte ses lecteurs sur les causes de ces dégâts afin d'éveiller en eux un sentiment patrimonial et susciter à l'avenir l'action des autorités en charge.

Les facteurs naturels de destruction

Les dégradations patrimoniales sont d'abord causées par des facteurs naturels ; souvent inéluctables et imprévisibles, il est difficile de tenter de prévenir leurs effets. Ces facteurs sont multiples ; il peut s'agir de catastrophes naturelles violentes, comme les séismes, les éruptions ou les inondations mais aussi de phénomènes qui s'inscrivent dans la durée, comme l'humidité, le soleil ou l'air. Néanmoins, c'est le temps même qui apparaît comme la plus inexorable de ces forces de destruction du patrimoine.

La terre, le feu et l'eau : des destructions imprévisibles

Si les tremblements de terre sont plus fréquents et violents dans la région du Latium, en Campanie et en Sicile, ils touchent l'ensemble du territoire italien et les voyageurs insistent sur les risques qu'ils font peser sur le patrimoine monumental du pays. Pour illustrer cet argument, ils reviennent sur les conséquences des nombreux épisodes d'activité sismique et volcanique qu'a connus la péninsule. Le cas de Pompéi et d'Herculanum est ainsi fréquemment mentionné ; les voyageurs s'attardent sur les destructions, paradoxalement conservatrices, occasionnées par l'éruption mais aussi sur celles entraînées par le violent tremblement de terre de 63 « qui ébranla si fort Herculanum et Pompéi, que la plupart des édifices furent renversés² ». Les monuments de la ville ensevelie portent les traces des destructions causées par ce séisme comme le notent Staël, qui y voit des édifices « déjà ruinés par un

¹ Castellan, au Campo Santo de Pise, exprime cette volonté de fixer les traces de ces monuments avant leur inéluctable disparition : « Il nous suffit d'avoir appelé leur attention sur des objets trop peu connus, et de faire sentir de quelle importance il était d'en conserver les principaux traits, puisqu'on ne peut empêcher le temps de les ruiner et de les détruire. », A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie, op. cit.*, t. III, p. 280.

² D.-D. Farjasse et alii, « Royaume de Naples », in D.-D. Farjasse et alii, *L'Italie, op. cit.*, t. IV, p. 156-157.

tremblement de terre précédent¹ », ou Simond, qui observe la présence de « marbre et d'autres matériaux² » destinés à reconstruire un portique encore endommagé au moment de l'éruption. Le sort s'est acharné sur Herculaneum et Pompéi, y laissant « destruction sur destruction³ » : les dégâts du séisme à peine réparés, la ville est définitivement ensevelie par l'éruption du Vésuve.

À Naples, où l'activité sismique est plus intense, les destructions sont nombreuses. Petit-Radel relève ainsi à l'église Saint-Paul que « l'ancienne façade existait encore il y a deux siècles, époque où l'on y voyait huit colonnes cannelées, avec leur corniche et quelques statues. Un tremblement de terre les renversa, il n'en resta plus alors que les deux qui se voient encore aujourd'hui⁴ ». En Sicile, les voyageurs évoquent également les effets destructeurs des éruptions de l'Etna aussi bien que des tremblements de terre qui y sévissent ; à Catane, Simond est frappé par le renouvellement régulier du patrimoine architectural de la ville⁵. Les voyageurs mesurent aussi les conséquences des séismes sur le patrimoine romain ; à Saint-Pierre, Simond s'inquiète d'une fente « qu'un tremblement de terre [...] a faite au dôme il y a six ans. L'énorme cercle de fer qui entourait le dôme a été trouvé rompu à la suite de cet accident⁶ ». La littérature viatique évoque des ravages plus récents encore comme le tremblement de terre qui frappa l'Ombrie et notamment la ville de Foligno en 1832 ; Valéry s'attarde avec émotion sur les dégâts causés par cet événement sur le patrimoine de la ville qu'il avait vue intacte :

Au moment de parler de Foligno je ne sais quelle émotion m'attriste et m'arrête. Cette ville [...] est aujourd'hui en ruine par l'affreux tremblement de terre du mois de janvier 1832. Alors la malheureuse Italie fut à la fois livrée aux orages du ciel et de la politique. Un couvent de religieuses a croulé tout entier. Le clocher de l'église des Camaldules, rasé de fond en comble, après avoir chancelé sur lui-même, tomba sur le toit de l'église, qu'il perça⁷ [...].

Ces détériorations considérables sont aussi évoquées par Lemonnier ; il insiste plus particulièrement sur l'effondrement de nombreux édifices construits par le Bramante, qui constituaient l'intérêt touristique de la ville⁸.

¹ G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 125.

² L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. II, p. 116.

³ G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 121.

⁴ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. I, p. 117.

⁵ « Les rues étaient pavées, comme à Naples et à Messine, de grandes dalles de lave, et les maisons neuves et régulières ; car, les tremblements de terre ne leur donnent guère le temps de vieillir », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. II, p. 227-228.

⁶ *Ibid.*, t. I, p. 179-180.

⁷ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 312.

⁸ « Le Bramante jeta aussi, en passant dans cette ville, une coupole élégante sur le dôme de la cathédrale, et laissa à ses palais et à ses maisons le beau style d'architecture qui les distingue. Ni le pape, ni Napoléon ne pouvaient rien contre ces monuments. Mais une force supérieure au despotisme et à la conquête, ébranlant soudain, en 1831, cette belle partie du sol ombrien, a violemment mutilé les œuvres du génie du Bramante. », H. Lemonnier, « État romain », op. cit., p. 53. Chez Lemonnier comme chez Valéry, le parallèle est dressé, par la métaphore, entre les destructions inhérentes aux phénomènes naturels (les « orages du ciel ») et celles liées aux circonstances politiques (les orages « de la politique ») : Valéry renvoie aux récentes révolutions italiennes de 1831 alors que Lemonnier accuse les spoliations françaises puis papales à partir de 1815.

Face à ces risques sismiques, les visiteurs mentionnent l'existence d'une architecture adaptée et de diverses mesures préventives. Dès l'Antiquité, Petit-Radel observe au Panthéon que « l'architecte, en bâtissant les murs, a ménagé dans leur épaisseur des vides, pour empêcher que les secousses des tremblements de terre ne se communiquassent dans toutes leurs masses, de manière à renverser l'édifice¹ ». À Caserte, Stendhal rapporte que l'architecture du palais royal a été pensée en fonction de ce risque naturel car « à cause des tremblements de terre, les murs ont cinq pieds d'épaisseur² ». De même, à Bologne, Simond observe que la hauteur d'une des deux célèbres tours a été adaptée pour faire face à ce risque³. Les voyageurs évoquent également les travaux de restauration et de conservation modernes qui ont pu permettre de diminuer les effets des secousses sur les monuments, comme au Colisée où Norvins estime que sans l'éperon construit par Pie VII, « l'amphithéâtre de Vespasien n'eût pas résisté au tremblement de terre de 1811 qui fit tomber plusieurs pierres de ses voûtes⁴ ».

Les éruptions volcaniques ont aussi causé de nombreuses destructions et les voyageurs se montrent préoccupés par la perpétuelle menace volcanique sous laquelle vit Naples, qui pourrait constituer un danger pour son patrimoine. Dupaty évoque ainsi une récente éruption qui a menacé la ville et ses trésors⁵ et Jouy insiste sur les risques encourus par les collections antiques conservées au musée Portici, « placé au-dessous du Vésuve, qui peut l'engloutir une seconde fois sans remède⁶ ». La découverte de Pompéi et d'Herculanum accentue cette peur et les voyageurs entendent, par leurs descriptions détaillées, figer ces objets menacés par une répétition de l'histoire. L'activité sismique et volcanique représente donc un risque patrimonial important sur la péninsule, auquel les voyageurs se montrent attentifs et dont ils évaluent les dégâts passés, actuels ou potentiels.

Les incendies constituent aussi un risque de destruction important : malgré les mesures strictes qui peuvent être prises, il demeure inexorable. Les voyageurs relèvent les dégradations causées par le feu sur plusieurs monuments romains dès l'Antiquité : Nibby indique par exemple les traces laissées par les flammes, malgré les restaurations successives, sur le temple de la Paix incendié « sous le règne de Commode⁷ » ou le temple de la Fortune où « les indices visibles du feu qu'on reconnaît encore dans les colonnes sont des preuves incontestables que dans les temps anciens cet édifice fut sujet à un incendie⁸ ».

¹ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 112.

² Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, op. cit., p. 540.

³ « Construite en l'an 1110, elle avait originairement 476 pieds de hauteur ; mais, à la suite d'un tremblement de terre (en 1416) [...], on lui ôta, par précaution, un quart de sa hauteur. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 88.

⁴ J. de Norvins, « Marche d'Ancône », op. cit., p. 403-404.

⁵ « Le Vésuve vomit [cette lave], dans une éruption, il y a environ soixante ans. Elle fit pâlir toute la ville de Naples. », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. II, p. 207-208.

⁶ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. IV, p. 51. Afin d'éviter cette catastrophe, les collections de Portici sont transportées au musée des Studji dès 1816.

⁷ A. Nibby, *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne*, op. cit., p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

Au temple d'Antonin le pieux, Stendhal remarque que cette ruine a été « très endommagée par les incendies¹ » ; au Panthéon, il mentionne les deux incendies qui y eurent lieu². Des édifices plus récents ont également été victimes des flammes, comme la basilique Saint-Jean de Latran ; Nibby rappelle que « dans la totalité elle est moderne depuis qu'en 1305 elle succomba aussi à un incendie³ ». Mais la conscience du danger patrimonial que représentent les incendies est révélée aux voyageurs par un événement contemporain : la basilique Saint-Paul à Rome a « succomb[é] à l'incendie fatal de la nuit 15 [sic.] au 16 juillet 1823, avec un grand dommage de l'histoire religieuse et des arts⁴ ». Particulièrement émus par cet événement, ils insistent sur le contraste entre la rapidité de la destruction de l'édifice et sa longue existence, qui l'inscrit dans une temporalité patrimoniale, comme Ducos⁵ ou Stendhal dans l'un des récits qu'il fait de cet incendie :

Quelques anciens auteurs prétendent que des cèdres furent envoyés du mont Liban pour la toiture de Saint-Paul. Le 15 juillet 1823 de malheureux ouvriers qui travaillaient à la couverture en plomb soutenue par ces poutres, y mirent le feu avec le réchaud qui servait pour leur travail. Ces pièces de bois énormes desséchées depuis tant de siècles par un soleil ardent, tombant enflammées entre les colonnes, formèrent un foyer destructeur dont la chaleur les a fait éclater dans tous les sens. Ainsi cessa d'exister la basilique la plus ancienne non seulement de Rome, mais de la chrétienté tout entière. Elle avait duré quinze siècles⁶.

Si une restauration de la basilique est aussitôt décrétée par les pontifes, les incendies constituent un danger plus définitif encore pour le patrimoine artistique : le feu peut entraîner la destruction irrévocable de nombreuses sculptures et tableaux. Les voyageurs mentionnent la destruction de certains palais et des œuvres qu'ils contenaient comme au palais municipal de Brescia où Valéry constate : « L'incendie qui le consuma en 1575 doit laisser de vifs regrets ; alors, fut détruite la grande salle du palais, trouvée admirable par Palladio, ainsi que trois tableaux du Titien⁷ ». De même, à Gênes, Dupaty rappelle l'incendie qui dévasta le palais du doge à la fin du XVIII^e siècle et « une foule de tableaux des plus grands maîtres » qui furent alors irrémédiablement perdus car « on a bien rétabli les édifices mais non pas les tableaux⁸ ».

Si le feu peut causer des dégâts patrimoniaux instantanés et fatals, l'humidité est aussi à l'origine d'importants dommages. Lors de sa visite de la basilique Saint-Paul, avant l'incendie, Ducos estime qu'elle « menace ce monument d'une ruine prochaine⁹ » ; la basilique a certes été anéantie par le feu en

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 718.

² « L'an 80 de Jésus-Christ, il y eut un incendie dont les ravages furent réparés par Domitien. [...] La foudre alluma un autre incendie sous Trajan », *Ibid.*, p. 795.

³ A. Nibby, *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne*, op. cit., p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ « Le feu a pris à la basilique de Saint-Paul le 16 juillet 1823 [...]. Elle a été consumée en sept heures. Il y avait plus de quatorze siècles qu'elle existait. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. IV, p. 4.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 935.

⁷ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. 245.

⁸ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. I, p. 35.

⁹ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. IV, p. 4.

une nuit mais sa destruction par l'humidité était déjà à l'œuvre, plus lente et pourtant tout aussi inéluctable. L'humidité ronge les édifices romains modernes, comme Sainte-Marie-des-Anges où elle « mine les fondements, [...] transpire à travers les dalles du pavé, et sort entre leurs joints¹ », mais aussi antiques comme au temple de Bacchus dont « l'humidité et l'abandon [...] feront bientôt une mesure² ». Les effets de l'humidité se font aussi ressentir sur le patrimoine artistique, notamment sur les statues exposées en extérieur³. Kotzebue, au palais du Quirinal, est confronté à des dégradations de ce type et revient sur les techniques mises en place durant l'Antiquité pour prévenir l'érosion des œuvres :

Ces statues avaient, sur chaque épaule et sur la tête, des trous qui ont été bouchés, et qui recevaient probablement des barres de fer destinées à soutenir une espèce de tente propre à garantir ces chefs-d'œuvre de la rigueur des saisons. Cet usage n'était pas rare chez les anciens ; mais quoiqu'il dût être curieux de voir des statues avec des parapluies, cependant cette précaution était sage ; car il est hors de doute que ces monuments irréparables souffrent beaucoup de la pluie, et dans quelques siècles ils n'offriront plus que des ruines sans apparence, et des masses informes⁴.

Mais c'est aussi le cas des œuvres picturales exposées dans les églises, de plus en plus perçues comme des lieux inadaptés à la conservation ; menacées par l'humidité, les visiteurs militent pour leur transfert dans un musée. Valéry relève ainsi à la Chartreuse de Pavie les dégâts causés par la pluie qui « a produit la dégradation de plusieurs parties de l'église et altéré les peintures⁵ ». L'humidité s'infiltré également dans les palais ; au Vatican, les fresques de la chapelle Sixtine sont mises à mal par ce fléau comme le constatent Ducos⁶, Valéry⁷ ou Martyn qui estime qu'elles « ont beaucoup souffert des injures du temps, de l'humidité & de la fumée⁸ ». À Gênes, au palais Doria abandonné, Lady Morgan relève encore avec colère : « Le plus bel ouvrage de Perrin del Vaga [...], le naufrage d'Énée, n'est plus visible, et son Jupiter foudroyant les géants est couvert de teintes de moisissure que le temps et la négligence y ont laissé établi⁹ ». Enfin, les inondations peuvent aussi être à l'origine d'importants dégâts ; Stendhal mentionne ainsi une crue du Tibre, responsable de la dégradation d'un tableau de Jules Romain dans l'église de Santa Maria dell'Anima¹⁰.

¹ *Ibid.*, t. III, p. 284.

² J.-B. Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 20.

³ Goethe constate ainsi à propos d'un morceau antique : « Par malheur ce n'est qu'un torse ; encore l'épiderme est-il emporté en plusieurs endroits. Ce débris doit avoir été sous une gouttière. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 418.

⁴ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. III, p. 430-431.

⁵ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 201.

⁶ « Le temps et l'humidité dégradent journallement les fresques dont Michel-Ange l'a décorée. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 62.

⁷ « La sublime fresque de la Sixtine [...] a souffert du temps, de l'humidité, de la négligence des conservateurs, et de l'explosion de la poudrière du château S.-Ange en 1797 », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 16.

⁸ T. Martyn, *The Gentleman's guide*, *op. cit.*, t. I, p. 240.

⁹ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 86.

¹⁰ « Le tableau du maître-autel est de Jules Romain ; une inondation du Tibre l'a gâté. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 959.

Les risques naturels mettant en danger le patrimoine sont donc multiples et les voyageurs ont désormais une conscience plus aigüe des menaces qu'ils font peser sur sa conservation. Face à ces phénomènes, ils expriment leur impuissance à le protéger de périls aussi imprévisibles et inexorables et font entendre leurs angoisses à ce propos. Stendhal intègre ainsi ces risques fortuits qui pèsent sur le patrimoine à son discours touristique comme face aux fresques des Carrache du Palais Farnèse, qui « si quelque incendie ou quelque tremblement de terre ne vient pas les détruire », seront admirées « encore plusieurs siècles¹ » ; de même, à propos de Saint-Pierre, il ne manque pas d'observer :

La hauteur totale de Saint-Pierre, depuis le pavé de l'église jusqu'au dernier ornement de la croix, est de quatre cent vingt-quatre pieds. [...] Cette hauteur fait frémir quand on songe que l'Italie est fréquemment agitée de tremblements de terre, que le sol de Rome est volcanique, et qu'un instant peut nous priver du plus beau monument qui existe².

Cette angoisse d'un anéantissement du patrimoine par des catastrophes naturelles imminentes se développe dans le cadre d'une prise de conscience patrimoniale et d'une transformation du régime d'historicité au moment 1800. Au XXI^e siècle, à l'heure du réchauffement climatique, ces questions se posent à nouveau avec force puisqu'il semble tout aussi impossible de préserver des monuments d'un séisme que de l'inéluctable montée des eaux³ ou des effets de l'augmentation des températures : la transmission de l'héritage des siècles passés est mise en danger sur le long terme et le cycle patrimonial durablement perturbé.

Le temps

Mais le temps, qui s'acharne sur le patrimoine matériel et immatériel, est le facteur naturel le plus dangereux et inéluctable, contre lequel les politiques patrimoniales engagent une lutte sans répit. Comme l'ont démontré F. Hartog ou Reinhart Koselleck, la Révolution française fait entrer l'Europe dans un nouveau régime d'historicité : la perception du temps évolue, caractérisée par l'impression d'une accélération de l'histoire. Cette prise de conscience angoissée du temps, à l'origine du sentiment patrimonial moderne qui repose sur une peur mélancolique de la destruction et de l'effacement des traces du passé, s'exprime avec force dans la littérature viatique, marquée par un « vif sentiment [...] que tout voyage s'effectue dans un monde en train de disparaître, dont il est essentiel de conserver la mémoire⁴ ».

¹ *Ibid.*, p. 925.

² *Ibid.*, p. 691.

³ De manière poétique, Bonstetten relève également les méfaits patrimoniaux de la montée des eaux sur les rivages de Campanie où des cités ont été englouties : « Le long de ce rivage enchanteur, j'aperçois [*sic.*] des ruines dans le fond des eaux. [...] Aujourd'hui des collines de décombres, des sables mouvants, des forêts, enfin la solitude, l'abandon et le poids de quinze siècles, pèsent sur cette terre désenchantée, et la mer roule ses ondes par-dessus les fondements de ces palais dessinés dans le fond des eaux, avec autant de détails et de précision que sur les cahiers d'un architecte. », C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, *op. cit.*, p. 60.

⁴ S. Venayre, « Que reste-t-il de nos voyages ? », *art. cit.*, p. 20.

En Italie, les voyageurs relèvent donc avec une nostalgie nouvelle les cicatrices plus ou moins profondes laissées par le temps sur le riche patrimoine de la péninsule.

Ils utilisent la métaphore de la blessure pour évoquer les effets du temps sur le patrimoine. Giégler rappelle ainsi que « les monuments des arts participent de l'instabilité des choses humaines ; les tableaux, les statues, les édifices peuvent être détériorés par les injures du temps, détruits par des accidents particuliers¹ ». On retrouve cette expression imagée sous la plume d'autres auteurs comme Simond, qui, aux îles Borromées, évoque les statues « qui ont beaucoup souffert des injures du temps² ». En ce qui concerne le patrimoine artistique, Petit-Radel mentionne l'*Assomption* du Titien, qui « a souffert des injures du temps³ ». La métaphore guerrière est aussi récurrente chez les voyageurs qui l'emploient pour désigner ces destructions : selon Ducos, le Colisée a été mis à mal par les « ravages du temps⁴ » et Petit-Radel relève également sur l'amphithéâtre le « ravage des siècles⁵ ». On retrouve cette métaphore sous la plume de Petit-Radel, à la Villa Adriana où il déplore « les ravages qu'une longue suite de siècles a exercé sur un des plus beaux lieux⁶ », ou chez Ducos qui constate à Paestum qu'il « faut désespérer d'y rien apprendre, si ce n'est à déplorer les ravages du temps⁷ ». Les ravages du temps, surtout ceux opérés avant la prise de conscience patrimoniale moderne et la naissance de la restauration comme discipline scientifique à part entière, sont présentés comme irréversibles et ne peuvent être l'objet que d'une « déploration » de la part des voyageurs qui y sont confrontés.

Le temps est une force lente mais inexorable qui grignote peu à peu les monuments, décolore et brouille les œuvres artistiques ; c'est une force insaisissable et les voyageurs tentent de lui donner corps par la personnification. Ainsi, lors de sa visite au Colisée, Dupaty croit entendre le temps à l'œuvre dans le monument : « J'aimais aussi à écouter, je ne sais quel bruissement sourd plus sensible à l'âme qu'à l'oreille occasionné par la main du temps qui mine dans le Colisée de tous les côtés⁸ ». Staël convoque aussi la personnification pour incarner la violence du temps à Pompéi⁹ ou au Vatican, lorsqu'elle présente les initiatives patrimoniales comme une lutte perdue d'avance :

¹ J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, op. cit., p. XXIV.

² L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 3.

³ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 174. Il utilise également le verbe « ronger » pour dépeindre ces destructions : « Il s'agit [...] des colonnes qui étaient dressées dans les places publiques, pour éterniser les hauts faits des héros par les reliefs historiques qu'elles offraient à tous les yeux. Éterniser, hélas ! Le terme est bien impropre pour ces colonnes ; le temps, qui n'épargne rien, ronge le chef-d'œuvre du ciseau qui les a façonnées si artistement, et bientôt l'on ne verra plus sur la colonne dite Antonine les marques pieuses de la reconnaissance qui la fit élever. », *Ibid.*, p. 285.

⁴ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. II, p. 150.

⁵ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 349.

⁶ *Ibid.*, p. 434.

⁷ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. III, p. 242.

⁸ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. II, p. 64.

⁹ « On voit encore sur les murs d'un corps-de-garde les caractères mal formés, les figures grossièrement esquissées que les soldats traçaient pour passer le temps, tandis que ce temps avançait pour les engloutir. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1226.

Mais l'impression la plus mélancolique que l'on éprouve au musée du Vatican, c'est en contemplant les débris de statues que l'on y voit rassemblés : le torse d'Hercule, des têtes séparées du tronc, un pied de Jupiter, qui suppose une statue plus grande et plus parfaite que toutes celles que nous connaissons. On croit voir le champ de bataille où le temps a lutté contre le génie ; et ces membres mutilés attestent sa victoire et nos pertes¹.

En effet, le temps ne laisse que des traces, des fragments, des ruines et le visiteur doit effectuer un travail herméneutique pour recomposer l'unité originale. Si les monuments et les sculptures sont soumises à cette force dévoratrice, c'est aussi le cas des œuvres picturales, comme le rappelle Valéry² ou Stendhal qui constate à Saint-Onuphre que « le temps a détruit les dernières teintes³ » de la Madone peinte par Léonard de Vinci.

Les mesures de restauration et de conservation apparaissent alors comme un moyen de contenir ce travail inéluctable de destruction ; perpétuellement recommencées, elles s'apparentent au travail de Sisyphe : ainsi, au Colisée, « chaque jour » l'homme « répare avec soin les affreux ravages du temps⁴ ». En effet, la conception du patrimoine moderne repose sur cette tension entre délitement, parfois apprécié pour sa valeur esthétique ou philosophique comme l'illustre le goût pour les ruines, et lutte pour la conservation. Le patrimoine repose donc sur un paradoxe temporel : l'objet patrimonial est caractérisé par la velléité d'entrer dans la durée, assurée par l'immortalité accordée aux chefs-d'œuvre du talent comme par les mesures de conservation que lui assurent la reconnaissance de son appartenance au patrimoine, mais aussi par sa fragilité puisqu'il s'agit d'un objet hérité du passé dont l'existence est en sursis.

Les facteurs humains de destruction

Dans le *Génie du christianisme*, Chateaubriand insiste sur la différence entre les dégradations poétiques causées sur les monuments par le temps, facteur naturel, et celles, détestables, causées par l'action humaine :

Il y a deux sortes de ruines ; l'une, ouvrage du temps ; l'autre, ouvrage des hommes. Les premières n'ont rien de désagréable, parce que la nature travaille auprès des ans. [...] Les secondes ruines sont plutôt des dévastations que des ruines ; elles n'offrent que l'image du néant, sans une puissance réparatrice. Ouvrage du malheur, et non des années, elles ressemblent aux cheveux blancs sur la tête de la jeunesse. Les destructions des hommes sont d'ailleurs bien plus violentes et bien plus complètes que celles des âges : les seconds minent, les premiers renversent. Quand Dieu, pour des raisons qui nous sont inconnues, veut hâter les ruines du monde, il ordonne au temps de prêter sa faux à l'homme ; et le temps nous voit avec épouvante ravager dans un clin d'œil, ce qu'il eût mis des siècles à détruire⁵.

¹ *Ibid.*, p. 1161-1162.

² « Les fresques des Carrache et de leur école ont à peu près disparu ; ces murailles, ces voûtes animées et vivantes, sont maintenant dégradées ; quelques traits subsistent encore, comme pour montrer la grandeur d'un tel ravage. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. II, p. 175.

³ Stendhal, *Œuvres intimes. II*, op. cit., p. 151.

⁴ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 237.

⁵ F.-R. Chateaubriand, *Génie du christianisme* [1802], Maurice Regard (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 882. Ainsi, pour Chateaubriand, « le temps de la nature est faire de modifications progressives, celui des hommes est rythmé par les manifestations d'une violence aussi radicale qu'épisodique. », A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, op. cit., p. 12.

Face aux destructions perpétrées par les hommes, l'émerveillement poétique et la méditation philosophique cèdent le pas à une indignation nouvelle, exprimée avec force dans la littérature de voyage. Souvent motivées par l'ignorance, les destructions humaines mettent durablement en danger le patrimoine de la péninsule : les voyageurs entendent donc sensibiliser leurs lecteurs afin d'empêcher à l'avenir ces comportements anti-patrimoniaux superflus.

L'Église et les fidèles : le catholicisme comme facteur de destruction

Parmi les dégradations causées par l'homme, les voyageurs condamnent d'abord les destructions iconoclastes opérées à l'encontre du patrimoine antique par les chrétiens puis l'Église au nom de leur foi.

Ils reviennent dans un premier temps sur les dégradations commises sous l'Empire romain par les premiers chrétiens. Ravivé par les destructions iconoclastes révolutionnaires, cet imaginaire d'une rage chrétienne exercée à l'encontre de la Rome antique est fortement ancré dans les mentalités du moment 1800 et, dans *Les Martyrs*, Chateaubriand met déjà dans la bouche de Hiéroclès un avertissement prophétique sur les risques que courent les monuments romains face à la foi chrétienne : « Enfin, joignant le fanatisme à la dissolution, [les chrétiens] voudraient précipiter du Capitole la statue de la Victoire, arracher de leurs sanctuaires vos dieux paternels¹ ! » Petit-Radel mentionne ainsi ces destructions dont l'ampleur est marquée par l'énumération : « Les chars, les statues, les portes des temples païens, enfin tout ce qui était de bronze a été fondu, et le métal a été coulé pour prendre une forme plus analogue au culte nouveau qui remplaçait l'ancien² ». Elles sont d'après lui clairement motivées par le fanatisme puisqu'il s'agit de fondre les œuvres antiques, païennes, pour leur donner « une forme plus analogue au culte nouveau » : elles imposent symboliquement la puissance du christianisme et son triomphe sur le paganisme³. Certains voyageurs vont plus loin dans cette condamnation en mobilisant une métaphore patrimoniale récurrente dans la littérature du XIX^e siècle, celle des barbares : les dégradations causées par les chrétiens sont assimilées à celles qui auraient été occasionnées par les invasions barbares à la fin de l'Empire. Ducos mentionne par exemple « les ravages des barbares et des chrétiens⁴ » qu'il juge également coupables de la destruction du patrimoine antique. Mais, le blâme des voyageurs peut aller plus loin qu'un simple parallèle ; certains estiment qu'on « rejette sur le compte des barbares les dégradations opérées sur les monuments publics, mais les catholiques eux-mêmes y ont peut-être eu la plus grande part⁵ ». Le fanatisme chrétien a donc largement

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, *op. cit.*, p. 551.

² P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 69.

³ Guinan-Laourens accuse « le zèle aveugle des premiers chrétiens [qui] a fait une œuvre méritoire de la destruction des monuments de la religion des anciens, il a marqué son triomphe en renversant Jupiter pour élever la Croix », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 211.

⁴ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 84.

⁵ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 54.

participé pour ces auteurs à la destruction du patrimoine antique païen, qu'il s'agisse de ses monuments ou de ses œuvres d'art, comme la statue de Jupiter qui, d'après certains, « fut [...] mise au creuset et transformée en une mauvaise statue colossale de Saint-Pierre¹ ». Incapables de discerner, derrière la valeur religieuse des monuments antiques, leur valeur esthétique et historique, les chrétiens ont assimilé la destruction patrimoniale à l'anéantissement idéologique ; ce comportement fait écho aux récents débats révolutionnaires sur les destructions iconoclastes, qu'on retrouve en filigrane à travers l'indignation des voyageurs. L'arrière-plan historique, tout comme les facteurs idéologiques et religieux, éclairent donc les reproches, parfois abusifs, adressés à l'Église par les visiteurs ; il s'agit en effet d'un imaginaire patrimonial nourri par le souvenir des destructions révolutionnaires auxquelles les voyageurs tentent d'apporter une réponse².

À Rome, le patrimoine antique n'est pas le seul à être la victime des foudres catholiques : certains pontificats plus réactionnaires ont également été marqués par la destruction d'œuvres modernes jugées trop profanes ou licencieuses. C'est notamment le cas des fresques de la chapelle Sixtine réalisées par Michel-Ange : menacées par le temps et l'humidité, elles l'ont aussi été par Paul IV, offensé par les nus représentés par l'artiste :

La sublime fresque de la Sixtine [...] faillit à être détruite sous Paul IV à cause de ses nudités, et Michel-Ange a représenté, sous les traits de Minos, Messer Biaggio, le maître des cérémonies du pape, qui les avait sottement dénoncées. La réponse de Michel-Ange à l'homme qui lui annonçait la vandale résolution du pontife fut sévère : « Dites au pape que cela est peu de chose et se peut facilement corriger, qu'il corrige le monde, et je corrigerai aussitôt mes peintures. » Daniel de Volterre se chargea de voiler ces damnés, opération ridicule³.

La fresque a donc été modifiée par le nouveau pape afin de cacher les nudités jugées choquantes dans un lieu de culte. Cette décision suscite l'indignation de nombreux voyageurs comme Farjasse qui condamne la « barbarie de Paul IV, dont la scrupuleuse ignorance voyait des nudités où il ne devait voir que du génie⁴ ». Ces risques sont relativement fréquents : lorsqu'un pape plus dévot arrive au pouvoir, les chefs-d'œuvre du Vatican sont menacés. Ainsi, De Brosses rapporte avec ironie que Benoît XIII

¹ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. I, p. 176.

² Il y a en effet un grossissement de ce phénomène qui s'explique par le contexte historique comme par l'anticléricisme marqué des visiteurs. Si les destructions au nom du christianisme constituent un phénomène attesté, elles ne sont pas les seules responsables de la destruction de Rome antique (voir A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines, op. cit.*, p. 168). Elles sont d'abord le fait des Romains qui, par souci d'économie, utilisent très tôt les matériaux antiques pour construire leurs habitations, comme le souligne Bonstetten : « L'on croit apercevoir que les étrangers ont bien moins détruit de monuments, que les habitants même de Rome et de ses environs. Le fanatisme des chrétiens, et le goût barbare, suite naturelle de leur horreur pour les chefs-d'œuvre de l'art, qu'ils appelaient l'œuvre du démon, renversèrent les temples et les statues ; l'avarice des habitants de Rome, et puis les petites guerres dans le Moyen-Âge, détruisirent les monuments d'architecture qui avaient été respectés par les Barbares. [...] Ce ne furent ni Genseric, ni Bourbon, ni Massena, qui détruisirent les édifices de Rome, mais les Romains plus barbares que les Vandales. », C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide, op. cit.*, p. 76-77.

³ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. IV, p. 16-17. Stendhal rappelle que « Rome, toujours satyrique [*sic.*] le punit de cet acte de sottise en lui donnant le surnom de Braghettone (le culottier) », Stendhal et A. Constantin, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres, op. cit.*, p. 140.

⁴ D.-D. Farjasse, « Rome », *op. cit.*, p. 136.

« était si connaisseur en bonnes choses, qu'on eut bien de la peine à l'empêcher de faire mettre un enduit sur les grandes peintures de Raphaël, au Vatican, pour y faire peindre la vie de la Vierge, par un barbouilleur de Bénévent¹ ». Sans les détruire ou les transformer, les pontifes peuvent également décider de retirer des appartements et des musées pontificaux certaines œuvres jugées peu conformes aux exigences ecclésiastiques afin de les placer dans les magasins ou des cabinets privés, ou de les vendre ; Valéry évoque cette pratique à laquelle le Vatican a eu recours récemment :

La célèbre *Fortune* du Guide avait disparu en 1826 à cause de ses nudités. Un pareil scrupule avait à la même époque fait retirer du Musée les trois Grâces petites statues antiques assez ordinaires, et qui n'avaient rien d'indécent. [...] Comme ce zèle ne va pas jusqu'à détruire, on tombe dans un bien plus grave inconvénient, c'est l'immorale, c'est la scandaleuse création du cabinet secret, où l'on se croit obligé d'arriver avec des idées lascives ; cabinet, il est vrai, réservé, que le public ne voit point, mais que l'on montre à tout le monde².

Les papes ne sont pas les seuls à faire preuve de scrupules religieux néfastes au patrimoine ; les particuliers, poussés par des ecclésiastiques ou leur propre conscience, ont été amenés à détruire certaines œuvres en leur possession jugées indécentes. Ces destructions iconoclastes, qui ne distinguent pas le sujet du talent de l'artiste qui l'a traité et donc la valeur morale de la valeur esthétique de l'œuvre, ont lieu chez de riches particuliers italiens. Stendhal mentionne ainsi le cas du prince Pamphili, poussé à couvrir ou détruire ses œuvres par les Jésuites, entraînant des dégradations irréparables :

Le prince Pamphili, qui vivait en 1688, était fort riche et fort jeune ; les Jésuites le pressaient vivement d'entrer dans leur société. Ce pauvre jeune homme se décida à faire mettre des chemises de plâtre à un grand nombre de magnifiques statues antiques dont il venait d'hériter de son père. Il fit barbouiller une fameuse Vénus du Carrache. Quelques années plus tard, il devint amoureux, se maria, et renvoya les Jésuites ; il fit ôter le plâtre qui voilait ses statues ; mais malheureusement les maçons avaient souvent rustiqué le marbre, afin que le plâtre pût prendre³.

Il évoque des cas plus récents comme celui de la famille Tanari : en 1809, par réaction religieuse, plusieurs œuvres majeures de leurs collections ont été brûlées. Dans son journal, il rapporte cette anecdote et s'étonne qu'un tel aveuglement fanatique puisse encore exister alors qu'apparaît en Europe un sentiment patrimonial⁴. Ce fanatisme religieux reste pourtant une force de destruction encore active en Italie et Stendhal constate à la galerie Farnèse que plusieurs statues ont dernièrement été vêtues : il

¹ C. de Brosses, *Lettres familières*, *op. cit.*, t. II, p. 161. De même, Stendhal évoque les risques que représentent pour les œuvres les changements de pape comme l'évolution morale du public. Il met en avant la figure de Léon X, pape artiste, qui fit réaliser des fresques profanes à côté d'œuvres sacrées, ce qui choque aujourd'hui les « puritains » auxquels il donne ironiquement la parole par le recours au discours indirect libre : « Trois siècles de pluie n'ont pas assez effacé les amours de Lédà ; il serait peut-être moral de les faire détruire par le marteau d'un maçon. Quoi ! Léon X, un pape ! faire placer les amours de Lédà à côté des traits les plus célèbres de l'histoire sainte ! Il y a loin de Léon X à Léon XII. Notre siècle est plus correct ; mais aussi quel ennui ! », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 768.

² A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 49-50.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 720-721. Au palais Barberigo, Valéry indique également une statue de Vénus « gâtée par l'écharpe que le scrupule d'un Barbarigo a voulu jeter sur son sein et qu'on a grattée depuis. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 402.

⁴ « J'ai vu les appartements des fils de cette maison Tanari. [...] Leur père mourut il y a deux ans. Le directeur de la mère lui annonça que la colère de Dieu s'épancherait sur sa maison, si elle ne faisait brûler une Vénus du Guido. La pauvre Vénus, malgré le respect des Italiens pour les arts, fut aussitôt brûlée parce qu'elle était nue. », Stendhal, *Œuvres intimes. I*, *op. cit.*, p. 774-775.

met en garde contre les risques de ce « retour de sévérité ecclésiastique » pour l'intégrité du patrimoine romain¹. Ces accusations reviennent fréquemment dans ses œuvres, même s'il n'est pas le seul à dénoncer ces dégradations par « sévérité ecclésiastique » : viscéralement opposé à l'Église, le regard qu'il porte sur ces phénomènes tend à les grossir ou à présenter comme des faits établis de simples rumeurs.

Cependant, d'autres raisons, liées à la décence plus qu'à un catholicisme exacerbé, peuvent justifier ces mesures. La pratique qui consiste à voiler les statues en leur ajoutant une robe de plâtre ou de bronze est évoquée de manière plus légère par les visiteurs autour d'une même anecdote : celle de la statue allégorique de la Justice du mausolée de Paul III, par Guglielmo della Porta, à la basilique Saint-Pierre. Cette statue représentant une femme nue aurait été couverte ultérieurement par le Bernin par respect pour le cadre religieux dans lequel elle est exposée comme l'expliquent Dalmazzoni² ou Ducos :

La Justice est de même exempte de passions. Ainsi sa physionomie doit être immuable. Ses formes comportent à la fois, de la force et de la grâce. Comme la Vérité, tout vêtement la déparerait. Telles furent les règles que se prescrivit Guillaume de la Porte. Aveuglé par l'innocence de ses intentions il ne s'était pas aperçu qu'une femme belle, dans la vigueur de l'âge, nue, couchée dans un mol abandon serait déplacée dans un lieu saint. [...] Un pape moins confiant et mieux instruit des faiblesses de l'humanité, chargea le Cavalier Bernin de cacher cette nudité séduisante. Celui-ci la couvrit d'une chemise de bronze³.

Mais, derrière l'évocation des « faiblesses de l'humanité » qui conduisirent à rhabiller la statue, se cache une anecdote scabreuse devenue un lieu commun dans le discours des voyageurs. Prunetti évoque pudiquement le fait qu'elle a dû être cachée en raison d'un « disordine che occasionò la di lei nudità⁴ » ; Stendhal revient également à demi-mots sur cette anecdote lorsqu'il rappelle qu'elle « est si belle qu'il a été nécessaire de la couvrir d'une draperie de cuivre⁵ ». En effet, cette statue aurait enflammé les ardeurs d'un voyageur, anglais ou espagnol selon les versions⁶, et n'aurait été couverte qu'après « qu'on a surpris un étranger beaucoup trop épris de cette jolie statue⁷ », pour reprendre l'euphémisme de Creuzé de Lesser. On retrouve cette anecdote chez Valéry⁸ et Kotzebue mentionne plus crûment « la fameuse

¹ « Avant-hier, à la galerie Farnèse, on nous a montré un petit habillement de fer-blanc, placé, il y a quelques mois, sur toutes les statues, afin de plaire à un grand personnage. Ce sont en général des vieillards qui possèdent les palais et les galeries de tableaux, et il est à craindre que le retour de sévérité ecclésiastique, que l'on éprouve à Rome en ce moment, ne soit fatal à plusieurs objets d'art. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 721.

² « Siccome crederono, che la bella statua della Giustizia non fosse abbastanza decante per stare in chiesa, la coprirono con un panno di bronzo. », « Puisqu'ils estimèrent que la belle statue de la Justice n'était pas assez décente pour être dans l'église, ils la couvrirent avec un tissu de bronze ». A. Dalmazzoni, *L'Antiquario o sia la guida de forestieri*, op. cit., p. 24.

³ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820*, op. cit., t. II, p. 58.

⁴ Michelangelo Prunetti, *L'Osservatore delle belle arti in Roma*, Rome, Gioacchino Puccinelli, 1808, t. II, « désordre qu'occasionna sa nudité », p. 238.

⁵ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 688.

⁶ Cette anecdote a peut-être été inspirée de l'*Adone* de Giovanni Battista Marino, célèbre poète baroque, qui propose un récit similaire au sujet d'une statue de Vénus.

⁷ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 210.

⁸ « La statue de la Justice a été décentement revêtue par le Bernin d'une tunique de bronze [...], afin de prévenir sans doute un second attentat pareil à celui de cet Espagnol qui, épris de la statue, était resté le soir dans S.-Pierre

statue de la Justice [...] à qui il arriva un jour qu'un Anglais, enchanté de sa beauté, voulut faire avec elle ce qu'on désire ordinairement faire avec des femmes en chair et en os¹ ».

La dévotion des fidèles peut également participer à la dégradation d'œuvres artistiques considérées comme des objets de culte. À Rome, les voyageurs insistent plus particulièrement sur deux cas. Le premier est celui de la statue en bronze de Saint Pierre dans la basilique du même nom, que certains estiment avoir été une statue de Jupiter. Les dévots viennent embrasser le pied de l'apôtre et ces contacts quotidiens l'ont usé « d'un demi-pouce par les applications ferventes de tant de lèvres dévotes² ». Si le sort de la statue de saint Pierre, qui leur paraît d'un faible intérêt artistique, ne les préoccupe guère, les voyageurs se montrent plus véhéments envers la même pratique à l'encontre du Christ de Michel-Ange, à Sainte-Marie de Minerve. La statue, usée par les baisers pieux, a dû être restaurée dans un matériau plus résistant. Petit-Radel constate que ce Christ a également été pudiquement couvert et qu'une chaussure en bronze protège son pied droit des lèvres dévotes :

Mais un objet de sculpture, qui en est un d'admiration pour les amateurs et un de vénération pour le peuple, est le Christ de Michel-Ange, qu'on a tant de fois copié et moulé [...]. La nudité du personnage n'étant point assez couverte, on lui a mis une draperie de bronze qui corrige l'oubli. Il a un brodequin de même matière au pied droit pour éviter l'usure qu'avait déjà faite sur le marbre les lèvres des personnes pieuses qui venaient le baiser³ [...].

Guerres et révolutions : le patrimoine à l'épreuve

Si l'Église et les fidèles continuent à mettre à mal l'héritage fragile que constitue le patrimoine italien, ce dernier est plus régulièrement et dangereusement menacé par les guerres, les révoltes et les révolutions qui ont éclaté sur la péninsule depuis la fin de l'Empire romain.

De nombreux monuments antiques ont souffert de leur utilisation militaire lors des invasions barbares puis, au Moyen-Âge, au cours des luttes entre les grandes familles de Rome : ils portent la trace, dans leur architecture même, de cette histoire. C'est le cas du tombeau de Cecilia Metella, « ce tombeau d'une jeune fille qui servait à la guerre⁴ », dont l'usage militaire a contribué à accélérer la dégradation. Alors que les barbares puis les pontifes l'ont déjà dépouillé de ses ornements, son architecture est adaptée aux nécessités de la guerre :

et avait renouvelé sur elle les transports impudiques excités dans l'antiquité par la Vénus de Praxitèle. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 8.

¹ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. III, p. 307.

² L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 176. Pour Jouy, cette dégradation n'est pas uniquement liée aux baisers chrétiens, mais aussi païens, animés par une même dévotion : « Des antiquaires prétendent que cette statue de saint Pierre était antérieurement celle de Jupiter, et que les païens en baisaient aussi le pied, en sorte que les doigts étaient déjà rognés lorsqu'ils ont appartenu au saint apôtre. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. III, p. 36-37.

³ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 130. Régnier insiste aussi sur ces dégradations causées par les fidèles : « Déjà dans Sainte-Marie-de-Minerve, les frottements de la dévotion ont effacé les lignes délicates du Christ en marbre de Michel-Ange ; si bien que la Fabrique, impuissante contre le populaire, a mis au Christ un cothurne de cuivre. », J. Régnier, *Tableau de la Ville Éternelle*, op. cit., p. 54.

⁴ G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 196.

Construit en morceaux de lave basaltique il était revêtu de gros blocs de travertin : dans les temps barbares on emporta ceux qui revêtissaient la substruction carrée ; du temps de Sixte V, on enleva ceux qui manquent au mausolée rond ; la coupole était déjà ruinée vers la fin du XIII^e siècle, lorsque la famille Caetani le réduisit en forteresse. À cette époque appartiennent la construction crénelée qu'on voit sur le mausolée¹.

C'est également le cas du mausolée d'Hadrien, devenu château Saint-Ange, qui a aussi « servi aux guerres et aux guerriers d'Italie² ». Les voyageurs rappellent notamment les destructions massives qu'il a subies au VI^e siècle : alors qu'ils s'y étaient réfugiés pour défendre Rome sous le commandement de Bélisaire, les soldats lancent sur les troupes ennemies « tous les chefs-d'œuvre de sculpture qui ornaient ce monument³ ». Simond explique ces dégradations non par les impératifs militaires mais par la décadence des Romains⁴ ; l'accusation de barbarie est alors retournée contre ces derniers, comme l'illustrent les propos de Corinne qui estime que Bélisaire se montra « presque aussi barbare que ceux qui l'attaquaient⁵ ». Au Moyen-Âge, le mausolée conserve son rôle de forteresse lors des guerres civiles qui déchirent Rome : Stendhal explique que « les chefs de faction, qui tour à tour s'emparaient du pouvoir, se regardaient comme bien établis dans Rome, lorsqu'ils étaient maîtres de ce fort⁶ ».

Les invasions barbares sont ainsi, dans l'imaginaire des voyageurs, à l'origine de nombreuses dégradations ; Stendhal les représente comme une force de destruction incontrôlable qui occasionna, sur plusieurs siècles, des dommages patrimoniaux irréparables :

On parle souvent, quand on est à Rome, des visites des barbares qui sont venus la ravager et détruire les monuments romains. [...]. En 527, Vitigès, roi des Goths, assiège Rome que Bélisaire défend pendant un an, et que le barbare ne peut prendre ; il s'en venge, en ordonnant à ses troupes d'anéantir dans la campagne de Rome tout vestige de civilisation. Il prit à tâche de faire détruire les monuments et aqueducs qui se trouvaient sur la voie Appienne, de Rome à Terracine [...]. De 546 à 556, Totila, roi des Goths, acheva la ruine des environs de Rome. [...]. Enfin les Lombards achevèrent la désolation de la campagne de Rome, et firent plus de mal à eux seuls [...] que tous les barbares qui les avaient précédés⁷.

Afin de donner une idée de l'importance des dégâts occasionnés par ces invasions, les voyageurs ont souvent recours à la métaphore naturelle. Kotzebue estime ainsi qu'un « torrent de barbares, plus funeste cent fois que la pluie de cendre qui engloutit Pompéïa, vînt détruire tous [l]es chefs-d'œuvre⁸ » de la Villa Adriana ; cette analogie avec la violence volcanique est également présente chez Ducos qui constate, dans les environs de Naples, que « ce qui avait échappé aux volcans, les barbares ne

¹ A. Nibby, *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne*, op. cit., p. 31.

² A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 309.

³ J. de Norvins, « Marche d'Ancône », op. cit., p. 73-74.

⁴ « Lors de la décadence de l'empire, les Romains, dégénérés, furent réduits à chercher derrière les murs du mausolée, un refuge contre les hordes barbares qui dévastaient leur pays, et les statues qui l'ornaient, mises en pièces, leur fournirent des projectiles qu'ils lançaient contre les assaillants. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 379.

⁵ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1062.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 852.

⁷ *Ibid.*, p. 1109-1110.

⁸ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. IV, p. 11-12.

l'épargnèrent point¹ ». Chez Chateaubriand, leur action destructrice est comparée à un autre phénomène naturel, le « tourbillon² ».

Quelques siècles plus tard, les guerres civiles et les invasions du Moyen-Âge furent aussi à l'origine de nombreuses destructions patrimoniales mais les voyageurs renvoient surtout à celles du sac de Rome en 1527. Cet événement traumatique occupe une place importante dans leur imaginaire patrimonial. Dans le récit qu'il propose de ces atrocités, Stendhal insiste sur le fanatisme religieux qui anime la destruction iconoclaste du patrimoine romain par les soldats allemands, protestants :

Le fanatisme de la nouvelle réforme que professaient presque tous les soldats allemands, fut la véritable cause des horreurs commises au sac de Rome [...]. Jamais rien de plus atroce n'a eu lieu en pareille circonstance. [...] Les tableaux d'église furent mis en pièces et brûlés, les reliques et les hosties consacrées répandues dans la boue [...]. Ces horreurs durèrent sept mois³ [...].

Les tableaux représentant des scènes bibliques n'ont pas été les seuls à souffrir ; Stendhal relève les dégradations commises sur les fresques de Raphaël par des soldats qui « établirent leur bivouac dans les Stanze. Les feux qu'ils allumèrent au milieu de ces salles enfumèrent les fresques sublimes⁴ ». De nombreux voyageurs rappellent cet épisode et ses conséquences comme Creuzé de Lesser⁵, Petit-Radel⁶ ou encore Julvécourt qui s'indigne du traitement infligé à ces œuvres « plus précieuses que l'or⁷ ». Les dégâts causés par les soldats allemands ne se limitent pas à l'enfumage des salles et des fresques qui les ornent puisque Roger de Beauvoir invite son lecteur à déplorer au Vatican « les outrages et les affreuses dégradations qu'ont subies ces galeries, où les soldats allemands du connétable de Bourbon ont percé chaque tableau de leurs épées⁸ ».

Cependant, les dégradations effectuées par les armées napolitaines et autrichiennes à la fin du XVIII^e siècle, alors qu'une conscience et un sentiment patrimoniaux s'éveillent en Europe, scandalisent plus encore les voyageurs. C'est à cette occasion que les fresques du Vatican, utilisé comme quartier militaire, subissent de nouvelles détériorations que plusieurs visiteurs rapprochent de celles du sac de

¹ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. III, p. 43.

² « Je rappelais les événements qui avaient renversé cette villa superbe ; [...] je voyais les barbares y passer comme un tourbillon. », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1485.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 858.

⁴ *Ibid.*, p. 771.

⁵ « Il y a longtemps qu'elles furent gâtées pour la première fois par les Allemands de l'armée du connétable de Bourbon qui logèrent dans le Vatican, et y allumèrent des feux. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 228.

⁶ « Les soldats allemands conduits par le connétable de Bourbon leur firent beaucoup de tort, lorsque, logeant au Vatican, ils allumèrent des feux dans les pièces que leurs chefs auraient dû faire respecter. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 164-165.

⁷ « Malédiction à la barbarie tudesque qui a méconnu tout leur prix et les a mutilées. Des soldats allemands [...] transformèrent ces chambres en corps-de-garde et ne craignirent pas, en faisant du feu au milieu, d'endommager ces murailles plus précieuses que l'or même. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 231.

⁸ R. de Beauvoir, « Musées d'Italie », op. cit., p. 23.

Rome comme Creuzé de Lesser¹ ou Lady Morgan². D'autres édifices ont été endommagés tels l'église de la Trinità dei Monti³, soumise aux déprédations des soldats napolitains dont Petit-Radel dresse un horrible tableau⁴. Il compare leur action dévastatrice à celle des armées barbares afin de donner plus de force à sa condamnation et Lady Morgan les désigne par les termes « barbares germains » et « sauvages soldats ». Encore une fois, les soldats responsables de ces dégradations sont assimilés à des « sauvages » qui, comme les barbares, évoluent en dehors du monde civilisé caractérisé par une sensibilité patrimoniale aux yeux des voyageurs du moment 1800.

Outre les dégradations causées par les invasions de troupes ennemies, nous pouvons évoquer celles causées dans le cadre de révoltes ou de révolutions par les Italiens eux-mêmes. À Florence, lors d'affrontements avec la famille Médicis en 1527, les émeutes n'épargnèrent pas le David de Michel-Ange, comme le rapporte Lady Morgan⁵. De même, à la fin du XVIII^e siècle et sur le modèle des réactions iconoclastes françaises, les Bolonais, à l'arrivée des troupes révolutionnaires, détruisirent la statue de Jules II, perçu comme un oppresseur ; Valéry regrette la disparition de cette œuvre de Michel-Ange dont les habitants n'ont pas su distinguer la valeur esthétique :

La statue colossale de Jules II, en bronze, par Michel-Ange, [...] était devant le portail de S. Pétrone. [...] La statue menaçante, un des chefs-d'œuvre dont la perte est à jamais déplorable, fut brisée par le peuple de Bologne à l'arrivée des Bentivoglio et des Français ; et elle semble, attendu l'esprit belliqueux du pontife, avoir été assez naturellement fondue en pièce de canon par le duc de Ferrare, et baptisée la Julienne⁶.

Les destructions patrimoniales liées aux révoltes, aux révolutions mais surtout aux guerres, sont récurrentes dans l'histoire de l'Italie, particulièrement exposée aux invasions. Ce facteur de destruction traverse les siècles et interroge encore à la fin du XVIII^e siècle la « civilisation » moderne, définie par l'émergence d'un sentiment patrimonial :

Ainsi la civilisation ne fait pas moins de ruines que la barbarie ; impuissante contre les passions, elle n'a jamais chez les peuples anciens, comme chez les nations modernes, dépassé un certain niveau ; elle n'arrête ni les guerres, ni les invasions, ni les conquêtes, ni toutes les calamités de la gloire, et la baïonnette du soldat polonais de l'armée d'Italie, qui a criblé de coups ces admirables peintures, n'est pas moins destructrice que la framée des Huns ses prédécesseurs et ses aïeux⁷.

¹ « Les Napolitains, qui à leur tour furent logés dans ces salles, s'y conduisirent encore plus mal que les Allemands. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 227.

² Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. III, p. 286-287.

³ C'est aussi à cette occupation que Stendhal attribue la dégradation de la *Descente de Croix* de Daniele Volterra dans cette église : « À je ne sais quelle invasion des Napolitains, vers 1799, je crois, on plaça un bataillon dans cette église ; ils abîmèrent cette fresque. », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 788.

⁴ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie, op. cit.*, t. II, p. 135.

⁵ « Même les meubles pesants de la salle du conseil furent mis en réquisition dans cette mémorable journée, et un banc massif tomba sur le bras du David de Michel-Ange et le brisa en trois morceaux. Mais il y eut tant de têtes brisées en ce moment, que ce sacrilège fut à peine aperçu. », Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. II, p. 333. Valéry note également : « Les ouvrages de Michel-Ange sont, au reste, singulièrement exposés au milieu des révolutions ; ils en paraissent comme acteurs, ou plutôt comme victimes ; son David eut le bras cassé dans l'assaut livré par le peuple au palais de la Seigneurie de Florence et son admirable carton de la Guerre de Pise [...] périt au milieu des troubles de cette même république. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. II, p. 131.

⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁷ *Ibid.*, p. 175-176.

Refuser ou méconnaître la valeur patrimoniale : entre pragmatisme et ignorance

La plupart des dommages patrimoniaux sont pourtant imputés aux Italiens eux-mêmes : par fanatisme, mais surtout par ignorance, par cupidité ou par pragmatisme, ils ont ignoré ou maltraité leur héritage et continuent de s'adonner à ces pratiques alarmantes sous le regard outré des voyageurs. Ce décalage de point de vue entre les étrangers et les Italiens sur le patrimoine de la péninsule s'incarne dans l'anecdote que rapporte Goethe à Malcesine : alors qu'il entreprend de dessiner le vieux château médiéval de la ville, il est accusé d'espionnage pour le compte de l'Autriche et traîné devant le podestat. Les habitants, incapables de percevoir la valeur de leur patrimoine, ne comprennent pas l'argumentation de Goethe, donnant lieu à un quiproquo comique¹. Néanmoins, cette ignorance des Italiens, raillée par les voyageurs qui estiment bénéficier d'une meilleure sensibilité patrimoniale, peut engendrer des effets plus dramatiques et susciter l'indignation des étrangers.

Certaines destructions peuvent être occasionnées par des politiques urbanistiques décrétées par les souverains italiens pour le développement des villes dont ils ont la charge : c'est ce que Riegl appelle une « destruction progressiste² ». Ainsi, la Rome moderne évolue et les papes, afin de développer leur capitale, sont amenés à détruire les monuments qui entravent leurs projets de modernisation. À Rome, un arc attribué à Marc Antoine qui « subsista jusqu'au pontificat d'Alexandre VII » est démoli afin d'élargir le Corso, un des principaux axes de la ville ; « mais pour en conserver la mémoire, [le pape] fit mettre une pierre dans la maison voisine et fit transporter les bas-reliefs au Capitole dans le palais des Conservateurs³ ». On remarque que l'évaluation des destructions effectuées par la papauté à Rome, est, dans les guides romains, très neutre : les auteurs se contentent de les signaler sans prendre parti ou vont jusqu'à justifier la décision du gouvernement comme Vasi qui prend soin de rappeler les raisons urbanistiques à l'origine de cet acte ainsi que les vellétés patrimoniales d'Alexandre VII de « conserver la mémoire » de l'arc en apposant une plaque commémorative sur son ancien emplacement. Les étrangers, peu soucieux du bien-être des Romains au quotidien, s'insurgent quant à eux contre ces démolitions. Au sujet du même arc, Millin blâme « l'inscription qui marque le lieu où il était » qui « indique le frivole motif qui l'a fait détruire⁴ ». Pour Millin, qui fut directement impliqué dans le débat

¹ « Je répondis avec détail qu'après les antiquités grecques et romaines, celles du Moyen Âge méritaient aussi l'attention. Je ne pouvais faire un reproche aux habitants de Malcesine, accoutumés dès l'enfance à cet édifice, de ne pas savoir y découvrir autant que moi de beautés pittoresques. Le soleil levant vint très à propos éclairer de la plus belle lumière la tour, les rochers et les murailles, et je me mis à leur décrire ce tableau avec enthousiasme. Mais comme mon public avait dos à ces objets vantés, et qu'il ne voulait pas s'éloigner de moi, toutes les têtes se tournèrent soudain [...] afin de contempler de leurs yeux ce qu'on vantait à leurs oreilles [...]. Cette scène me parut tellement risible, que ma bonne humeur s'en accrut, et que je ne leur fis grâce de rien, et surtout du lierre qui, depuis des siècles, avait eu le temps de couvrir le rocher et les murs de la plus riche décoration. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 38.

² A. Riegl, *Le Culte moderne des monuments*, *op. cit.*, p. 8.

³ G. Vasi, *Itinéraire instructif*, *op. cit.*, p. 32.

⁴ A.-L. Millin, *Lettre sur le carnaval de Rome*, *op. cit.*, p. 23-24.

patrimonial révolutionnaire dès 1790¹, le développement d'un des grands axes urbains de Rome, le Corso, est un « frivole motif » et il condamne la décision d'Alexandre VII. La différence d'appréciation entre Millin et Vasi, tous deux antiquaires érudits, s'explique par leurs rapports à l'autorité papale, leurs perspectives politiques et esthétiques, mais surtout par leur nationalité : un Romain est plus à même d'apprécier les travaux effectués pour développer la ville dans laquelle il vit qu'un Français qui n'y vient qu'en tant qu'occupant ou visiteur. Stendhal condamne également cette destruction mais relève deux phénomènes intéressants : le premier est la censure mise en place par le gouvernement pontifical sur cette destruction dans les itinéraires de Rome, qui expliquerait la manière de présenter l'événement chez Vasi ou Nibby ; mais il insiste aussi sur la cause de cette censure puisque « on rougit depuis quelques années » de cette démolition qui va à l'encontre du développement d'une conscience patrimoniale².

La même tension entre intérêt public et patrimonial apparaît dans le discours des voyageurs au sujet de la fontaine Pauline, érigée en 1612 afin d'amener de l'eau potable aux habitants du Janicule, qui « fut construite avec les marbres provenant du temple de Pallas, élevé par Nerva et démoli par Paul V³ ». Valéry y voit un « nouveau et déplorable exemple de la destruction des monuments antiques à une époque civilisée⁴ », dissociant ainsi les destructions anciennes de celles advenues au cours des siècles derniers, alors que la valeur patrimoniale de ces édifices aurait dû être perçue par Rome. Stendhal évoque aussi cette destruction, en retournant ironiquement contre la papauté le lexique religieux, puisqu'il considère cet acte comme le « grand péché de Paul V » ; en outre, il saisit ce prétexte pour revendiquer le rôle de son ouvrage dans l'émergence d'une conscience patrimoniale chez les lecteurs puisque, selon lui, il servira à prévenir des destructions similaires. La condamnation sert donc la mise en place d'une rhétorique patrimoniale qui accuse la cupidité, l'ignorance mais aussi l'opportunisme du gouvernement pontifical :

Nous arrivons au grand péché de Paul V Borghèse. Par les ordres de ce pape, qui a fini Saint-Pierre, on enleva ce qui restait du temple de Pallas élevé par l'empereur Nerva. Cette ruine magnifique se composait de sept grandes colonnes cannelées de marbre blanc, et d'ordre corinthien. Elles soutenaient un riche entablement et un fronton. Hier soir, chez madame de D***, nous avons vu plusieurs gravures représentant ce monument tel qu'il était avant Paul V. Ce pape le fit démolir parce qu'il avait besoin des marbres pour sa fontaine Pauline sur le mont Janicule. [...] Avant la fin de la promenade

¹ Dans son ouvrage *Antiquités Nationales ou recueil de monuments*, qu'il présente à l'Assemblée constituante en 1790, Millin est l'un des premiers à penser la nécessité de préserver les biens nationaux du vandalisme parce qu'ils constituent des biens collectifs, appartenant à la nation française, et des traces du passé national : « L'Assemblée Nationale a formé un Comité d'aliénation ; les Municipalités ont été chargées de veiller à la conservation de tous les objets qu'on pourrait arracher à l'avidité des anciens titulaires. [...] Ce sont ces monuments précieux que nous avons formé le dessein d'enlever à la faux destructive du temps. », A.-L. Millin, *Antiquités Nationales ou recueil de monuments, pour servir à l'Histoire générale et particulière de l'Empire Français*, Paris, M. Drouhin, 1790, p. 1-2.

² « Au coin de cette place existait, dans le *Corso*, l'arc de triomphe [...] que le pape Alexandre VII fit barbaquement démolir en 1660, afin, dit l'inscription, d'élargir la rue qui eût pu circuler tout autour. Le nombre de monuments antiques détruits par les papes ou leurs neveux est fort considérable. On en rougit depuis quelques années, et les faiseurs d'itinéraires ont ordre de n'en point parler. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 730.

³ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 179.

⁴ *Ibid.*, p. 179.

d'aujourd'hui, vous verrez ce que l'on a osé faire en 1823. Ce n'est que par un appel à l'opinion de l'Europe que l'on peut mettre un frein à la sottise opiniâtre et hardie de certains hommes que je devrais nommer, et qui feraient démolir le Colisée pour arriver au chapeau un an plus tôt¹.

Dans le discours de Vasi sur la fontaine Pauline, on retrouve la même neutralité qu'au sujet de l'arc précédemment évoqué : il indique seulement que cette « surprenante fontaine a été construite avec les marbres tirés du magnifique *Forum* ou place de Nerva² ». Il ne condamne pas cette spoliation mais préfère se concentrer sur les bienfaits économiques et sanitaires apportés par ce projet à la population romaine puisque son eau « va faire tourner dix meules à moudre le grain, et faire travailler les forges et les papeteries, et porter l'abondance dans les fontaines et réservoirs des palais³ ». Cette activité est présente dans la gravure que propose Piranèse de ce monument où l'on voit une multitude de Romains venus désaltérer leurs bêtes, puiser de l'eau ou faire leur lessive [illu. 1]. La perception de ces destructions pour des raisons urbanistiques, quelles que blâmables qu'elles soient, évolue donc entre les habitants de Rome, soucieux de leur qualité de vie, et les visiteurs qui désirent une Rome-musée, figée dans la préservation patrimoniale. Certains voyageurs prennent pourtant la défense de la politique patrimoniale des pontifes face à ces critiques parfois abusives. Valéry informe ainsi son lecteur que, contrairement à ce qu'ont « injustement prétendu » certains auteurs, Paul III n'a pas participé à la destruction du Colisée mais qu'il a, au contraire, mis en place une véritable politique de sauvegarde patrimoniale dès le XV^e siècle⁴. Il défend également Grégoire VII, accusé par plusieurs voyageurs « d'avoir détruit d'anciens monuments et jeté les statues dans le Tibre », ce qui « semble une véritable calomnie puisqu'aucun témoignage contemporain n'appuie une action qu'il ne dépendait pas de saint Grégoire d'exécuter, et qui eût fait tant de bruit à Rome⁵ ». Chateaubriand salue encore le refus plus récent, par le gouvernement pontifical, de la vente de la campagne romaine à des Anglais qui aurait mis en danger les restes antiques :

Une compagnie étrangère est venue cet hiver (1829) proposer le défrichement de la campagne romaine : ah ! messieurs, grâce de vos cottages et de vos jardins anglais sur le Janicule ! [...] Les cardinaux ont fermé l'oreille aux calculs des bandes noires accourues pour démolir les débris de Tusculum, qu'elles prenaient pour des châteaux d'aristocrates : elles auraient fait de la chaux avec le marbre des sarcophages de Paul-Émile⁶ [...].

Si la modernisation de Rome et de la péninsule entraîne des destructions pragmatiques allant à l'encontre de la conservation patrimoniale, ces dernières peuvent aussi être causées par l'ignorance des Italiens que les voyageurs présentent comme inconscients de la valeur de leur patrimoine et de la nécessité de le préserver, qu'il s'agisse du peuple, des nobles, incapables de protéger un héritage à la

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 845.

² G. Vasi, *Itinéraire instructif*, op. cit., p. 402.

³ *Ibid.*, p. 403.

⁴ En effet, l'amphithéâtre « ne fut point démoli par Paul III, comme on l'a injustement prétendu, [...] puisque ce pontife se montra toujours très zélé pour la conservation des anciens monuments, et qu'un des premiers actes de son gouvernement fut de créer le savant Juvénal Mannelto commissaire des antiquités avec des pouvoirs très étendus. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 184.

⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁶ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. III, p. 227.

fois familial et national, ou des ecclésiastiques. L'incurie et la négligence des Italiens envers leur patrimoine¹ devient ainsi un leitmotiv de la littérature de voyage. Indignés, les visiteurs relèvent de nombreux exemples des déplorables conséquences de cette disposition, comme l'utilisation des restes antiques de marbre pour la production de chaux ; cette pratique séculaire est encore d'actualité aux XVIII^e et XIX^e siècles, notamment à Ostie, malgré les mesures pontificales prises pour empêcher de tels attentats. Lemonnier y constate que la misère des habitants, assimilés à de nouveaux barbares, les pousse à détruire les marbres de la cité antique dont les « débris mutilés² » l'attristent : « Les trente ou quarante misérables qui troublent le repos de cette vieille métropole de la mer romaine, et infestent ses abords, y continuent sans relâche l'œuvre du grand dévastateur Totila, et réduisent en chaux ces corniches, ces chapiteaux, ces marbres, restes des portiques de Claude³ ». La même pratique a cours à la Villa Adriana, comme l'observe Giégler⁴.

L'ignorance du peuple romain de la valeur de son patrimoine se manifeste également par l'exploitation des monuments antiques à des fins pratiques : non pour les détruire mais pour les convertir en habitations, en commerces, en remises ou encore en surfaces agricoles. Ce sont souvent les plus pauvres qui s'en rendent coupables, intensifiant aux yeux des visiteurs le contraste entre la grandeur de la Rome antique et la misère de la Rome moderne. Lors de son séjour, Staël constate que des habitations ont été construites aussi bien avec les matériaux de tombeaux antiques que *dans* ces tombeaux⁵. En effet, les ruines des sépulcres antiques de la campagne romaine sont utilisées comme habitations encore au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Ainsi, Guinan-Laourens constate que le tombeau des Scipion « sert de logement à un pauvre vigneron⁶ » et Santo-Domingo observe, à propos du mausolée d'Agrippa que « le pâtre en chef en a fait sa demeure, les pâtres subalternes se sont logés dans des tombes anonymes. C'est là qu'ils mangent dorment et se multiplient. Ces êtres insoucians prennent leurs ébats parmi les cendres des consuls romains ; ils conspirent pour la vie dans l'empire de la mort⁷ ». Cette association antithétique de la mort et de la vie, de la grandeur et de la misère, participe à donner à cette campagne son identité que Chateaubriand s'est employé à décrire :

Le laboureur du patrimoine de saint Pierre fait aujourd'hui sécher sa moisson dans la caserne du légionnaire romain. Quand le peuple-roi et ses maîtres élevaient tant de monuments fastueux, ils ne se

¹ Cette indifférence concerne aussi le patrimoine immatériel comme le constate Valéry à Ferrare où « les traces du séjour de l'Arioste furent indignement méconnues et effacées par les propriétaires de la maison. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. II, p. 87.

² H. Lemonnier, « État romain », op. cit., p. 19.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ « Ce qu'il y a de plus déplorable, c'est que le sol est encore jonché d'une immense quantité de statues brisées à coups de marteau et dont on faisait de la chaux. », J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, op. cit., p. 581.

⁵ « Maisons grandes et petites bâties ou sur les tombeaux ou avec les tombeaux », G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 195-197.

⁶ J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 59.

⁷ J.-H. de Santo-Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 254.

doutaient guère qu'ils bâtissaient les caves et les greniers d'un chevrier de la Sabine et d'un fermier d'Albano¹.

Ce phénomène ne se limite pas à Rome ; à Vérone, Simond remarque que les restes de l'amphithéâtre sont occupés par « la basse classe du peuple », sans respect pour la valeur patrimoniale du monument².

Le peuple ne se contente pas de loger dans les ruines antiques, il peut également les exploiter, au grand dam des visiteurs, comme locaux commerciaux ou agricoles. À Rome, le portique d'Octavie sert ainsi de marché aux poissons : Guinan-Laourens s'indigne que ce portique, « l'un des plus beaux édifices de la magnificence d'Auguste », ne soit « plus qu'un réduit infect, une ruine de superbes marbres qui forment l'entrée d'une puante poissonnerie³ ». Pour Simond, l'utilisation de ce monument comme poissonnerie témoigne non seulement d'une profonde inconscience patrimoniale mais participe aussi à sa dégradation puisqu'il « est rempli ou plutôt incrusté de misérables échoppes, où l'on vend le poisson, qui forment de petites rues si étroites, que les colonnes antiques ou portiques sont de chaque côté profondément entaillées par les moyeux des roues de charrettes⁴ ». D'autres monuments antiques sont exploités à des fins commerciales : d'Estourmel déplore que le théâtre de Marcellus soit « livré aux charbonniers et aux cabaretiers qui occupent ses entre-colonnements ; ceci n'est que honteux⁵ » ; Guinan-Laourens s'afflige du sort du Forum de Pompée, devenu « le triste marché aux mulets⁶ », et plusieurs voyageurs s'insurgent contre celui réservé au Forum dont « Rome moderne [...] a fait son marché aux bœufs. Quelle dégradation ! De misérables greniers à foin et de sales étables déshonorent ces lieux célèbres⁷ ». D'autres monuments ont été transformés en lieux de loisir : Valéry rappelle ainsi le « triste sort » du mausolée d'Auguste, devenu « une arène pour des combats de bœufs, un théâtre d'artificier⁸ ». Les monuments et les sites antiques peuvent enfin servir de terrain agricole comme le rappelle Julvécourt lors de sa visite des thermes de Caracalla, scandalisé par une « si grande

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1446.

² « L'amphithéâtre romain existe encore, percé d'innombrables fenêtres, pour donner du jour aux appartements pratiqués dans l'intérieur, et habités par la basse classe du peuple. Comme les gradins de pierre de taille servent seuls de toit à ces repaires, l'humidité y pénètre aisément, et l'on voyait partout aux fenêtres les guenilles des habitants suspendues à l'air pour sécher. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 27.

³ J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 71.

⁴ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 315. D'Estourmel condamne, avec plus de véhémence, le traitement réservé à ce portique : « Des frises renversées servent d'étaux aux vendeurs ; de riches chapiteaux sont encastés dans de misérables torchis ; vous marchez à travers la fange sur le porphyre et le serpentinite », J. d'Estourmel, *Souvenirs de France et d'Italie*, op. cit., p. 59.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁶ J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 71.

⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁸ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 187. Jouy s'indigne face à cet usage : « Je rentrais de mauvaise humeur : des bateleurs dans le mausolée d'Auguste ! Pourquoi s'en étonner, puisque les Romains ne savent pas même où reposent les cendres de Scipion ? », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. III, p. 129-130.

profanation¹ ». Le regard patrimonial porté sur les édifices par les voyageurs tend donc à figer la vie qui les anime et à les considérer comme des monuments immuables, à protéger et conserver avec soin pour les générations futures.

Outre l'utilisation des ruines antiques à des fins pratiques, la saleté et la mauvaise hygiène du peuple sont présentées comme des freins à la conservation patrimoniale aussi bien qu'au tourisme en Italie. Les voyageurs relèvent, avec dégoût et colère, ces situations. Au Panthéon, contre l'un des murs de l'édifice, a été établi « un dépôt d'immondices » et « la place sur laquelle il donne sert de marché au poisson. [...] Des débris infects et sanglants y séjournent. Il y en a jusque sur les degrés du temple et sous le parvis. La classe la plus grossière du peuple en obstrue l'entrée comme elle en salit les approches² ». Lady Morgan dépeint également la saleté des abords du monument qui rend son approche peu agréable pour les visiteurs³ ; Guinan-Laourens insiste aussi sur le contraste saisissant entre l'« un des plus beaux monuments qui existent » et « la place la plus ignoble⁴ » par laquelle on y accède. Les voyageurs expriment des exigences souvent en porte à faux avec celles de la vie quotidienne des Romains ; l'accès au Panthéon devrait d'après eux être facilité aux visiteurs au détriment de la tenue d'un marché alimentaire, pourtant essentiel aux habitants du quartier. Néanmoins, cette saleté ne nuit pas uniquement à la visite, elle influe aussi sur la conservation des monuments et des œuvres. Le manque d'hygiène du peuple italien porte préjudice à son patrimoine, comme le relève Goethe à Vérone⁵, Cambry à Venise, où les habitants se soulagent sans scrupule dans les salles du palais du Doge décorées de superbes fresques⁶, ou encore Petit-Radel à Bologne, où la tour médiévale des Asinelli, sans aucun respect pour son ancienneté, sert de toilettes publiques⁷. Le patrimoine artistique est aussi concerné comme l'illustrent les anecdotes indignées de Lady Morgan⁸ ou de Cambry ; à Bergame, on lui propose d'admirer les œuvres du futur musée d'antiquités de la ville à travers les planches qui ferment le local

¹ « Je me suis arrêté à la porte des Thermes de Caracalla loués à un cultivateur. [...] Je suis entré, qu'ai-je vu ? un champ de pommes de terre. J'ai fui, honteux d'une si grande profanation. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 241.

² B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820*, op. cit., t. II, p. 24.

³ « On y chercherait vainement un seul pouce de terre où la malpropreté excessive ne révolte point tous les sens. Le pavé est souillé de sang et de boue, d'entrailles d'animaux, de piles de poissons gâtés, résidus de la vente qu'on en fait presque sur le seuil de ce miracle du génie humain. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 237-238.

⁴ J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 7.

⁵ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 57.

⁶ « Ces pavés de marqueterie de marbre, de porphyre et de toutes couleurs, sont les privés du peuple de Venise ; et j'ai vu dans la salle où les ambassadeurs sont traités par la République, par où le doge avait passé une minute avant moi, [...] les plus dégoûtants produits de l'infirmité humaine. », J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, op. cit., t. II, 1801, p. 236.

⁷ « Mais si nos yeux trouvaient des moyens de jouissances dans la perspective de tous ces objets, mes narines n'étaient pas si agréablement affectées, vu la mauvaise odeur qu'exhalent les encoignures, où chacun satisfait aux besoins de nature. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. I, p. 237.

⁸ En visitant la maison de Michel-Ange, à Florence, elle écrit ainsi : « Dans cette cour où ce grand homme a marché, a travaillé, la négligence de ceux qui portent son nom a laissé accumuler tant de malpropreté que tous les sens se révoltent en abordant un lieu où l'imagination est attirée par tant de souvenirs », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 369.

où elles sont entreposées temporairement, ; il est confronté à un terrible spectacle puisque ce lieu sert de dépotoir et de toilettes publiques aux habitants :

Le petit bâtiment qui doit contenir les antiquités de Bergame n'est pas achevé ; des planches mal unies en fermaient l'entrée ; des enfants m'offrirent de les séparer, j'y consentis. Quelle fut ma surprise et mon indignation ! je vis une multitude de fragments intéressants de bas-reliefs, de statues et d'autels cachés dans la poussière, couverts d'ordures. Ce Muséum était le privé de la ville, à la lettre, sans exagération ; et l'autel des divinités païennes où fumait l'encens des sacrifices et des parfums de roses et de lilas, était couvert.... Ô Winkelmann, Gori, Maffei, vous digne abbé Lanzi, et vous Bastianelli, quelle eût, été votre fureur ! Malheureux peuple d'Italie ! à quel état d'abjection vous ont conduit l'esclavage et la superstition¹ !

L'ignorance du peuple, à l'origine de son inconscience patrimoniale, est donc fustigée par les voyageurs étrangers qui appartiennent souvent à une classe aisée² : une incompréhension culturelle se dessine dans l'appréhension du patrimoine, qui s'explique par des facteurs nationaux mais surtout sociaux.

Cette ignorance destructrice n'est pourtant pas l'apanage du peuple ; les voyageurs en relèvent les traces dans d'autres catégories sociales, notamment parmi les ecclésiastiques. Leur colère à l'encontre de la gestion patrimoniale des religieux se cristallise plus particulièrement autour du traitement subi par une œuvre : la *Cène* de Léonard de Vinci, dans le couvent milanais de Santa Maria delle Grazie. Si d'autres facteurs de dégradation inéluctables sont pris en compte, comme le temps, l'humidité ou les récentes invasions militaires, ils insistent sur le fait que la fresque a été en premier lieu endommagée par « la négligence des administrateurs et l'idiotisme absolu des moines » ; comme elle occupait l'un des murs de leur réfectoire, une porte a été pratiquée « dans le bas de ce chef-d'œuvre » afin de « faciliter le service de leur réfectoire³ ». L'indignation des visiteurs est décuplée par les motifs pratiques et triviaux qui furent à l'origine de cette décision comme l'illustre la réaction de Lady Morgan :

Le premier objet qui frappe les yeux quand on approche de cette fresque, c'est une porte prise sur les jambes de la figure principale, qui est celle de Notre-Sauveur. L'histoire de cette porte est bien connue à Milan. Les plats servis sur la table des moines se refroidissaient en passant à travers les cloîtres ; et il fut décrété, en plein chapitre, qu'on ouvrirait une communication directe du réfectoire à la cuisine qui se trouvait derrière la peinture de Léonard. Ainsi, le souper du Seigneur fut endommagé pour que le dîner de l'abbé pût être servi chaud⁴.

Les voyageurs déplorent les ravages patrimoniaux liés au culte ; ils condamnent notamment l'usage de cierges qui noircissent et abîment les fresques. Cette tension entre culte et volonté patrimoniale est particulièrement remarquable dans les propos tenus par Goethe sur la chapelle Sixtine :

Le 2 février, nous sommes allés à la chapelle Sixtine voir bénir les cierges. Je m'y suis trouvé d'abord très mal à mon aise et je suis bientôt ressorti avec mes amis. Car, me disais-je, ce sont justement ces cierges qui, depuis trois-cents ans, noircissent ces magnifiques tableaux, et c'est ce même encens qui, avec une sainte effronterie, non seulement enveloppe de vapeurs l'unique soleil des arts, mais le rend plus sombre d'année en année et finira par le plonger dans les ténèbres⁵.

¹ J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, op. cit., t. II, p. 104.

² Sur cette indignation des voyageurs, voir Richard Wrigley, « La saleté du peuple et le pittoresque de Rome », in O. Bonfait (dir.), *Le Peuple de Rome : représentations et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne*, op. cit.

³ C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, op. cit., t. II, p. 108.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. I, p. 134.

⁵ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 199.

La primauté de la conservation artistique sur le rite religieux est marquée par l'oxymore « sainte effronterie » aussi bien que par le jeu sur l'ombre et la lumière : ce n'est plus la religion qui dispense la lumière, dont les cierges sont un symbole, mais l'œuvre de Michel-Ange, désignée par la métaphore « unique soleil des arts ». La chapelle Sixtine n'est pas la seule à souffrir de cette pratique, c'est aussi le cas de la chapelle Pauline. Stendhal y parle ainsi des fresques au passé puisque « la fumée des cierges a rendu invisibles deux grands tableaux de Michel-Ange ; l'un représentait la *Conversion de saint Paul*, et l'autre le *Crucifiement de saint Pierre*¹ ». Ce problème n'est cependant pas limité aux lieux de culte ; on le retrouve chez les particuliers qui éclairent leurs salons peints à fresque à la bougie comme le remarque Stendhal au Palais Farnèse où les fresques du Carrache « sont assez enfumées ; six fois par an elles sont échauffées par les mille bougies de M. l'ambassadeur de Naples, qui donne ses fêtes diplomatiques dans cette galerie² ».

En effet, les nobles italiens sont aussi montrés du doigt pour leur incurie patrimoniale et les voyageurs accusent leur grande ignorance. À Rome, Stendhal insiste sur le fait que, élevée par le clergé, sans rôle politique majeur à jouer, la noblesse est souvent d'une ignorance crasse, un jugement que partage Staël dans une lettre à la comtesse d'Albany : « Il y a deux ou trois hommes d'esprit, du reste c'est une ignorance dans les nobles dont je ne me faisais pas l'idée³ ». Julvécourt assure ainsi avoir vu, au palais Marescalchi, « dans l'ancien salon de réception, dans les belles galeries de tableaux », les propriétaires vendre « étendu sur le marbre, sur les mosaïques, le blé [...] qui fait leurs revenus⁴ » : sans respect pour leur patrimoine, leur salon sert de marché agricole. Cette ignorance se manifeste plus particulièrement dans la manière irresponsable dont les princes traitent leurs collections et leurs palais ; de fait, le pouvoir politique n'a pas la charge exclusive de la conservation du patrimoine et les riches particuliers jouent un rôle important qui, s'il n'est pas assumé, peut conduire à des dommages irréparables. Leur insouciance est à l'origine d'un manque d'entretien qui peut entraîner une dégradation rapide⁵, notamment pour les tableaux comme le constate Martyn au palais Borghèse où « la plupart sont dans de mauvais jours, sous de mauvais cadres, & quelques-uns des meilleurs rongés par les vers⁶ ». Norvins rapporte quant à lui avec horreur sa visite du casino du duc de Genzano ; le palais étant abandonné, la galerie, qui contient de nombreux chefs-d'œuvre picturaux, prend la pluie :

J'arrivai avec assez de peine dans un vaste salon en galerie, orné de plus de cent portraits des personnages les plus distingués et des femmes les plus belles des cours magnifiques et voluptueuses de Milan et de Florence ; c'était un véritable musée de famille. Mais, oserai-je le dire ? l'étage supérieur était dépouillé de sa toiture ; le plafond de ce beau salon avait été enfoncé par la chute de ses débris ; il

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 767.

² *Ibid.*, p. 925.

³ G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome IX, op. cit., p. 362.

⁴ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 93.

⁵ Les sites archéologiques peuvent aussi être concernés par ce fléau comme le constate Dupaty à Paestum : « Le propriétaire du sol n'a pas été fort touché de la découverte : c'est un prince. Il a laissé ces temples à la destruction. », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. II, p. 199.

⁶ T. Martyn, *The Gentleman's guide*, op. cit., p. 256.

y pleuvait, et ces beaux visages de femmes célèbres étaient voilés d'une couche épaisse de poussière et de plâtre qui avait totalement dégradé les portraits placés dans le milieu de la galerie. Ceux qui décoraient les angles étaient plus à l'abri de la destruction, et leur conservation apparente n'accusait que plus hautement l'incurie impie de leur descendant. Une telle sauvagerie me causa une horreur bien plus grande que tout ce que j'avais vu dans ma tournée, et je redescendis de nouveau me consoler [...] du dégoût que me causait cette dernière scène de barbarie. En récapitulant toutes celles qui depuis plusieurs jours m'avaient passé sous les yeux, je me ressouvins des parias d'Ostie, qui, pour avoir du pain, faisaient de la chaux avec des marbres antiques ; et bien certainement le duc de Genzano me parut cent fois plus Vandale¹.

Norvins remobilise le parallèle avec les barbares ; d'après lui, les habitants d'Ostie qui détruisent des marbres antiques sont moins coupables que le duc de Genzano : leurs destructions ont un but alimentaire, alors que le duc, riche, n'a aucune raison valable pour laisser à l'abandon son palais et les œuvres qu'il contient. Cette indifférence vandale des propriétaires romains envers leurs collections est aussi relevée par Lady Morgan, scandalisée par leur négligence :

Les galeries des palais Doria, Sciarra, Colonna, Borghèse et Corsini, sont particulièrement remarquables ; mais les peintures y sont tout-à-fait négligées, et la poussière des siècles, qu'on a laissé accumuler sur les ouvrages de Raphaël, du Titien, du Dominiquin, etc., paraît avoir été conservée avec une religieuse vénération. Rien n'a été déplacé ni changé depuis la formation des collections² [...].

La « religieuse vénération » dont les princes romains devraient faire montre envers leurs œuvres est, ironiquement, appliquée à la poussière qui les recouvre afin de mieux insister sur leur incurie.

La responsabilité patrimoniale ne repose donc pas sur les seules autorités politiques ; elle doit encore prendre racine dans une prise de conscience nationale de la valeur de cet héritage et de la nécessité de le préserver. La plupart des voyageurs ont bien conscience de ce fait et c'est pourquoi, s'ils critiquent l'incurie ou le pragmatisme des gouvernements italiens, ils ne manquent pas d'accuser l'ignorance du peuple, mais aussi des ecclésiastiques et de la noblesse qui nuisent à la protection du patrimoine.

Les destructions liées à l'émergence du tourisme

Cependant, si les voyageurs s'indignent de l'incurie patrimoniale des Italiens, le développement de l'activité touristique peut lui-même être à l'origine de nouvelles dégradations. Soucieux de contribuer au développement d'une conscience patrimoniale européenne par leur discours, les visiteurs participent paradoxalement, par les pratiques associées à leur activité, aux dégradations qu'ils sont si prompts à condamner.

Ainsi, pour visiter certains sites, l'usage de torches est préconisé mais, comme les cierges dans les églises, ces dernières enfument les fresques qui y sont conservées ; au tombeau de Cestius, Kotzebue observe que les peintures ont été endommagées par le temps mais aussi par la fumée des torches des nombreux visiteurs³. Il relève le même phénomène à Baïes où « une vieille femme allume une torche,

¹ J. de Norvins, « État romain », *op. cit.*, p. 32.

² Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 317-318.

³ « Les murs étaient ornés de peintures à fresque [...]. On en aperçoit encore quelques traces, mais le temps et la fumée des flambeaux les ont fort endommagées. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. IV, p. 56.

qu'elle attache à un manche à balai, et la promène, ainsi allumée, le long de cette voûte. On distingue à la vérité toutes sortes de figures [...] ; mais, dans quelques années, on ne verra plus rien de tout cela, car la fumée a déjà considérablement noirci la voûte¹ ». À Pompéi, ce ne sont pas les torches qui menacent les fresques exhumées mais une autre pratique touristique. Exposées au grand jour après un ensevelissement protecteur, leurs couleurs pâlisent et elles s'altèrent rapidement ; le plus grand ennemi de leur conservation est donc un facteur naturel, l'air, « terrible, ministre du temps », car, comme le relève Staël, « sans l'absence de l'air rien de tout cela ne se serait conservé² ». Ces œuvres sont aussi menacées par des pratiques touristiques, comme le souligne Kotzebue : « Autrefois il était permis au guide de jeter de l'eau fraîche sur ces peintures en présence des voyageurs, afin de rétablir pour un instant leur ancien éclat ; mais cela est sévèrement défendu aujourd'hui, et avec raison, parce que ces aspersions fréquentes finiraient par nuire aux murailles³ ». Cette technique néfaste est attestée ; Creuzé de Lesser y a par exemple recours lors de sa visite⁴.

Une autre pratique touristique répandue nuit au patrimoine italien : celle du graffiti à laquelle s'adonnent plusieurs voyageurs afin de laisser une trace de leur présence. En effet, le graffiti est une manière pour l'individu de se confronter au temps et à la conscience qu'il a de ce dernier : le monument qui sert de support appartient, par son caractère patrimonial, au temps long ; en gravant son nom sur une surface destinée à perdurer le voyageur s'assure que la trace de son existence passagère lui survive. Mais ce réflexe touristique est présenté de plus en plus régulièrement comme une dégradation patrimoniale condamnable. Déjà, à Mantoue, dans un salon du palais Te orné de fresques de Jules Romain qui « a servi [...] de corps de garde à de misérables soldats allemands », De Brosses s'insurge contre ces derniers qui « par la plus tudesque de toutes les barbaries, ont écrit leurs noms et fait mille autres cruautés sur cette peinture⁵ ». Les soldats ne sont pas les seuls à se livrer à cette coutume : les touristes sont les principaux responsables et les graffitis, devenus à la mode, se multiplient sur les monuments italiens. Ainsi, Stendhal rapporte à propos d'un des escaliers permettant d'accéder aux étages de la basilique qu'il « est blanchi à la chaux tous les ans pour effacer les noms que tous les voyageurs qui visitent Saint-Pierre ne se lassent pas d'y inscrire⁶ ». Des travaux doivent donc être régulièrement entrepris pour réparer les dégâts causés par les visiteurs. À Tivoli, Kotzebue dénonce les ravages causés par les multiples graffitis apposés par les générations de voyageurs sur les murs du temple de Vesta et la vanité qui en est à l'origine :

¹ *Ibid.*, t. II, p. 83.

² G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, *op. cit.*, p. 125.

³ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. II, p. 99.

⁴ « Il fallait que les couleurs en fussent bonnes, car aussitôt qu'on jette un peu d'eau dessus, elles reparaissent avec quelque vivacité. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 190.

⁵ C. de Brosses, *Lettres familières*, *op. cit.*, t. I, p. 131.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 871.

En entrant dans l'intérieur, on trouve encore les murailles barbouillées d'une infinité de noms ; car au milieu même de ces ruines, qui attestent la fragilité des plus beaux, des plus étonnants ouvrages des hommes, ces petits êtres ne peuvent pas résister à la sotte vanité d'éterniser pour quelques instants leurs noms inconnus. À quoi pensent-ils donc en agissant de la sorte ? Probablement à rien¹.

Il fait le même constat indigné au tombeau de Virgile, alors que l'immortalité du nom du poète contraste avec l'insignifiance de ceux des visiteurs², comme le remarque également Staël :

Les étrangers qui sont venus en foule honorer la mémoire de Virgile ont écrit leurs noms sur les murs qui environnent l'urne. On est importuné par ces noms obscurs, qui semblent là seulement pour troubler la paisible idée de solitude que ce séjour fait naître. Il n'y a que Pétrarque qui fût digne de laisser une trace durable de son voyage au tombeau de Virgile³.

Le tombeau de Virgile, qui aurait dû être un lieu de recueillement, est devenu un lieu touristique, caractérisé par des pratiques liées à ce mode de visite.

Enfin, nous pouvons relever un autre type de dégradation touristique : les voyageurs se rendent coupables de vols, notamment sur les sites archéologiques. En quête de souvenirs⁴, ils y prélèvent des fragments ; certains itinéraires les encouragent même à cette pratique, comme celui de Perrot qui, à Tivoli, indique aux visiteurs : « près de là un pavé en mosaïque ; on remplit ses poches de ces pierres⁵ ». D'Estourmel, qui utilise ce guide, constate quelques années plus tard que ces vols encouragés par l'itinéraire ne sont nullement prévenus par une quelconque mesure gouvernementale :

Cependant l'itinéraire de Pérot [...] ajoute que les voyageurs remplissent leurs poches des fragments de cette mosaïque ; il est alors singulier que ce morceau s'en soit conservé. Ce qui est certain, c'est qu'aucune précaution n'est prise pour le défendre ; entre qui veut dans cette ruine et, par une conséquence nécessaire, y prend qui veut⁶.

Ainsi, Dupré affirme avoir lui-même prélevé un « morceau d'une des corniches » du temple de Janus, « un petit fragment de marbre très commun » qu'il « conserve pour le montrer aux admirateurs passionnés des Romains⁷ » ; Chateaubriand, à la Villa Adriana, ne part pas « sans remplir d'abord [s]es poches de petits fragments de porphyre, d'albâtre, de vert antique, de morceaux de stuc peint et de mosaïque⁸ » ; et Goethe rapporte encore : « Nous avons parcouru les ruines du palais de Néron [...] et nous n'avons pu nous empêcher de remplir nos poches de granit, de porphyre, de tablettes de marbre, semées à milliers⁹ ». Pourtant, sur certains sites, ces comportements sont prohibés et des gardiens

¹ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. IV, p. 19.

² « Il me semble que tous les voyageurs qui visitent ce lieu ne sont pas extrêmement pénétrés du respect qu'il devrait leur inspirer ; car la première chose qu'ils font, c'est d'oublier tout net le célèbre Virgile, et de griffonner sur le mur leurs noms, pour la plupart très peu célèbres. », *Ibid.*, t. II, p. 166-167.

³ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1261.

⁴ À Paestum, Ducos relate sa visite du site avec un de ses amis qui y effectue une collecte compulsive de fragments destinés à être rapportés en tant que « souvenirs » : « Mon compagnon de voyage cherche quelque pièce de monnaie, quelque médaille, quelque fragment antique digne de figurer dans ses collections. [...] Toutes ses poches étaient pleines de cailloux, de tessons, de débris de toute espèce, dont les aspérités perçaient à travers l'étoffe de ses vêtements. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820*, op. cit., t. III, p. 243.

⁵ A.-M. Perrot, *Nouvel Itinéraire portatif d'Italie*, op. cit., p. 67.

⁶ J. d'Estourmel, *Souvenirs de France et d'Italie*, op. cit., p. 304.

⁷ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 231.

⁸ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1450.

⁹ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 160.

veillent à l'application de cette interdiction. À Pompéi, Ducos rappelle que, dispersés sur le site, des soldats « ont pour consigne de ne pas laisser emporter le moindre fragment de pierre ou de marbre¹ ». Lui-même tente, en vain, de se soustraire à cette défense et d'emporter quelques fragments qu'il est contraint de restituer². Les étrangers peuvent aussi chercher à se procurer, malgré l'interdiction légale qui pèse dans la plupart des États italiens sur leur exportation, des objets patrimoniaux pour les intégrer à leur collection personnelle. S'ils occupent des postes prestigieux, ils peuvent faire jouer leur influence³ mais aussi leur suprématie économique en profitant de la nécessité du peuple comme des nobles, à l'affût pour vendre des objets en contournant la loi. Certains Italiens dérobent ainsi sur les chantiers archéologiques quelques fragments excavés qu'ils revendent pour de modiques sommes à de riches particuliers : Goethe s'approprie par exemple un objet prélevé par son coiffeur dans les fouilles des « ruines des jardins de Lucullus⁴ » et Stendhal, alors consul, acquiert illégalement auprès d'un paysan pressé de vendre sa trouvaille une tête de Tibère qui lui a coûté « quatre piastres, et on l'estime cent au moins⁵ ». Les collections des nobles romains enrichissent également celles des visiteurs étrangers, malgré les restrictions qui pèsent désormais sur les ventes d'œuvres Lady Morgan constate que la période du carnaval, au cours de laquelle les familles romaines engagent des frais qu'elles ont parfois du mal à couvrir, est propice aux collectionneurs ; ces derniers peuvent proposer de louer une voiture ou d'acheter un costume en échange d'une œuvre provenant des collections de ces nobles appauvris⁶. Stendhal informe quant à lui ses correspondants des « bonnes affaires » à conclure en Italie, leur signalant les particuliers qui, confrontés à une certaine détresse économique, sont désireux de vendre discrètement leurs tableaux :

Si jamais M. de La Martine est curieux du plaisir d'acheter ou de marchander des tableaux, il peut demander à Bologne M. Fanti, marchand [...]. Ce M. Fanti a un ami qui possède cinq cents croûtes.

¹ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820*, op. cit., t. II, p. 308.

² « Les gardiens redoublent de sévérité et de vigilance. L'un d'eux m'a suivi, jusqu'à ce que j'eusse laissé tomber un morceau de jaune antique, que j'avais ramassé dans la rue. », *Ibid.*, t. III, p. 247.

³ Lors de sa visite du cabinet d'antiques de l'ambassadeur anglais à Naples, Hamilton, Goethe remarque que la plupart des objets qu'il contient ont été acquis illégalement : « Dans une longue caisse, couchée à terre, et dont j'écartai par curiosité le couvercle rompu, se trouvaient deux magnifiques candélabres de bronze. Je fis un signe à Hackett, et lui demandai tout bas s'ils n'étaient pas tout à fait pareils à ceux de Portici. À son tour, il me fit signe de me taire. Ils pouvaient en effet s'être égarés là des caveaux de Pompéi. À cause de ces heureuses acquisitions [...], le chevalier n'aime à faire voir ces trésors cachés qu'à ses plus intimes amis. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 372.

⁴ « Mon coiffeur y passe de grand matin et trouve dans les décombres une pièce plate de terre cuite, avec quelques figures ; il la lave et nous la montre. Je me l'approprie sur-le-champ. Elle n'est pas grande comme la main et paraît être le bord d'un grand plat. Elle présente deux griffons auprès d'une table de sacrifice. », *Ibid.*, p. 196.

⁵ Stendhal, *Correspondance générale. Tome IV, 1831-1833*, Victor Del Litto (éd.), Paris, H. Champion, « Textes de Littérature moderne et contemporaine », 1999, p. 338.

⁶ « Cette époque est le temps de récolte pour les amateurs et les marchands de curiosités, qui savent prendre avantage de la nécessité où l'on se trouve parfois de se procurer une voiture pour la semaine. Un beau déguisement, un billet pour le bal masqué au théâtre d'Alibert, diminuent souvent les trésors d'une galerie, et de ce petit magasin d'antiquités que tout Romain s'enorgueillit de posséder. Le buste d'un sage de la Grèce sert à orner le sein d'une jolie femme, et la tête d'une impératrice romaine est troquée contre la coiffure d'une marchande de modes françaises », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. IV, p. 22.

On peut se faire un joli cabinet passable avec dix tableaux de quarante écus pièce, entre autres une esquisse du Guide¹.

Stendhal commente ces ventes mais ne les condamne pas ; il regrette seulement que ces toiles, même s'il s'agit ici de toiles d'artistes vivants autorisées à l'exportation par l'État romain, soient massivement acquises par des Anglais car « d'ici à un siècle, tous les tableaux d'Italie seront en Angleterre exposés sur de belles tentures de soie rouge. L'humidité du climat anglais sera bien contraire à ces pauvres chefs-d'œuvre² ».

Sans reconnaître leur part de responsabilité, les voyageurs présentent les Italiens comme un peuple patrimonialement irresponsable qui participe à la destruction et à la dispersion de son héritage dont il semble méconnaître la valeur alors même qu'il lui assure des revenus réguliers, notamment dans les régions les plus touristiques comme celle de Rome où « le temps présent est le seul qui ne rende rien à cette ville, dont la moitié des habitants ne vit que des ruines des siècles passés, tandis que l'autre fait le commerce exclusif de la vie future³ ». Pourtant, si la fréquentation touristique accrue et les pratiques qui lui sont liées constituent un risque nouveau pour le patrimoine italien, elle encourage aussi les initiatives en faveur de sa conservation. En effet, l'augmentation significative du nombre de voyageurs, notamment dans le cadre du Grand Tour britannique, participe à l'accélération et la généralisation de la prise de conscience patrimoniale sur la péninsule. La multiplication des lois patrimoniales au XVIII^e siècle en Italie s'explique aussi par des raisons économiques liées au tourisme naissant : elles permettent de maintenir en bon état un héritage qui attire un nombre croissant de visiteurs, générant un revenu non négligeable⁴. Ainsi, si les Romains entreprennent de conserver leurs monuments, cette volonté s'explique avant tout pour Dupaty par le fait qu'il constitue pour eux une manne assurée :

Cependant les Italiens conservent ce peu de débris avec grand soin non par goût, non par respect pour l'antiquité, mais seulement par avarice. Ce sont ces débris, en effet, qui attirent, de tous les coins du monde, cette foule d'étrangers dont la curiosité nourrit, depuis longtemps, les trois quarts de l'Italie. Les Italiens entretiennent ces ruines comme les mendiants entretiennent leurs plaies⁵.

Certaines restaurations sont d'ailleurs entreprises spécifiquement pour les visiteurs, pour qu'ils puissent admirer des monuments bien conservés mais aussi pour faciliter leur accès à ces derniers⁶. Les enjeux

¹ Stendhal, *Correspondance générale. Tome III, 1817-1830, op. cit.*, p. 659.

² Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 864-865.

³ C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide, op. cit.*, p. 26.

⁴ Jean-Claude Bousquet estime qu'à Rome les mesures patrimoniales sont en grande partie justifiées par les gains que suscitent certains monuments et certaines œuvres ; l'État gagne plus à les conserver qu'à les vendre ou à les détruire, idée que développe l'édit du cardinal Albani en 1733 : Jean-Claude Bousquet, *Le Bien culturel en Italie, culture et politique de la sauvegarde du Quattrocento à nos jours*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Luciani, Gérard, Grenoble, Université Stendhal, 1994, p. 109.

⁵ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785, op. cit.*, t. I, p. 291-292. Duclos rappelle également : « Il ne faut pas que les habitants de cette ville s'imaginent que les étrangers y portassent tant d'argent si l'église de Saint-Pierre n'existait pas, et surtout si les restes de la magnificence romaine étaient absolument ensevelis sous l'herbe. Il est très important que ces débris subsistent, et soient, sinon rétablis, du moins conservés et entretenus. », C. Duclos, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 66.

⁶ Uggeri évoque le tombeau de Scipion, dont la structure est stabilisée par Pie VI pour permettre aux voyageurs de se rendre à l'intérieur en toute sécurité : « On ne pouvait pénétrer sans danger dans l'étage inférieur ; et c'est par

économiques du tourisme participent à l'émergence d'une conscience patrimoniale italienne même si cet héritage, d'après certains voyageurs, demeure malgré tout dramatiquement mal entretenu ; Bonstetten constate que « Rome, qui ne vit que de ruines, n'a jamais saisi l'esprit de son commerce¹ » et Ducos, rapportant les paroles d'un Romain, partage un avis similaire : « Quelque soin que le gouvernement prenne des monuments antiques, chaque année en augmente la dégradation. Depuis dix ans, il en est dont on ne voit plus que la place. La mode de visiter ceux qui restent finira par se passer ; et le tribut levé sur la curiosité étrangère commence à n'être plus si considérable² ».

L'impéritie des instances patrimoniales

Parmi les responsables de la destruction du patrimoine de la péninsule, aucun n'est plus coupable, aux yeux des voyageurs, que les instances chargées de le conserver et de le restaurer. Elles comprennent des profils variés, tels que les gardiens de collections ou de monuments, les commissaires des antiquités, les cicérones, les archéologues ou encore les restaurateurs. Leur indolence et leur ignorance peuvent être à l'origine de destructions d'autant plus graves que leur rôle est de les prévenir.

Ces dégradations peuvent survenir lors du transport d'une œuvre par des ouvriers non formés à la conservation comme le remarque Ducos à la Villa Albani où un bas-relief a été abîmé lors de sa restitution par la France en 1815³. À Parme, Valéry constate un problème similaire : une fresque du Corrège a souffert de « la maladresse et la négligence des hommes qui l'ont transportée⁴ ». Les conservateurs et les gardiens, plus directement impliqués dans le processus patrimonial, font aussi l'objet de critiques sévères. Valéry estime que la dégradation des fresques de la chapelle Sixtine est aussi l'effet de « la négligence des conservateurs⁵ » et, à la colonne Trajane, Régnier évoque les jeux destructeurs qu'y mènent les enfants, sous le regard insouciant du gardien chargé de sa surveillance :

Malgré les soins pieux et artistiques du gouvernement actuel, on outrage encore [les monuments] par un trop grand amour de liberté : ainsi, j'ai vu les enfants de la plèbe d'aujourd'hui élire la colonne Trajane pour leur rendez-vous et le point de mire de leur adresse. Le bronze enlevé de quelques monuments antiques dans les temps de misères, a laissé des espaces vides assez remarquables : les enfants attaquaient ces trous à coups de pierres. [...] Bien entendu qu'avant d'atteindre à ces trous, la fronde abattit des fragments précieux, un membre de quelque invulnérable, la tête d'un immortel. -Que voulez-vous faire à des enfants ? répond le gardien⁶....

cette raison que le Souverain Pontife dans quelques endroits fit construire des arcs, tant pour la conservation de toute la fabrique, que pour donner aux curieux la facilité d'aller voir sans crainte les endroits divers où reposèrent jadis les cendres des Scipions. », A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne, Première journée. Capo di Bove et vallée des Camènes*, Rome, A. Fulgoni, 1804, p. 13.

¹ C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, op. cit., p. 95.

² B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820*, op. cit., t. IV, p. 86.

³ « En le scellant de nouveau dans le mur, les ouvriers ont cassé quelques doigts de la main qui sortait du marbre. Cette mutilation irréparable doit être, pour les amis des arts, le sujet des plus vifs regrets. », *Ibid.*, t. III, p. 299.

⁴ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. II, p. 217.

⁵ *Ibid.*, t. IV, p. 16.

⁶ J. Régnier, *Tableau de la Ville Éternelle*, op. cit., p. 12.

Le musée lui-même, censé garantir la conservation des œuvres, peut devenir, lorsqu'il est mal géré, un lieu de destruction comme le relève Kotzebue à Naples :

On trouve à droite le passage le plus sale et le plus obscur qui ait jamais existé ; c'est là que l'on conserve une superbe collection d'anciens chefs-d'œuvre qui proviennent de la maison Farnèse ; c'est là qu'on voit l'Hercule farnésien, irrité sans doute d'être placé dans un lieu aussi indigne de lui ; là se trouve Vénus sortant du bain, où elle ferait bien de rester ; ici, Flore, et Agrippine, qui doit à peine trouver l'obscurité de ce lieu assez profonde pour sa douleur¹.

Il s'insurge contre l'incurie du personnel du musée et du gouvernement qui non seulement ne se préoccupent pas d'assurer un local digne de ces chefs-d'œuvre, mais ne se soucient pas de l'inventorier². Les guides romains, soucieux de dédouaner les papes de toute responsabilité dans la gestion du patrimoine de la ville, critiquent également les instances chargées de sa conservation ; Uggeri, au temple de la Fortune virile, prend soin d'informer son lecteur que les problèmes rencontrés sur le site ne sont pas liés au gouvernement, qui en prend soin, mais à la négligence du commissaire³. Dalmazzoni adopte la même position ; selon lui, Clément XI désirait relever et restaurer la colonne d'Antonin le Pieux mais son architecte, s'estimant peu à la hauteur de ce projet, a préféré lui mentir en lui disant que cela était impossible⁴. De même, certains voyageurs incluent dans leurs condamnations les artistes de la Renaissance, accusés d'être responsables de la spoliation des monuments antiques, tolérée voire encouragée par la papauté, afin d'orner leurs propres œuvres :

Le palais Farnèse fut construit par Michel-Ange, avec les pierres qu'il ravit au Colisée. Ce palais étale une noble architecture mais c'est un monument accusateur pour la mémoire de l'artiste qui osa entamer le plus imposant édifice de l'ancienne Rome, et qu'avaient respecté les Alaric, les Attila. Détruire le Colisée, instituer la société des jésuites, voilà les titres de gloire de Paul III. Innocent VIII brisa l'Arc gordien pour bâtir une église et Alexandre VI démolit la belle Pyramide de Scipion. Ce qu'épargnèrent les Barbares dont le nom est synonyme de destruction, fut détruit par les papes⁵.

Santo-Domingo englobe dans sa condamnation les artistes et les papes, qu'il n'hésite pas à nommer, indiquant le *crime* patrimonial qu'ils ont commis. La brutalité de ces destructions aussi bien que leur illégalité sont soulignées par l'emploi du lexique du vol (« ravit ») et de la violence (« entamer », « détruire », « brisa », « démolit »). L'accusation est, encore une fois, doublée d'un parallèle avec les barbares (« Alaric », « Attila », « les Barbares ») qui constitue le paroxysme de son accusation : les papes et les artistes se sont montrés plus barbares à l'égard du patrimoine romain par leur cupidité que les barbares eux-mêmes, accusés à tort d'être les destructeurs des monuments antiques. Ce sont désormais les papes, en tant que chefs d'État, et non plus les chrétiens, qui sont assimilés aux barbares dans une comparaison qui sature la littérature de voyage. En effet, cette comparaison est appliquée à

¹ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. II, p. 319-320.

² *Ibid.*, p. 322.

³ « Grâce aux soins du Gouvernement, qui se montre si jaloux de conserver les précieux restes de Rome antique, nous avons vu ce Monument débarrassé jusqu'au socle de son soubassement de la terre qui l'encombrait ; mais il est fort à craindre qu'à cause de la nonchalance de celui qui, en vertu de son Emploi doit surveiller à ces objets, ce soubassement ne soit bientôt recouvert, et par la terre qui y charrient les eaux de la pluie, et par les démolitions que l'on continue à y transporter, et décharger comme auparavant. », A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, op. cit., p. 49-50.

⁴ A. Dalmazzoni, *L'Antiquario o sia la guida de forestieri*, op. cit., p. 182.

⁵ J.-H. de Santo-Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 108.

toute instance, individu ou groupe d'individus s'étant rendu coupable d'une dégradation ; son usage traduit une conscience patrimoniale moderne pour laquelle ces atteintes aux monuments et aux œuvres sont désormais perçues comme la manifestation d'une incapacité à embrasser les valeurs de la modernité et donc, dans la perspective du XIX^e siècle, d'une exclusion de la civilisation.

Penser les destructions pontificales : les cas exemplaires du Panthéon et du Colisée

Si les voyageurs trouvent de multiples responsables aux destructions patrimoniales qu'ils observent sur la péninsule, ils présentent les souverains, et notamment les pontifes, comme les principaux coupables : qu'ils aient agi pour consolider le pouvoir de l'Église, pour moderniser leur capitale ou pour se procurer des matériaux de construction à bas coût, que ces dégradations soient motivées par le fanatisme, le pragmatisme ou par l'ignorance, leurs décisions sont d'autant plus vivement contestées qu'ils sont alors perçus comme les garants de l'intégrité du patrimoine laissé à leur charge. Deux monuments antiques concentrent plus particulièrement l'indignation des visiteurs au sujet des destructions effectuées au cours des derniers siècles par le gouvernement papal : le Panthéon, pour les destructions causées par le fanatisme, et le Colisée, pour les destructions causées par l'ignorance, ces deux motifs faisant l'objet d'un discours plus accusateur dans la littérature de voyage.

Élevé au I^{er} siècle avant notre ère, le Panthéon, malgré son excellente conservation, a subi plusieurs dégradations après sa consécration au VII^e siècle. Le discours viatique mentionne les différentes étapes de l'histoire mouvementée de l'édifice et il est intéressant de confronter sur cette question les guides romains aux ouvrages français. Pour Vasi, les détériorations sont uniquement l'œuvre de hordes barbares venues piller Rome autour du VII^e siècle, laissant le monument « dépouillé de tout ornement ». Les papes ne sont évoqués que pour mettre en évidence leur rôle dans sa conservation ; il dresse ainsi, dans un style proche de la litanie, un état des lieux des soins accordés au cours des siècles au Panthéon par les pontifes :

Eugène IV rétablit la grande voûte qui menaçait ruine, et Alexandre VII, après avoir abaissé la place et découvert tout le portique jusqu'à son ancien état comme on le voit aujourd'hui, fit remettre les deux colonnes démesurées de granit qui manquaient du côté de la Minerve [...]. Clément IX fit fermer ce portique avec les magnifiques grilles de fer. Clément XI renouvela la tribune [...] et enfin Benoît XIV fit repolir les colonnes, et restaurer la grande voûte, et la grande porte de métal¹.

L'usage du mot « temple » indique que les papes ne se sont pas uniquement souciés de restaurer l'église Sainte-Marie *ad martyres* qu'était devenue le Panthéon mais qu'ils en ont pris soin en tant que monument antique païen. Nibby insiste également sur cet aspect ; les pontifes s'inscrivent dans la continuité des empereurs romains ayant restauré l'édifice pendant l'Antiquité, comme en témoigne son panorama des mesures protectrices prises par la papauté jusqu'au début du XIX^e siècle :

¹ G. Vasi, *Itinéraire instructif, op. cit.*, p. 241.

À cette époque le Panthéon était bien plus entier qu'aujourd'hui, puisqu'il conservait encore les tuiles en bronze qui couvraient le toit et la coupole. Mais en 663, Constantin II empereur de Constantinople enleva ces tuiles avec toutes les statues en bronze qui avaient échappé aux ravages des barbares avec l'intention de les transporter dans sa capitale [...]. Grégoire III répara ce dommage en faisant couvrir le Panthéon de plaques de plomb. [...] Les troubles du XIII^e et du XIV^e siècles causèrent beaucoup de dommages à cet édifice qui au commencement du XV^e siècle manquait de toute la partie orientale du portique [...]. Le pape Martin V commença par restaurer le toit ; son exemple fut suivi par Eugène IV et Nicolas V [...]. Urbain VIII [...] fit faire le chapiteau de cette colonne [...]. Ce même pape fit faire les deux clochers de cette église [...]. Alexandre VII en 1662 acheva de restaurer le côté oriental du portique [...]. Clément XI réduisit la place au niveau actuel. Benoît XIV, vers la moitié du dernier siècle, mit l'intérieur de l'église dans l'état où on le voit, et sous Pie VII on renouvela une partie de la couverture de la coupole, et on fit des fouilles le long du côté occidental du portique, pour mieux connaître le plan de ce bâtiment¹.

Depuis le don du Panthéon aux chrétiens par l'empereur Phocas, au VII^e siècle, les papes ont donc veillé sur l'édifice afin de le transmettre en bon état aux générations futures.

De leur côté, les voyageurs étrangers ne mentionnent guère ces travaux de restauration, préférant se concentrer sur les torts que les pontifes ont causés à l'édifice, passés sous silence par les guides romains. Lady Morgan dresse ainsi un bilan patrimonial du Panthéon particulièrement accusateur envers la papauté, assimilée aux barbares par ses déprédations ; elle détaille les vols effectués successivement par les papes sur l'édifice antique :

La place qui entoure le Panthéon a été jusqu'au temps du pape Eugène IV, une réunion de ruines [...]. En déblayant ces vénérables ruines, parmi lesquelles se trouvaient les thermes d'Agrippa, la rapine des papes et des cardinaux n'épargna que les murs du Panthéon. Ce furent là les véritables Goths qui déplacèrent les monuments et pillèrent les temples de Rome. Le superbe bronze du portique fut pris par Urbain VIII, pour le *baldacchino* de Saint-Pierre ; les lions de basalte, qui gardaient son entrée, furent transportés pour décorer la fontaine d'Acqua Felice du pape Sixte V ; la belle urne de porphyre, qui ornait le portique, a été saisie par les Corsini, et placée dans leur somptueuse chapelle à Saint-Jean de Latran, où elle contient les cendres de l'insignifiant Clément XII².

Les voyageurs s'indignent plus particulièrement des initiatives d'Urbain VIII qui défigura l'édifice antique en lui ajoutant deux « mauvais clochers³ ». Mais ils reprochent surtout à ce pontife d'avoir ordonné la fonte du portique du Panthéon : le bronze servit au Bernin pour le baldaquin de Saint-Pierre et fut utilisé pour fondre des canons pour le château Saint-Ange. Nibby mentionne cet événement, d'ailleurs commémoré par une inscription au Panthéon, mais ne s'en émeut guère : « L'autre inscription, celle à gauche, rappelle que ce même pape en 1632 enleva tout le bronze du portique du Panthéon pour en faire les colonnes de la Confession de St. Pierre, les ornements de la Chaire dans cette même basilique, et des canons au fort St. Ange⁴ ». Ce souvenir hante néanmoins les visiteurs qui, lors de leur passage à Saint-Pierre, ne manquent pas d'y faire référence. La connaissance de cette destruction influe

¹ A. Nibby, *Itinéraire de Rome et de ses environs*, 1824 (éd.), *op. cit.*, t. I, p. 17-18.

² Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 238-240. Stendhal, comme Nibby, propose une énumération chronologique des interventions des différents pontifes sur le Panthéon mais en insistant, de manière plus objective, sur les dégradations, pillages et piètres restaurations dont ils se sont montrés coupables, aussi bien que sur les initiatives bénéfiques qu'ils ont prises pour le monument : voir Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 795-796.

³ *Ibid.*, p. 7. De même, Jouy ne peut « pardonner au pape Urbain VIII les deux clochers qu'il a fait bâtir auprès de la Rotonde. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 137.

⁴ A. Nibby, *Itinéraire de Rome et de ses environs*, *op. cit.*, t. II, p. 17.

sur leur appréciation esthétique de l'œuvre du Bernin, « dépouille vandale du bronze du Panthéon¹ » : Stendhal, pourtant sensible à sa beauté, ne peut ainsi s'empêcher d'y associer le souvenir douloureux du pillage qui en est à l'origine². Le sentiment esthétique est troublé par la conscience patrimoniale des voyageurs comme par la conviction d'une supériorité de l'antique sur le moderne.

Le Panthéon n'est pas le seul monument à servir la critique de la politique patrimoniale pontificale dans le discours des voyageurs : l'état du Colisée attire aussi un grand nombre de remarques indignées. Les voyageurs insistent sur son rôle de « carrière³ » de marbre et dénoncent l'inconscience des Romains ainsi que l'immobilisme des papes face à ce vandalisme, voire leur participation active. Les palais Farnèse et Barberini réveillent ainsi en eux le souvenir des déprédations passées : ils rappellent, en visitant ces édifices, qu'ils n'ont pu s'élever sur ordre des pontifes que par le pillage de l'amphithéâtre. Creuzé de Lesser constate ainsi que « le palais Farnèse, [...] construit en partie des pierres du Colisée, est en grande partie l'ouvrage de Michel-Ange, qui n'aurait pas dû se prêter à cette dégradation du plus beau monument de l'ancienne Rome⁴ ». La valeur esthétique de la réalisation moderne, chef-d'œuvre de Michel-Ange, est diminuée voire annihilée par la connaissance de cette destruction. Mais si les artistes peuvent faire l'objet des accusations des visiteurs, c'est avant tout la papauté qu'ils condamnent, à l'exemple de Kotzebue :

Le successeur du bon Titus connut tout le prix de ce monument. Antonin le Pieux prit des soins pour sa conservation ; et même Héliogabale [...] mit beaucoup d'ardeur à le faire réparer. Les Goths eux-mêmes, ces peuples non civilisés, n'y causèrent aucun dommage ; il était réservé aux chrétiens seuls de lâcher ici la bride à leur fureur destructive [...]. Le pape Paul II en fit enlever les matériaux nécessaires pour bâtir le palais de Saint-Marc. Le cardinal Riario suivit cet exemple de destruction, et s'attribua de quoi faire bâtir la chancellerie. Enfin le pape Paul III fit construire le palais Farnèse des débris du Colisée. N'est-ce pas le cas de se rappeler ici ces enfants mal élevés qui jouent la comédie, et qui déchirent les superbes vêtements de leurs aïeux pour en attacher les lambeaux sur leurs épaules⁵ ?

Pour le voyageur allemand, les empereurs romains, même les plus dépravés comme Héliogabale, ont pris soin du Colisée ; les papes ne se sont pas inscrits dans la continuité protectrice des empereurs, ils ont préféré piller l'édifice afin de construire des palais modernes, illustrant selon lui leur médiocrité politique et patrimoniale face à la Rome antique dont ils trahissent l'héritage. En effet, la métaphore patrimoniale des enfants souligne l'incapacité des papes de préserver les « superbes vêtements » de leurs aïeux antiques qu'ils préfèrent déchirer en « lambeaux », illusion d'une splendeur perdue. Stendhal se montre du même avis au palais Barberini, rappelant le célèbre proverbe concernant les destructions

¹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 8. Santo-Domingo manifeste également ce rejet : J.-H. de Santo-Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 218.

² « Cet ornement était nécessaire ; mais on gémit quand on se rappelle qu'il a été fait avec du bronze enlevé au Panthéon. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 685.

³ Petit-Radel retrace les étapes historiques de la destruction du monument, tout en insistant sur la destination des pierres prélevées, utilisées pour construire divers monuments de la Rome moderne : P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 348.

⁴ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 293.

⁵ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 237-238.

effectuées par cette famille, dont Urbain VIII fût le représentant, assimilés par la paronomase à des barbares :

Quatre cent quarante-six ans plus tard, c'est-à-dire l'an 526 de notre ère, les Barbares de Totila en ruinèrent diverses parties, afin de s'emparer des crampons de bronze qui liaient les pierres. [...] Après Totila, cet édifice devint comme une carrière publique, où, pendant dix siècles, les riches Romains faisaient prendre des pierres pour bâtir leurs maisons, qui, au Moyen Âge, étaient des forteresses. Encore, en 1623, les Barberini, neveux d'Urbain VIII, en tirèrent tous les matériaux de leur immense palais. De là le proverbe, *Quod non fecerunt barbari fecere Barberini*¹.

L'emploi de l'adverbe « encore » vient insister sur la date à laquelle s'effectuent ces déprédations : si celles des barbares sont excusables, la civilisation attendue du XVII^e siècle semble incompatible, pour Stendhal, avec l'absence de toute conscience patrimoniale. D'autres monuments ont subi le même sort que le Colisée, comme le Forum² ou les thermes de Caracalla dont Simond évoque la récente destruction : « Ces Thermes étaient encore en grande partie entiers lorsque, dans le seizième siècle, les dilapidations des papes et des princes romains, principalement des Farnèse, causèrent leur chute. On dit que lorsque la voûte de la grande salle tomba, le bruit fut entendu de Rome moderne³ ». Le bruit de l'effondrement du monument antique, entendu de « Rome moderne » et causé par ses pillages, indique le caractère imposant de l'édifice et donc celui des déprédations effectuées, tout en résonnant comme une accusation de l'incurie patrimoniale des papes par-delà les siècles.

Les voyageurs ne condamnent donc plus le temps comme seul responsable de la dégradation des monuments antiques ; s'ils reconnaissent ses méfaits, ils accusent les responsables réels de ces dégradations⁴, qu'il s'agisse de la papauté, des familles nobles de Rome ou bien des artistes, ces trois entités étant intrinsèquement liées dans leur œuvre de destruction rapace. En effet, le népotisme, combiné à l'idéologie de la Contre-Réforme, a grandement participé au pillage de la Rome antique, comme le rappelle Guinan-Laourens :

Les papes ont spolié le Panthéon pour enrichir St-Pierre ils ont démoli le mausolée d'Hadrien pour avoir de quoi bâtir St-Paul ; ils ont ruiné le Colisée pour élever des palais. Une famille a bâti le sien sur le Théâtre de Marcellus. Le Palatin a perdu jusqu'à sa forme pour devenir les jardins d'un grand seigneur. Les barbares s'étaient contentés de mutiler quelques statues. Le Népotisme a tout dégradé. La cupidité a donc plus fait que le temps pour détruire Rome. Les artistes n'ont pas été les derniers à porter le marteau destructeur sur ces ruines. Depuis qu'il y a des sculpteurs modernes, [...] ces hommes ne mettent en œuvre que des matériaux volés aux temples, aux thermes et aux arcs. Les granits, les porphyres, les basaltes de leurs tables, de leurs statues, de leurs tombaux, ne viennent pas d'autres

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 612-613.

² « Ainsi le noble Forum romain devint un vaste *immondezzajo* et le dédain des choses antiques fut porté si loin même par ceux qui auraient dû veiller le plus attentivement à leur conservation, qu'on adossa au mur du Capitole un amas de débris, qui enveloppe dans sa masse les colonnes du temple de Jupiter Tonnant, et sur cette colline artificielle un sénateur de Rome construisit ses écuries ! Ces profanations vandaliennes ne sont même pas d'une date bien ancienne, car je possède une gravure représentant le Capitole en 1550, dans laquelle le dépôt d'immondices n'est pas à beaucoup près aussi élevé qu'il l'était en 1809 ; de sorte qu'il paraît qu'on l'acheva à dessein, et qu'on y aplanit pour servir la construction des écuries du sénateur, et c'est ainsi que ce successeur d'Agrippa comprenait ses devoirs envers les restes de la grandeur romaine. », C. Tournon, *Études statistiques sur Rome*, op. cit., t. II, p. 241.

³ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 232.

⁴ Ce phénomène est relativement nouveau et prend son essor chez les auteurs du XIX^e siècle, marquant la naissance d'une conscience patrimoniale qui rend nécessaire l'identification de responsables à ces dégradations.

carrières. Ce sont ces débris de pavés, de frises, de colonnes, d'entablements qu'on tourmente en tous sens pour gagner quelques écus. Quel fond de richesses les modernes ont dans ce grand héritage de Rome ! Les misérables ! Ils n'ont su tirer parti que des pierres¹ !

Guinan-Laourens minimise les destructions effectuées par les barbares afin de mettre l'accent sur les méfaits de la cupidité des papes qui a permis de détruire le « grand héritage de Rome » en le réduisant à un moyen de gagner « quelques écus ». L'opposition entre la faiblesse de la somme obtenue et la grandeur du legs antique intensifie la condamnation, tout comme le terme « héritage » inscrit le regard porté sur les monuments antiques dans une perspective patrimoniale. La littérature viatique de la période 1780-1830 met donc en avant la responsabilité du gouvernement papal et de son fonctionnement dans la destruction des édifices antiques. Derrière ces accusations qui participent d'une rhétorique patrimoniale visant à convaincre et susciter l'indignation du lecteur, se dessine la naissance d'une conscience patrimoniale moderne qui porte un regard renouvelé sur les traces du passé.

La nomenclature des facteurs de destruction patrimoniale dressée par les voyageurs peut sembler alourdir le discours touristique et émaner d'une irritante attitude condescendante à l'égard de l'Italie ; néanmoins, elle contribue grandement à l'essor d'une conscience patrimoniale européenne. En désignant les coupables, qu'il s'agisse des éléments naturels, du temps, du peuple italien, des aristocrates, du clergé, des souverains, des instances patrimoniales ou des visiteurs eux-mêmes, les voyageurs participent à faire émerger chez leurs lecteurs la conviction que des mesures efficaces doivent être rapidement adoptées pour limiter ces destructions qui mettent en danger l'intégrité d'un patrimoine perçu par les voyageurs comme commun à l'ensemble des nations européennes. Cette démarche participe en effet à faire réfléchir les voyageurs sur les mesures à mettre en place pour la sauvegarde du patrimoine sur la péninsule comme dans leurs pays ; l'Italie, reconnue malgré tout pour sa politique patrimoniale séculaire, devient alors un laboratoire où penser les initiatives modernes.

Évaluer les mesures patrimoniales italiennes : protéger, conserver, restaurer

La littérature viatique du moment 1800 constitue en effet un observatoire patrimonial : les voyageurs étrangers observent, commentent et jugent l'efficacité des initiatives italiennes anciennes comme contemporaines, qu'il s'agisse de mesures gouvernementales, notamment législatives, ou d'interventions individuelles isolées, visant à protéger, conserver ou restaurer le patrimoine de la péninsule. D'après G. Bertrand cette évolution notable correspondrait au troisième temps de la prise de conscience patrimoniale : après avoir fait entendre leurs lamentations sur l'état de dégradation avancé dans lequel se trouvent de nombreux monuments de la péninsule, les voyageurs adoptent une attitude moins passive en s'appliquant à évaluer les politiques mises en place pour la conservation de ces derniers, allant même jusqu'à en proposer d'autres, jugées plus efficaces. Reconnue pour son patrimoine abondant et varié mais aussi comme l'un des premiers pays européens à avoir mis en place les rudiments

¹ J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 84.

d'une politique de restauration et de conservation, l'Italie devient le champ d'expérimentation idéal de ce regard patrimonial particulièrement critique. Pourtant, ce dernier n'est pas seulement le produit d'une conscience et d'une sensibilité nouvelles chez les voyageurs, exacerbés par les destructions iconoclastes révolutionnaires et par les saisies de l'armée française : il s'agit d'un regard partial, souvent biaisé par des facteurs politiques, nationaux, esthétiques ou religieux, qui trouve son origine dans les multiples bouleversements historiques qui caractérisent la période.

Évaluer les initiatives patrimoniales antérieures au XVIII^e siècle

Les voyageurs ne se contentent pas de juger les mesures adoptées par les pontifes au moment de leur séjour dans la Ville Éternelle ; ils s'attaquent aussi aux initiatives plus anciennes. Le monument antique subit de nombreuses destructions à partir de la fin de l'Empire, motivées par des raisons pratiques ou idéologiques : les voyageurs déplorent ces dégradations souvent effectuées au profit de la Rome moderne et chrétienne. Néanmoins, ils mentionnent l'existence de mesures proto-patrimoniales, d'« exemples intermittents de protection¹ », telles que la conversion de temples antiques en églises ou la pratique architecturale du *riuzo*. Ces pratiques, bien que conservatrices, sont sujettes à débat chez les voyageurs qui aspirent désormais à une approche plus scientifique et laïque de la conservation.

Une proto-conservation : la conversion des temples antiques en lieux de culte chrétiens

Les itinéraires et récits de voyage mentionnent presque systématiquement la transformation, par la consécration et quelques modifications architecturales, d'anciens temples païens en églises, phénomène qui matérialise l'assimilation de la Rome antique par la Rome moderne, chrétienne. En effet, lorsque les chrétiens n'ont « pas eu de quoi bâtir des églises à neuf », ils se sont contentés « de réparer les murs et les voûtes des temples des païens, d'en ajuster les pavés et les colonnes aux nouveaux temples. C'est ce que nous voyons dans cinquante églises actuelles² ».

Certains voyageurs perçoivent la consécration de ces temples comme un acte patrimonial de la part de papes amis des arts, ayant à cœur de protéger les chefs d'œuvre de l'Antiquité de la rage destructrice et de l'aveuglement des fanatiques chrétiens, au même titre que la muséification, à la fin du XVIII^e siècle, devient un moyen de préserver les œuvres de l'iconoclasme révolutionnaire³. Il s'agit donc d'une solution jugée relativement satisfaisante *a posteriori* puisqu'elle a permis la conservation de monuments

¹ J.-C. Bousquet, *Le Bien culturel en Italie*, *op. cit.*, p. 28.

² J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 211.

³ Mallet estime ainsi que ces nombreuses reconversions s'expliquent par une perspective patrimoniale chez les pontifes : « Les papes pour préserver des dégradations les édifices anciens les ont transformés en églises ; ils y ont fait élever des chapelles et placer des reliques. », G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, *op. cit.*, p. 108.

antiques, comme le soulignent Goethe¹, Ducos² ou encore Petit-Radel qui vante le « zèle [...] éclairé » des pontifes³. Devenus lieux de culte chrétiens, les temples romains doivent être protégés ; à défaut de faire naître un sentiment patrimonial parmi la population, les papes font appel au respect religieux qui prévient toute destruction, comme le souligne Stendhal au sujet du temple d'Antonin et Faustine⁴. Les voyageurs expriment plus particulièrement leur reconnaissance au Panthéon et au Colisée. Ils estiment ainsi que s'ils peuvent profiter du monument antique qu'est le Panthéon dans un état presque intact, c'est parce qu'il a été très tôt transformé en église par l'autorité impériale puis papale : Dupaty insiste sur le lien entre consécration et protection puisque selon lui « c'est cette dédicace qui a préservé le Panthéon du sac général que la plupart des autres temples ont subi⁵ ». Dans les guides romains, la consécration est envisagée différemment : le Panthéon y est avant tout présenté comme un lieu de culte et classé dans la catégorie des églises ; Vasi souligne ainsi l'intérêt religieux plus que patrimonial de la consécration salutaire du temple païen⁶, comme il le fait également au Colisée. Cet amphithéâtre possède une histoire patrimoniale plus tardive : dégradé par les incursions barbares et plus encore par son utilisation comme carrière durant plusieurs siècles, Benoît XIV le consacre en 1749 afin d'honorer les martyrs chrétiens qui y trouvèrent la mort. Son architecture subit dans ce but quelques transformations : des stations expiatoires sont notamment construites dans son enceinte. Par sa consécration, l'édifice est désormais protégé des pillages et pour les voyageurs cette initiative est avant tout patrimoniale : sans

¹ Il explique ainsi « que les choses les plus grandes et les plus magnifiques doivent périr, cela est dans la nature du temps [...] ; aussi, dans cette revue générale, ne pouvions-nous nous attrister de passer devant les monuments détruits : au contraire, nous avons lieu de nous réjouir de voir tant de choses conservées, et tant d'autres reconstruites, plus magnifiques et plus colossales qu'elles ne l'avaient jamais été. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 511.

² « Pour les conserver, des papes amis des arts, combattirent d'abord par elle-même, la superstition qui les menaçait. Les temples du paganisme qui n'avaient pas été renversés, furent voués au culte des catholiques. Ceux-ci les défendirent alors, avec autant de zèle qu'ils en eussent mis à les détruire. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820, op. cit.*, t. II, p. 84.

³ « Ainsi des temples qui étaient dédiés à Vénus, Junon, Isis, Minerve et Vesta ou à la Bonne Déesse, après avoir été dépouillés par les Barbares qui se succédaient pour dévaster, par les princes qui bâtissaient avec leurs matériaux leurs majestueux palais, par le fanatisme qui, prenant le masque de la piété, détruisaient d'un côté pour construire de l'autre, ont été convertis en des lieux de prière quand un zèle plus éclairé, prenant la place de l'intolérance, conserva du moins à la postérité quelques indices du savoir-faire de nos devanciers. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie, op. cit.*, t. II, p. 54.

⁴ « Ce qui a probablement empêché que ces admirables colonnes n'aient été pillées par les Barberins ou quelques autres neveux de papes, c'est que ce temple avait été changé en une église dédiée à saint Laurent. », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 750.

⁵ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785, op. cit.*, t. I, p. 211.

⁶ « Boniface IV, pour abolir ces folies et ces honteuses superstitions, en 607, l'ayant purgé de toute fausseté païenne, le consacra au vrai Dieu, en l'honneur de la sainte Vierge et de tous les saints martyrs. », G. Vasi, *Itinéraire instructif, op. cit.*, p. 240.

prendre en compte les enjeux religieux ou politiques à l'œuvre, Stendhal¹, Dupaty² et Creuzé de Lesser prêtent ainsi au pontife des intentions strictement patrimoniales à l'égard de l'amphithéâtre, « enfin arraché aux barbares par Benoît XIV, qui imagina le bénir [...] pour le sauver³ ». La consécration est perçue comme un stratagème pour préserver le monument antique (le verbe « imaginer » est utilisé par les deux auteurs) : Benoît XIV devient à leurs yeux un pape doué d'un sentiment patrimonial supérieur à celui de son peuple qui, pour forcer ce dernier au respect, fait appel aux ressources de la religion. On remarque ainsi chez Dupaty l'emploi de verbes de protection architecturale (« fortifier », « couvrir ») afin de désigner métaphoriquement l'action conservatrice de la consécration : les autels constituent la meilleure protection contre les pillages, comme l'observe également Petit-Radel qui attribue leur construction au seul sentiment patrimonial du pontife⁴. Les voyageurs étrangers portent donc un regard déformé sur la consécration du Colisée qu'ils perçoivent comme un acte strictement patrimonial de la part de papes éclairés désireux de protéger le monument ; ils n'envisagent en effet aucune possible visée prosélyte, malgré leurs réserves face à l'Église catholique.

Cette politique de conservation par la reconversion religieuse de l'antique ne se limite pas au patrimoine monumental : les œuvres d'art sont également concernées dans une moindre mesure. Avant même les collections particulières et les musées, les églises constituent des lieux de conservation des statues antiques grâce à la transformation de ces dernières en représentations chrétiennes, un phénomène régulièrement constaté par les visiteurs⁵. Nous pouvons ainsi penser à la statue en bronze de Jupiter, devenue l'objet de la ferveur des pèlerins depuis sa métamorphose en statue de saint Pierre dans la basilique du même nom : car, si certains estiment que la statue du saint a été coulée avec le métal fondu de l'œuvre antique, la plupart des voyageurs sont convaincus qu'il s'agit d'une même statue, « le bronze du Jupiter Capitolin » étant devenu, avec le christianisme, « le *St.-Pierre* en bronze⁶ ». D'autres cas de reconversion sont rapportés par les voyageurs, comme l'illustre l'anecdote de Staël au sujet de deux statues antiques ornant le tombeau du poète Sannazzaro à Naples et représentant Apollon et Minerve :

¹ « Lorsque les empereurs essayèrent de lutter avec la nouvelle religion prêchée par saint Paul, [...] ils envoyèrent au Colisée beaucoup de chrétiens souffrir le martyre. Cet édifice fut donc en grande vénération dans le Moyen Âge ; c'est pour cela qu'il n'a pas été tout à fait détruit. Benoît XIV, voulant ôter tout prétexte aux grands seigneurs qui, depuis des siècles, y envoyaient prendre des pierres comme dans une carrière, fit ériger autour de l'arène quatorze petits oratoires », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 617.

² « Le colisée de jour en jour dépérissait ; on enlevait les pierres ; on le dégradait, on le souillait : Benoît XIV imagina de sauver le Colisée, en le consacrant ; il le fortifia d'autels, et le couvrit d'indulgences », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, *op. cit.*, t. I, p. 113.

³ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 246.

⁴ Petit-Radel présente les papes comme des « amis des arts » qui ont avant tout veillé à la conservation du monument antique puisque c'est pour « préserver de la destruction ce qui en restait encore, qu'ils firent élever sur le contour intérieur une douzaine de petites chapelles pour y faire des stations expiatoires en mémoire du martyre que souffrirent sur ce lieu nombre de chrétiens livrés aux bêtes féroces. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 348.

⁵ « Plus d'une image de la Vierge est sortie d'un bloc de marbre sous le nom de Vénus, et plus d'un enfant Jésus n'est qu'un amour dont on a coupé les ailes. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 79.

⁶ J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 14.

« Deux statues antiques [au tombeau rayé]. Le prêtre disait : « C'était un Apollon, nous en avons fait le David qui est l'Apollon sacré, et d'une [Judith nue rayé] Minerve une Judith¹ ». La voyageuse relève malicieusement la transformation des dieux en figures de l'Ancien Testament, attestée et justifiée par un prêtre². De même, dans la cathédrale de Sienne, une statue des Grâces est exposée ; sa nudité, jugée inconvenante dans une église, est fréquemment soulignée ; Ducos estime ainsi qu'il s'agit d'une réutilisation religieuse d'une statue profane, passée d'un autel païen à un autel catholique, insistant sur leur incongruité dans ce lieu³.

La conversion, qu'elle s'applique au patrimoine antique monumental ou aux œuvres d'art, permet donc, de manière plus ou moins intentionnelle, de les préserver des ravages du temps mais surtout des destructions causées par le fanatisme et l'ignorance, souvent au prix de quelques transformations nécessaires pour les adapter à leur nouveau rôle. À Rome, les voyageurs se montrent souvent sensibles à cet argument et manifestent leur reconnaissance envers les papes qui sont à l'origine de ces initiatives. Pourtant, le regard qu'ils portent sur ces dernières est un regard biaisé et inexact, symptomatique des transformations en cours : ils les perçoivent d'emblée comme un acte patrimonial sans prendre en compte, comme le font les guides romains, les implications politiques et religieuses de telles mesures.

Le « emploi » : piller l'antique pour construire le moderne

Si un grand nombre des voyageurs voit dans la consécration des temples une solution efficace pour conserver durablement ces derniers dans la Rome catholique, ils font preuve d'une indignation plus vive face aux prélèvements antiques effectués par l'Église pour construire la Rome moderne⁴. Salvatore Settis observe qu'à partir du XVI^e siècle, un nouveau rapport au patrimoine antique se met en place à Rome : on renonce à détruire mais, conscients de la valeur des débris antiques, les papes les déplacent pour les intégrer, notamment en tant qu'éléments décoratifs, dans les monuments modernes. Il distingue le « emploi passif », voire « destructeur », du emploi fonctionnel : le premier consiste à utiliser les éléments antiques comme matériau brut pour construire les murs, les fondations d'un édifice alors que dans le cas du second « les éléments antiques sont remployés de telle sorte qu'ils soient bien visibles et

¹ G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 160.

² Cette métamorphose ne passe pas inaperçue et Jouy la remarque également : « Le buste de ce poète latin est élevé sur le monument ; il est [...] placé entre les deux grandes statues d'Apollon et de Minerve, auxquelles on a cru devoir donner, dans cette église, les noms de *David* et de *Judith*. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. III, p. 326-327.

³ « Des autels de Vénus, où elles présidaient aux mystères de la volupté, elles ont passé dans le lieu consacré aux apprêts du culte catholique. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820*, op. cit., t. IV, p. 149.

⁴ Si la critique de ce phénomène est plus importante à Rome où elle est directement reliée à l'incurie patrimoniale des pontifes, les voyageurs la relèvent dans d'autres villes ; à Chiusi, Valéry indique les pillages effectués sur les monuments étrusques pour construire la cathédrale : « La vieille cathédrale [...] peut être regardée comme un autre musée étrusque, et les premiers chrétiens de cette ville [...] ont, comme ceux de Rome, dépouillé leurs anciens temples et monuments pour construire leurs églises. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 339.

avec le sentiment très conscient de leur valeur toujours décorative¹ ». Tout comme la consécration des temples antiques, cette pratique permet au christianisme d'affirmer dans l'architecture même de ses lieux de culte sa suprématie religieuse sur sa « rivale vaincue² », la Rome païenne. Pourtant, le « remploi » (*riuzo*) implique aussi une reconnaissance de la supériorité esthétique des réalisations antiques puisque les modernes, incapables d'atteindre ce degré de perfection, doivent se contenter de réutiliser ce que leurs prédécesseurs ont créé. Ces interventions trouvent donc une « justification idéologique³ » comme esthétique et sont ignorées par les lois pendant plusieurs siècles. Cependant, prenant conscience des dommages patrimoniaux engendrés par cette pratique, plusieurs intellectuels italiens s'y opposent à partir du XVIII^e siècle : ils estiment que le remploi, « dans la mesure où il implique le déplacement d'un fragment [...] hors de son contexte antique (grec ou romain) vers un nouveau contexte [...], entraîne une action destructrice, plus ou moins consciente, du fragment replacé dans le nouveau contexte⁴ ». Cette prise de conscience se généralise dans le discours des voyageurs dès la seconde moitié du XVIII^e siècle : ils présentent les papes comme les principaux coupables. Guinan-Laoureux insiste ainsi, par le recours à l'anaphore, sur leur responsabilité dans la destruction et le démantèlement de la Rome antique, utilisée comme une vaste carrière dans laquelle puiser des matériaux de construction ou des éléments architecturaux⁵.

Si les deux cas de remploi définis par S. Settis sont relevés par les voyageurs et font l'objet d'une condamnation générale⁶, le remploi passif est celui qui les choque le plus : l'antique est alors irrémédiablement perdu. À Sainte-Marie *in Cosmedin*, Ducos indique que les fragments antiques ont servi à la construction des murs de l'édifice moderne, utilisés comme « simples matériaux » de construction, sans considération pour leur valeur esthétique ou historique :

On n'entre [...] dans l'église de Sainte-Marie *in Cosmedin* [...] que pour déplorer de nouveau, l'abus de l'emploi des fragments antiques les plus précieux. Ici, l'on ne s'est pas même donné la peine de les rapprocher, ni de les appareiller, en termes de maçonnerie. Tels qu'ils se trouvaient, ils sont entrés comme des moellons bruts, dans la construction de murs grossiers, dont la surface est restée hérissée de leurs sculptures. Le marbre, le travertin, le granit, les fûts de colonnes, leurs chapiteaux [...], sont

¹ Salvatore Settis, « Les remplois », in François Furet (dir.), *Patrimoine, temps, espace : patrimoine en place, patrimoine déplacé*, Paris, Fayard, « Éditions du patrimoine », 1997, p. 70.

² Gérard Luciani, « La politique papale en matière de conservation des antiques et les voyageurs français au XVIII^e siècle », in Philippe Koeppel, *Papes et papauté au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque Franco Simone », 1999, p. 10.

³ J.-C. Bousquet, *Le Bien culturel en Italie, op. cit.*, p. 5.

⁴ S. Settis, « Les remplois », *art. cit.*, p. 69.

⁵ « Le *Septizonium*, mausolée de Septime Sévère, formait un des beaux restes de Rome Les papes l'ont ruiné pour en avoir les matériaux. Vers le Vatican, à l'ancien champ Triomphal, s'élevait une belle pyramide à la mémoire de Scipion l'Africain. Les papes l'ont démolie pour en employer les marbres au vestibule de St. Pierre. Le tombeau d'Hadrien se montrait au bord du Tibre avec autant d'élégance que de majesté. [...] Les papes ont démoli ce chef-d'œuvre d'architecture pour en avoir le bronze, les colonnes et les statues. », J.-B. Guinan-Laoureux, *Tableau de Rome vers la fin de 1814, op. cit.*, p. 61.

⁶ Certains vantent tout de même les mérites patrimoniaux du remploi, comme Goethe lors de sa visite de la basilique Saint-Paul : « On trouve ici, conservés avec goût, dans les chapiteaux, des restes merveilleux d'une architecture colossale et richement ornée, empruntés et sauvés des ruines du palais de Caracalla, autrefois situé dans le voisinage et maintenant presque entièrement détruit. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 506.

mêlés, confondus, mis en œuvre comme de simples matériaux. Tous ces fragments appartenait [...] aux temples de la Fortune, de Matuta, et de la Pudicité patricienne¹ [...].

Le remploi fonctionnel est aussi rejeté et Lady Morgan le présente comme un acte « barbare » :

Les dépouilles d'Isis et de Sérapis étaient arrachées du sol où les conquérants romains les avaient placées, pour venir servir d'ornement à la *piazza della Rotonda*, où elles se mêlent actuellement avec les échoppes des savetiers et les étalages des fruitières. Un goût factice pour les arts devint l'ennemi le plus mortel de la conservation des monuments romains ; et ceux qui se servaient des statues du môle d'Adrien pour les lancer contre leurs ennemis, furent suivis par des hommes moins féroces peut-être, mais non moins barbares à l'égard des arts².

Le remploi est assimilé à un pillage sans vergogne de la Rome antique et les voyageurs relèvent avec précision les éléments architecturaux désormais intégrés dans certaines églises : l'antique n'existe plus qu'en tant que fragment dans un tout chrétien et moderne comme le relève Staël à la basilique Sainte-Marie Majeure³. La colère des voyageurs éclate avec plus de force face aux cas récents de remploi ; Lady Morgan rappelle ainsi que Pie VI, au XVIII^e siècle, y a eu recours pour construire la place de Monte Cavallo, alors même que la conscience d'un amenuisement du patrimoine antique travaillait déjà l'Europe⁴.

Les éléments prélevés sur les monuments antiques et offerts à la curiosité nostalgique des visiteurs sont le plus souvent des colonnes, facilement réutilisables dans les constructions modernes. Ces dernières ont parfois été abîmées, comme le remarque Staël à Saint-Jean de Latran⁵ ou sont insuffisamment mises en valeur, comme le constate Stendhal à l'église des Capucins : le dépècement de la Rome antique s'accompagne en effet de maladroites architecturales et les visiteurs opposent l'élégance et l'harmonie des édifices antiques au mauvais goût des architectes chrétiens ayant eu recours au remploi, qui n'ont pas su tirer profit de ces colonnes étrangères « ramassées de côté et d'autre » en les appareillant⁶. Malgré leurs réserves et leur indignation face aux remplois, les visiteurs ne manquent pas d'admirer ces colonnes dispersées dans les églises romaines ; elles deviennent d'ailleurs un objet touristique à part entière, éclipsant l'architecture chrétienne dans laquelle elles sont intégrées. Ainsi,

¹ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820*, op. cit., t. IV, p. 11.

² Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 240.

³ « Sainte-Marie-Majeure en face des Thermes de Dioclétien [...] tout enrichie de colonnes prises dans les mausolées et dans les thermes. Quel effet produirait encore Rome si chaque richesse était à sa place ! », G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 212.

⁴ « Pie VI a fait beaucoup pour l'ornement de ce palais, et de la place de *monte Cavallo*, sur laquelle il est bâti ; et (*selon les règles*) il prit le peu qui restait des monuments antiques ; il transporta l'obélisque du mausolée d'Auguste [...] sur la place devant son palais, et ne pouvant déplacer le Colisée, il enleva du moins tout ce qu'il était possible d'enlever dans le forum. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 296-297.

⁵ « À Saint-Jean de Latran, [...] on trouve une telle quantité de colonnes de marbre, qu'il en est plusieurs qu'on a recouvertes d'un mastic de plâtre pour en faire des pilastres [...]. Quelques-unes de ces colonnes étaient dans le tombeau d'Adrien, d'autres au Capitole ; celles-ci portent encore sur leur chapiteau la figure des oies qui ont sauvé le peuple romain. », G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 1093.

⁶ « L'église des Capucins est formée de colonnes inégales, ramassées de côté et d'autre, mais l'ignorance des premiers chrétiens les a disposées à peu près comme ils les voyaient rangées dans les temples et les basiliques des païens, c'est ce que l'on remarque dans toutes les églises de Rome qui ont des colonnes. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 740.

dans *Corinne ou l'Italie*, si la narratrice condamne les remplois effectués dans les églises, « toutes décorées par les magnificences antiques », peu adaptés au culte chrétien parce que « quelque chose de sombre et de bizarre se mêle à [...] ces ornements de fête enlevés aux temples païens¹ », elle concentre son discours, à Saint-Jean de Latran, sur ces colonnes. Staël se rend d'ailleurs elle-même dans cette basilique spécifiquement pour admirer les « 4 colonnes de bronze prises au temple de Jupiter Capitolin [sic.] au haut desquelles on voit les oies en l'honneur des services qu'elles ont rendus² » : la basilique moderne est effacée au profit des éléments antiques qu'elle contient, isolés par la voyageuse. Avant l'incendie de 1823, la basilique Saint-Paul est également fréquentée pour ses magnifiques colonnes antiques. Kotzebue invite son lecteur à visiter ce véritable « magasin de colonnes, le plus précieux que l'on puisse voir³ » et Petit-Radel rappelle que « la plus grande richesse de cette basilique sont ses colonnes antiques, au nombre de cent trente-six, dont quatre-vingts pour les nefs⁴ ». Ces colonnes sont présentées comme le principal intérêt touristique de l'édifice : l'architecture moderne, les reliques et les œuvres qu'il contient sont à peine évoquées⁵. Le discours sur Milan est marqué par le même phénomène mais de manière plus accentuée encore car, contrairement à Rome ou Naples, la ville offre peu de ruines antiques ; Lady Morgan prévient son lecteur qu'« il ne reste d'antiquités romaines que l'emplacement de thermes, de temples et un beau portique nommé les *Colonne di San Lorenzo*⁶ ». L'église à laquelle ces colonnes ont été accolées, Saint-Laurent, demeure un objet secondaire aux yeux des visiteurs ; Stendhal s'émerveille ainsi devant « les magnifiques colonnes antiques de San Lorenzo » sur lesquelles il fournit de nombreux détails avant d'évoquer laconiquement l'église qui l'a seulement « amusé par sa forme originale⁷ ». Ces fragments antiques sont aussi intégrés dans des édifices laïcs ; Petit-Radel indique à Rome qu'un « grand nombre de ces palais ont pour matériaux ceux enlevés des anciens monuments publics car il suffisait d'être pape ou de sa famille pour avoir le droit d'y aller prendre de quoi bâtir pour soi⁸ ». C'est notamment le cas du palais Farnèse, construit avec des pierres provenant du Colisée.

Les déplacements d'éléments architecturaux antiques dans les églises suscitent un discours touristique important ; cependant, l'admiration des voyageurs pour la beauté préservée de ces fragments

¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1093.

² G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 223-224.

³ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. III, p. 398-399.

⁴ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 101.

⁵ Stendhal justifie son attirance pour les églises romaines, notamment Saint-Paul, par les vestiges antiques qui y ont été intégrés et constituent leur seul attrait à ses yeux : « Je trouve dans les églises très anciennes des copies des temples païens. Les chrétiens, triomphants après tant d'années de persécution, démolissaient avec rage un temple de Jupiter, mais ils bâtissaient à côté une église à saint Paul. Ils se servaient des colonnes du temple de Jupiter qu'ils venaient de détruire ; et comme ils n'avaient aucune idée des beaux-arts, ils copiaient sans s'en douter le temple païen. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 508-509.

⁶ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. I, p. 155.

⁷ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 317-318.

⁸ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 207-208.

s'accompagne d'une critique du remploi, perçu comme une entreprise de destruction, et non de conservation, de l'antique. Ces reproches, dont on trouve des traces dès le XVIII^e siècle dans la littérature viatique, ne sont pas seulement le fruit d'une prise de conscience patrimoniale ; ils sont aussi motivés par le rejet politique et religieux de l'Église et de la papauté, sous l'influence combinée de la philosophie des Lumières et du gallicanisme¹. Les voyageurs réprovent avant tout la dimension idéologique de cette pratique, à savoir la volonté de l'Église d'imposer dans l'architecture de ses lieux de culte son triomphe moral sur l'Antiquité. C'est d'ailleurs cet aspect qui séduit certains visiteurs catholiques, notamment romains, qui insistent sur l'importance idéologique du *riuzo* afin de le justifier ; ils mettent en avant l'idée selon laquelle ces remplois incarnent le triomphe du christianisme sur le paganisme ou encore le fait qu'ils matérialisent dans Rome une continuité historique qui définit l'identité de la ville dans laquelle « les matériaux réutilisés semblent relier les civilisations par-delà les millénaires ; la pierre devient symbole de pérennité, un des traits de la Ville Éternelle² ». Quelles que soient les critiques dont il fait l'objet, la particularité de Rome est liée au remploi qui permet, dans l'architecture des édifices de la ville, de brouiller les frontières entre les strates historiques et les souvenirs qui leur sont liées et de créer une nouvelle unité esthétique paradoxalement fragmentaire.

Le mécénat pontifical : élever la Rome moderne

La littérature de voyage vante enfin le rôle essentiel joué par le mécénat pontifical : en élevant la Rome moderne, souvent au détriment de l'antique, les papes ont participé à renouveler Rome, phénix urbain³, en la dotant d'un patrimoine nouveau. Dupré estime ainsi que « l'Italie n'a produit tant de chefs d'œuvre que parce que les papes et les grands princes ont encouragé et protégé les arts⁴ » ; même Creuzé de Lesser, plutôt hostile au gouvernement romain et à l'Église, ne peut que s'émerveiller sur les effets de ce mécénat pontifical qui a enrichi Rome plus qu'aucune autre ville⁵. Pour Stendhal et Goethe,

¹ Comme l'explique G. Luciani, au XVIII^e siècle, les Français, « souvent marqués par le scepticisme des Philosophes, font le voyage, et le tableau qu'ils laissent de Rome [...] met l'accent sur la dégradation dans laquelle leur apparaissent les monuments de l'ancienne reine du monde, dégradation dont ils rejettent complaisamment la responsabilité sur le manque d'intérêt de l'Église pour la civilisation païenne et sur l'impuissance, ou mieux l'incurie de l'administration papale. », G. Luciani, « La politique papale en matière de conservation des antiques et les voyageurs français au XVIII^e siècle », *art. cit.*, p. 11.

² J. Boudard et E. Kanceff, *Rome au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 57.

³ « Elle se retrouve toujours plus belle et plus magnifique, comme un phénix qui se renouvelle ; et cela par les grands soins de quelques souverains pontifes, et l'esprit perçant de tant d'hommes prudents et vertueux, qui comme des abeilles industrieuses vont sucer jusque dans les débris des anciens bâtiments le miel des beaux-arts. », G. Vasi, *Itinéraire instructif*, *op. cit.*, p. 10.

⁴ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 411-412.

⁵ « En voyant ces fontaines nombreuses qui jaillissent de toute part, ces édifices qui la décorent, ces obélisques qui l'enorgueillissent, on ne peut s'empêcher de rendre justice aux pontifes qui [...] ont fait un noble usage de leurs richesses ; et il est incontestable qu'aucuns souverains [...] n'ont fait pour leur capitale autant que les papes ont fait pour Rome. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 238. Tout comme Guinan-Laourens qui ne peut que s'émerveiller devant les splendeurs des palais romains liées au mécénat pontifical : « Depuis la renaissance des arts, Rome, leur patrie, a vu s'y succéder les architectes, les sculpteurs et les peintres célèbres de tous les pays : les souverains pontifes les ont tous employés à l'embellissement de leurs palais et de

l'élévation de la Rome moderne par les papes va jusqu'à compenser les torts causés aux monuments antiques¹. Cette idée est également présente dans la *Description historique de l'Italie en forme de dictionnaire* dont l'auteur, passant sous silence les dégradations effectuées sur les monuments antiques, estime que la papauté a voulu, en encourageant les arts, venger les destructions effectuées par les barbares².

La littérature de voyage insiste donc sur le rôle de mécènes des papes ; cette conviction se matérialise par l'association systématique de leurs noms aux réalisations, architecturales comme artistiques, qu'ils ont commandées et financées. Le guide de Vasi insiste ainsi sur leur rôle, rappelant dès que possible au lecteur le nom des pontifes ayant ordonné l'élévation de telle église ou bibliothèque, la réalisation de telle fresque ou de tel tombeau. À Saint-Jean de Latran, il établit une chaîne patrimoniale et artistique à travers les siècles dont chaque pape constitue un maillon ; chaque pontife a participé à la construction et à l'ornement de la basilique, devenue métaphore de la religion chrétienne et du trône de saint Pierre³ : Sixte IV y a intégré les colonnes antiques de porphyre, Clément VIII a renouvelé les peintures de l'oratoire, Anastase IV a construit une des chapelles, Jean V une autre, Grégoire XI fit faire une nouvelle porte, Martin V se chargea de la réalisation du pavé, Pie IV de celle des clochers et Sixte V du portique... La basilique Saint-Pierre fait l'objet du même traitement dans la plupart des guides : les voyageurs renseignent sur les différentes strates de construction du monument. Stendhal retrace ainsi le rôle joué par les différents papes dans l'élévation de l'édifice, de « l'an 65 de Jésus-Christ », quand « le pape Anaclet fit ériger un oratoire dans le lieu où l'apôtre avait été enseveli⁴ » à Pie VI qui, en 1784, a « bâti une sacristie⁵ ». Chaque pape est aussi associé au nom d'un artiste dont il a favorisé les travaux, participant à la création du chef-d'œuvre de la Rome moderne : ainsi, « Rossellini et Léon-Baptiste furent les architectes de Nicolas V » ; Jules II « choisit le dessin du célèbre Bramante » ; Léon X « donna pour architecte à Saint-Pierre, Julien de San Gallo et le grand Raphaël » ; enfin, Paul III « donne la

leurs temples. Et ces génies ont produit des chefs-d'œuvre pour des protecteurs qui les comblaient de caresses, d'honneur et de biens. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 99.

¹ Voir Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 613. Goethe estime que Saint-Pierre compense les destructions de l'antique : il a sous les yeux « ce que deux mille ans ont détruit, mais aussi ce qu'une culture plus avancée a pu produire de nouveau. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 511.

² « Ces superbes obélisques, ces pyramides, ces colonnes, ces statues et tant d'autres chefs-d'œuvre de l'art, tirés de la poussière où la main des Barbares les avait enfouis justifient assez combien les papes ont été jaloux dans tous les temps de venger cette ville des torts qu'elle a essuyés. Raphaël, Michel-Ange Bramante, Bernin et tant d'autres Artistes semblent avoir été suscités par la Providence pour féconder les efforts des Souverains de Rome moderne et pour en faire la ville la plus magnifique et la plus curieuse qui soit dans le monde. », M. de L. M. de l'Académie de St-Luc à Rome, *Description historique de l'Italie, en forme de dictionnaire*, Avignon, Chambeau, 1790, t. II, p. 219.

³ G. Vasi, *Itinéraire instructif*, op. cit., p. 100-104.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 679.

⁵ *Ibid.*, p. 682.

direction de Saint-Pierre à Michel-Ange¹ ». À Saint-Pierre, chaque pontificat et les artistes qui lui sont associés ont participé à construire, consolider et rénover la basilique, métaphore de la chrétienté.

Les voyageurs mentionnent avec admiration les sommes colossales consacrées par les pontifes à l'élévation de la Rome moderne, notamment à Saint-Pierre². Dans sa description de la basilique, Stendhal évalue les sommes vouées à sa construction et son embellissement : « Suivant Fontana, les sommes dépensées pour cet édifice s'élevaient, en 1694, à 47 millions d'écus romains. L'écu romain, qui vaut aujourd'hui 5 fr. 38 cent, ne valait alors que 3 fr. 12 sols [...]. Saint-Pierre avait donc coûté 169 millions 200 mille livres³ ». Il admire dans le mécénat catholique des siècles passés, et plus particulièrement chez certains pontifes comme Léon X, la capacité à dépenser des sommes importantes pour les arts, par goût aussi bien que pour illustrer la puissance de l'Église. Il développe cette idée dans *L'Histoire de la peinture en Italie* et dans *Promenades dans Rome* où il estime que cet âge d'or du mécénat des papes s'achève avec le XIX^e siècle, « siècle des budgets et de la liberté⁴ », qui n'entend pas dépenser autant d'argent dans les arts :

Une réflexion triste domine toutes les autres. Le gouvernement des deux chambres va parcourir le monde et porter le dernier coup aux beaux-arts. Les souverains, au lieu de songer à faire une belle église, penseront à placer des fonds en Amérique pour être de riches particuliers en cas de chute. Les deux chambres, une fois impatronisées dans un pays [...] ne donneront jamais vingt millions pendant cinquante ans de suite pour faire un monument comme Saint-Pierre⁵ [...].

Ce pessimisme sur le mécénat moderne est partagé par Corinne, qui constate au château Saint-Ange : « C'est jusques ici que les colonnes qui précèdent [Saint-Pierre] devaient s'étendre : tel était le superbe plan de Michel-Ange, il espérait du moins qu'on l'achèverait après lui ; mais les hommes de notre temps ne pensent plus à la postérité⁶ ».

Cette représentation des papes en mécènes de la Rome moderne s'accompagne de la conviction d'une continuité entre la Rome antique païenne et la Rome moderne chrétienne : les pontifes se présentent comme les successeurs légitimes des empereurs romains, animés par le même désir d'embellir la Ville Éternelle. Les voyageurs sont sensibles à cette continuité et mettent en avant l'idée d'un héritage politique et patrimonial entre les empereurs romains et les papes. Stendhal insiste ainsi sur l'érudition et le goût pour l'Antiquité de certains papes, permis par la fréquentation du patrimoine antique⁷. En

¹ *Ibid.*, p. 680-681.

² C'est aussi le cas de Corinne qui, à Saint-Pierre, confie à Oswald : « il faut mettre au nombre des titres de notre nation à la gloire, la patience, le courage et le désintéressement des chefs de l'église, qui ont consacré cent cinquante années, tant d'argent et de travaux, à l'achèvement d'un édifice dont ceux qui l'élevaient ne pouvaient se flatter de jouir. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1065-1066.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 682.

⁴ *Ibid.*, p. 933.

⁵ *Ibid.*, p. 706-707.

⁶ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1062-1063.

⁷ « Les papes, dans leur jeunesse, avant de monter sur le trône, admiraient les restes de l'antiquité. [...] Nicolas V, Jules II, Léon X furent des hommes dignes d'être émus par les ruines du Colisée et par la coupole de Saint-Pierre. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 614.

effet, « si les papes eussent habité toute autre ville que Rome, auraient-ils pris dans leur jeunesse le goût des beaux-arts, qui les porta, une fois parvenus au trône, à faire élever tant de monuments magnifiques¹ ? » Le patrimoine antique constitue à ses yeux la matrice de Rome moderne en servant d'exemple à ses architectes comme à ses artistes. Cette continuité entre le pouvoir impérial et papal est incarnée dans la création mais aussi dans la restauration de l'antique, notamment celle des aqueducs romains, symboles du lien par excellence ; ces ouvrages d'origine romaine sont restaurés afin de mieux approvisionner la ville, créant un *continuum* politique et esthétique grâce à l'eau qui circule toujours de la même manière, symbolisant la continuité entre Rome antique et moderne. Les voyageurs associent souvent, dans leur discours touristique, le nom du pape à l'origine de la réparation de l'aqueduc et le nom de l'empereur qui l'a construit : ainsi, Creuzé de Lesser écrit que les eaux « arrivent presque toutes de plusieurs lieues par des aqueducs, magnifiques ouvrages des Romains, restaurés et quelquefois embellis² ».

À Rome, qu'il s'agisse de la consécration de temples antiques ou du remploi de certains de leurs éléments dans les palais et les églises de la ville, les initiatives antérieures au développement d'une conscience patrimoniale moderne servent avant tout la création de nouveaux chefs d'œuvre et la construction de la splendeur de la Rome chrétienne. Le figement entraîné par la patrimonialisation ne pèse pas encore sur la création et, grâce au mécénat des papes, l'antique sert, en tant que modèle comme en tant que matériau, à faire naître de nouveaux chefs-d'œuvre, appelés à leur tour à faire partie du patrimoine. En effet, si les voyageurs se montrent critiques à l'encontre du traitement subi par l'héritage antique qui a servi à construire la Rome moderne, ils insistent aussi sur la difficulté de créer un nouveau patrimoine au XIX^e siècle. Si Stendhal explique ce phénomène par l'apparition de nouveaux régimes politiques comme d'une nouvelle perception de la pratique artistique, nous pouvons le mettre sur le compte d'une patrimonialisation croissante qui asphyxie la création moderne : la priorité n'est plus de créer mais de figer l'ancien afin de le préserver pour les générations à venir.

Recenser les mesures patrimoniales modernes en Italie

Quelles que soient ses conséquences, le développement d'une conscience patrimoniale moderne se manifeste en Italie, au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, par la mise en place de mesures patrimoniales plus générales et mieux observées. Les voyageurs se présentent alors comme des observateurs patrimoniaux : ils évaluent l'efficacité des initiatives italiennes anciennes, telles que le remploi ou la conversion des monuments antiques, mais aussi les mesures modernes, caractérisées par leur caractère scientifique, systématique et institutionnel, dont ils sont les témoins. Le contact des visiteurs avec les

¹ *Ibid.*, p. 730.

² A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 238.

politiques initiées sur la péninsule participe activement à l'émergence d'une conscience patrimoniale nationale puisque « les initiatives italiennes et le regard que les étrangers portèrent sur elles » jouèrent un rôle fondamental dans « la formation d'une autre manière de considérer un passé que l'on croyait pourtant déjà si bien connaître¹ » en Europe. Les voyageurs participent à promulguer les effets des mesures italiennes et tentent d'évaluer, à l'aune de l'Italie, les initiatives mises en place dans leur pays d'origine.

L'exemple italien : la mise en place progressive d'une législation patrimoniale

Afin de mieux percevoir les enjeux des politiques patrimoniales adoptées à partir du XVIII^e siècle, il est nécessaire d'effectuer un bref panorama des mesures entérinées, dès la Renaissance, sur la péninsule. En effet, si les premières dispositions légales pour protéger le patrimoine national sont adoptées en France à partir de la Révolution, l'Italie dispose d'une tradition plus ancienne qui se manifeste notamment sur le plan législatif². Cette législation, qui vise à protéger les biens patrimoniaux, n'évolue pas au même rythme et diffère en fonction des États italiens et de la nature, aussi bien que de la richesse, de leur patrimoine. Ainsi, comme le rappelle Sandra Costa, « il fallut attendre l'époque d'une très tardive unité nationale pour que le tissu législatif sur les biens culturels connaisse [...] une véritable élaboration homogène sur tout le territoire italien³ ».

À Rome, dès la Renaissance, par la création de fonctions aussi bien que de lois, d'édits et d'ordonnances, les papes posent les fondements d'une politique régulant la protection du patrimoine antique comme moderne. Ces mesures sont sporadiques, attachées à certains pontificats plus éclairés, et souvent peu respectées par ceux-là mêmes qui les ont promulguées : elles ne constituent donc pas dans une politique patrimoniale suivie. Selon Jean-Claude Bousquet, le véritable tournant, marqué par la redécouverte de l'art antique « non pas seulement en tant que réminiscence patriotique, ce qui a perduré pendant tout le Moyen-Âge, mais pour sa valeur historique et artistique⁴ », coïncide avec un événement politique et culturel majeur pour la Ville Éternelle : le retour des papes d'Avignon en 1377. Rome est alors « un chantier très actif de la démolition de son propre passé⁵ » : les destructions des monuments antiques sont fréquentes et ne sont pas régulées ; une école romaine, l'école des Cosmates, forme même des spécialistes de la démolition et de la récupération, non seulement dans le cadre du *riuzo*, qui préserve

¹ G. Bertrand, « Les voyageurs français en Italie et la sauvegarde du patrimoine. », *art. cit.*, p. 104.

² A. Schnapp rappelle qu'une législation protégeant les monuments romains des dégradations des particuliers, qu'elles soient le fait de chrétiens iconoclastes ou de citoyens soucieux de se procurer des matériaux de construction à moindre coût, se met en place dès le Bas-Empire par le biais de décrets des empereurs. Voir A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, *op. cit.*, p. 166-167.

³ S. Costa, « Introduction : quelques suggestions pour une analyse comparée du droit du patrimoine en Italie et en France », in S. Costa (dir.), *Patrimoine et législation : l'expérience de l'Italie et de la France : actes de la journée d'études du 12 mars 1998*, Grenoble, Centre de Recherche d'Histoire de l'Italie et des Pays Alps, « Les Cahiers du CRHIPA », 2000, p. 6.

⁴ J.-C. Bousquet, *Le Bien culturel en Italie*, *op. cit.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 40.

la valeur esthétique du fragment, mais aussi pour la fabrication de chaux à partir des vestiges. Pour Norvins, il s'agit d'une période particulièrement sombre qui a « consommé la ruine et le pillage des plus beaux monuments¹ ». Le retour des papes initie un renouveau et c'est à partir de cet événement que s'élaborent les prémisses d'une politique de protection des monuments antiques au service d'une idée politique, celle de la *Renovatio Urbis* ou de la *Roma instaurata* pour reprendre le titre de l'ouvrage de l'humaniste Flavio Biondo. F. Choay estime ainsi que le pontificat de Martin V (1417-1431) marque la naissance de la notion de « monument historique² » et revient sur l'importance de cette période dans l'histoire patrimoniale européenne³. Il s'agit de préserver la Rome antique et sa grandeur afin de faire de la Ville Éternelle le lieu d'une continuité entre l'Antiquité et le christianisme ; cette volonté s'exprime à travers certaines commandes artistiques des papes, chargées d'illustrer cette continuité⁴, mais aussi à travers la prise d'initiatives pour protéger le patrimoine antique. Ces mesures proto-patrimoniales servent le pouvoir temporel et religieux des pontifes qui cherchent à se présenter comme les successeurs des empereurs romains.

En effet, le retour des papes n'est pas marqué par l'établissement d'une politique patrimoniale moderne systématisée : il s'agit plutôt de mesures isolées, d'une vision hésitante et particulièrement ambiguë puisque, s'ils préservent par des édits le patrimoine antique, ils continuent à exploiter les édifices comme carrières. Martin V signe ainsi la Constitution Apostolique *Etsi in cunctarum* le 31 mai 1425 ; Vittorio Mainetto rappelle que ce texte est traditionnellement considéré « comme le premier acte juridique visant la réglementation des monuments anciens », le pape y revendiquant sa légitimité à décider du sort du patrimoine antique : il « interdit, sous peine d'excommunication et d'amende [...], de détruire ou transformer les bâtiments anciens, non seulement les églises et les basiliques de la ville de Rome, mais également les édifices antiques et les ruines. L'objectif est de les conserver pour la postérité (*ad posterios maneat*), parce que non seulement ils confèrent dignité et décor à la ville⁵, mais sont également le témoignage des vertus anciennes [...] et encouragent l'émulation⁶ ».

¹ J. de Norvins, « Rome », III, *op. cit.*, p. 103.

² L'expression « monument historique » est utilisée pour la première fois par Millin en 1790 qui inventoriait « cet ensemble de bâtiments et d'objets qui, soudain devenus biens nationaux, avaient complètement changé de statut et de mode de visibilité. », F. Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 219.

³ « On peut faire naître le monument historique à Rome vers l'an 1420. Après l'exil d'Avignon (1305-1377), et au lendemain du Grand Schisme (1379-1417), Martin V vient rétablir le siège de la papauté dans la Ville démantelée à laquelle il veut restituer son pouvoir et son prestige. Un climat intellectuel nouveau se développe autour des ruines antiques qui désormais parlent d'histoire et confirment le passé fabuleux de Rome. », F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, *op. cit.*, p. 25.

⁴ C'est notamment le cas des portes de bronze de Saint-Pierre, exécutées par Le Filarete sous le pontificat d'Eugène IV et sur lesquelles est représenté le martyr de saint Pierre. On y voit notamment des éléments de la Rome antique, comme les tombeaux de Romulus et Rémus.

⁵ Une perspective qui était déjà celle des empereurs romains, soucieux de l'*ornatus* de leurs cités. Voir A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, *op. cit.*, p. 160-164.

⁶ Vittorio Mainetto, *Protection de la propriété culturelle et circulation des biens culturels – Étude de droit comparé Europe/Asie*, 2008, p. 6.

Le pape entend donc préserver le patrimoine antique comme témoignage de la grandeur passée de Rome pour animer ses contemporains, mais aussi en tant qu'héritage pour la postérité, volonté qui est au cœur de la démarche patrimoniale. Sollicité par les humanistes italiens et désireux d'asseoir une autorité fragilisée par le séjour à Avignon, Martin V crée également le bureau des *Magistri viarum*, outil qui lui permet de mettre en application les articles patrimoniaux de sa Constitution Apostolique puisqu'il s'agit de fonctionnaires chargés de la restauration des infrastructures urbaines et des monuments¹. Néanmoins, ces mesures concernent surtout des éléments utilitaires comme les ponts ou les églises qui sont réparés et non restaurés afin d'être conservés dans leur état originel ; en outre, malgré ces mesures et avec l'autorisation du pape, la destruction des édifices antiques se poursuit sous Martin V. Les voyageurs insistent d'ailleurs sur les nombreuses dégradations qui furent commises durant son pontificat : Lady Morgan rappelle que « sous le pontificat de Martin V, un grand nombre de statues antiques ont été pilées pour servir de ciment dans les palais qu'on bâtissait² » et Petit-Radel brosse un portrait sombre de cette époque³. La valeur esthétique et historique des monuments antiques n'est pas encore pleinement reconnue par les pouvoirs publics ; cette reconnaissance s'étend sur plusieurs siècles, ce qu'illustrent les balbutiements législatifs sur cette question durant la Renaissance.

Après le pontificat de Martin V, celui de Léon X (1513-1521) marque un nouveau tournant majeur dans l'histoire de la législation protectrice des antiquités romaines, notamment grâce à deux textes. En août 1515, un bref du pontife confie à Raphaël la surintendance générale des monuments antiques de Rome : une fonction est donc spécifiquement créée pour veiller sur ce patrimoine. Cependant, ce texte demeure ambigu : s'il recommande à l'artiste de prendre soin des monuments d'intérêt, notamment ceux portant une inscription, et s'il condamne à une forte amende ceux qui s'approprieraient ou détruiraient les restes antiques, cette interdiction est avant tout justifiée par la volonté d'assurer à la construction de la basilique Saint-Pierre les meilleures pierres. En effet, Léon X autorise Raphaël, alors en charge du chantier, à choisir dans les monuments antiques les matériaux nécessaires à sa construction, une solution qui sert des intérêts aussi bien économiques qu'idéologiques. Ce bref met pourtant en place des réflexions patrimoniales ultérieurement approfondies par certains pontifes des XVIII^e et XIX^e siècles ; il élabore ainsi un système de contrôle de la circulation et de l'appropriation des restes antiques et affirme la légitimité d'une régulation papale, annonçant ainsi les réflexions autour de la propriété patrimoniale, collective mais dont la protection, la conservation et la restauration doivent être prises en charge par le souverain.

¹ Voir Marie-Claire Berducou (dir.), *La Conservation en archéologie : méthodes et pratique de la conservation-restauration des vestiges archéologiques*, Paris, Masson, 1990.

² Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. III, p. 270.

³ « La barbarie des temps fut telle [...] que pendant plusieurs siècles on employa les marbres les plus beaux, les statues, les colonnes les mieux travaillées, pour en faire de la chaux [...] en mettant en pièces ces chefs d'œuvre et ces attentats se passaient encore sous le pontificat de Martin V. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie, op. cit.*, t. II, p.435.

En 1519, Raphaël adresse une lettre célèbre à Léon X : il l'invite à adopter une conservation plus active du patrimoine antique qui doit, selon lui, être protégé pour des raisons morales et historiques, en ce qu'il constitue un héritage de la grandeur romaine, mais aussi didactiques puisqu'il joue un rôle essentiel dans la formation des artistes modernes et donc dans la création de nouveaux chefs-d'œuvre. Les voyageurs ont connaissance du rôle patrimonial joué par Raphaël, et plus particulièrement de cette lettre. Lady Morgan rappelle ainsi qu'« il avait proposé à Léon X l'excavation complète de toute l'ancienne Rome ; brillante entreprise, digne du génie de celui qui la conseillait¹ ». Néanmoins, les destructions, plus ciblées, se poursuivent : lorsqu'un monument est trop endommagé pour servir de modèle aux artistes, sa valeur historique est ignorée ; il est démonté et ses matériaux sont utilisés pour la construction d'un édifice moderne ou détruits pour faire de la chaux. En effet, selon F. Choay, le Quattrocento se caractérise, malgré les initiatives pontificales, par une prise de conscience patrimoniale essentiellement limitée aux artistes et aux humanistes : « contre les forces [...] de destruction qui les menacent, les édifices antiques ont pour seule protection – aléatoire, sinon dérisoire – la passion du savoir et l'amour de l'art. C'est pourquoi la prise de conscience du Quattrocento de la double valeur historique et artistique des monuments de l'Antiquité n'a pas entraîné leur conservation effective et systématique² ». Malgré ses contradictions, le pontificat de Léon X est présenté par les voyageurs comme une période privilégiée pour les arts qu'il a encouragés en faisant travailler les artistes, parmi lesquels Raphaël et Michel-Ange. Ils reprennent un lieu commun de l'historiographie du XIX^e siècle qui présente le pontificat de Léon X comme un âge d'or artistique, politique et économique, en lui donnant une inflexion patrimoniale puisque son pontificat est aussi considéré comme une étape importante dans la revalorisation du patrimoine antique³.

Le XVIII^e et le XIX^e siècles apparaissent comme une autre étape de cette prise de conscience patrimoniale. Les lois se multiplient dans l'ensemble des États italiens et on observe une systématisation des mesures qui constituent un solide tissu législatif mieux respecté. Les gouvernements promulguent notamment des lois visant à réguler les conditions de vente, et donc de déplacement des œuvres, par les particuliers qui en sont propriétaires afin d'empêcher la dispersion du patrimoine national. Afin d'éviter ces situations, Florence fait figure de pionnière en mettant en place dès 1602 une loi qui, inspirée du travail d'inventaire mené par Vasari⁴, « bloque la libre circulation d'un bien considéré d'intérêt public⁵ » en empêchant sa sortie de l'État par la vente ou l'héritage ; ainsi, « ce n'est pas la dynastie, mais le

¹ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 257.

² F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, op. cit., p. 42.

³ Ils rappellent ainsi que c'est sous son règne que furent menées les premières fouilles archéologiques romaines : « Un grand nombre de chambres des Thermes de Titus, ensevelies sous les ruines des étages supérieurs, furent déblayées sous Léon X. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 225.

⁴ Les premières mesures patrimoniales consistent en effet en la mise en place d'inventaires et de classements qui permettent de circonscrire le patrimoine national et d'en empêcher plus facilement le déplacement hors des frontières.

⁵ J.-C. Bousquet, *Le Bien culturel en Italie*, op. cit., p. 90.

territoire dynastique, qui sert de base aux dispositions sur l'exportation¹ ». Il s'agit d'une des premières lois patrimoniales visant à contrôler la mobilité de l'œuvre et à l'attacher à un État². De biens privés, les œuvres acquièrent un statut tendant vers celui de bien public puisque leur sort ne dépend plus de la volonté de leur propriétaire mais est régulé par la loi. Les propriétaires eux-mêmes, sensibilisés par la législation florentine, peuvent aussi mettre en place des dispositions testamentaires visant à empêcher la dispersion de leurs collections en les intégrant au patrimoine familial. Ainsi, visitant le palais Riccardi, De Brosses remarque un sceau attribué à Auguste « substitué à perpétuité dans cette maison » : « le testateur a mis une clause prohibitive de le remuer de l'endroit où il est scellé, à peine de dix mille écus d'aumône³ ».

À Rome, les pontifes cherchent également à conserver les œuvres antiques dans leur capitale par la législation mais aussi en créant de nouvelles fonctions pour mieux la faire respecter. Dans l'introduction de sa description du Musée Pio-Clementino, Visconti mentionne les différentes instances chargées de déterminer si une œuvre peut ou non être vendue et quitter le sol romain :

Il a été très sagement ordonné par nos lois, que l'on ne puisse enlever de la Métropole aucune production des beaux-arts, antique ou moderne, sans l'autorisation du cardinal camerlingue de la Sainte Église ; et celui-ci ne peut se déterminer que d'après le rapport qui lui est fait par le commissaire des antiquités, que l'on doit consulter au sujet d'un enlèvement quelconque, quand il est sollicité. C'est à la prévoyance heureuse qui dicta un tel règlement, que l'on doit d'avoir mis un obstacle à l'avidité des amateurs étrangers, et à la cupidité de quelques-uns de nos propriétaires⁴.

Les pontifes peuvent aussi, lorsque la loi ne suffit pas, user de leur pouvoir pour empêcher le départ d'une œuvre, comme l'illustre l'anecdote relatée par Kotzebue au sujet d'un torse antique exposé au palais Barberini et conservé à Rome grâce à un « trait de despotisme révoltant⁵ ». De plus, si les premiers éléments de législation, à la Renaissance, concernaient majoritairement le patrimoine monumental antique, à partir du XVIII^e siècle d'autres objets sont protégés comme les inscriptions et les manuscrits, interdits de vente à la suite de l'édit du cardinal Spinola en 1704. Cette protection s'élargit progressivement aux œuvres modernes mais avec moins de rigueur et beaucoup continuent à être

¹ Robert W. Scheller, « La notion de patrimoine artistique et la formation du musée au XVIII^e siècle », É. Pommier (dir.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, op. cit., p. 212.

² « Le décret identifie trois catégories d'œuvres d'art (les « *buone pitture* ») : les œuvres d'artistes vivants, pour lesquelles le commerce et l'exportation demeurent libres ; les œuvres des artistes décédés, pour lesquelles l'exportation est soumise à une licence d'exportation obligatoire, octroyée par un organe *ad hoc* ; et les œuvres de 18 grands maîtres du passé, dont l'exportation est absolument interdite. », V. Mainetto, *Protection de la propriété culturelle et circulation des biens culturels*, op. cit., p. 6.

³ C. De Brosses, *Lettres familières*, op. cit., t. I, p. 288.

⁴ Ennio Quirino Visconti, *Œuvres*, t. I, *Le Musée Pie-Clémentin*, Milan, J. P. Giégler, 1818, p. 3-4.

⁵ « Il n'est ici que depuis peu, car il a été vendu pendant la révolution. Le sculpteur Pacetti l'avait acquis à bon marché [...]. La tranquillité étant rétablie, on jugea à propos d'annuler la vente, et on lui intenta en conséquence un procès très injuste, ce qui décida Pacetti à vendre le plus tôt possible la propriété qu'on lui contestait. Il trouva bientôt dans le frère de l'empereur des Français un connaisseur et un amateur qui sut apprécier à sa juste valeur le chef-d'œuvre dont il voulait se défaire à bon marché. Mais le pape fit des menaces à Pacetti, et lui fit dire de traiter à l'amiable, parce que bien décidément il ne gagnerait jamais son procès. C'est à ce trait de despotisme révoltant que Rome a l'obligation d'avoir conservé un des plus beaux restes de la sculpture grecque. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. IV, p. 31-32.

vendues à des collectionneurs étrangers. De même, à Naples, c'est la découverte de Pompéi et Herculaneum qui suscite le besoin d'une législation patrimoniale qui concerne donc avant tout les antiques car, comme l'observe Goethe, les ventes de tableaux modernes se poursuivent sans grandes restrictions¹.

Ce n'est pourtant pas toujours l'héritage antique qui est à l'origine d'une prise de conscience patrimoniale ; certaines villes italiennes possèdent de riches collections de peinture et de sculpture dont le déplacement, notamment dans le cadre des héritages dynastiques, est progressivement contrôlé par la législation. Les successions entraînent en effet le déplacement des œuvres : c'est le cas de la célèbre collection Farnèse, conservée à Parme et à Rome, dont hérite Charles III, roi de Naples. Il transfère la partie parmesane à Naples dès 1735 et la partie romaine est acheminée à partir de 1786 sur ordre de Ferdinand I^{er}. Les voyageurs reviennent sur cet événement comme Lady Morgan qui, en visitant le palais de Parme, remarque le vide laissé par ce transfert qu'elle condamne, qualifiant Charles III de « voleur légitime² ». C'est à la suite de ce déplacement qui appauvrit considérablement ses collections que le duché de Parme prend des mesures légales pour décréter l'inaliénabilité de certaines œuvres. Les voyageurs évoquent également à Rome le transfert plus récent de ces collections que Pie VI a, en vain, tenté d'empêcher ; Goethe rapporte ainsi : « Les arts sont menacés à Rome d'une grande perte : le roi de Naples fait transporter l'Hercule Farnèse dans sa capitale. C'est un deuil général chez les artistes³ ». À Venise, qui dispose d'un patrimoine antique restreint, les premières lois concernant l'inaliénabilité des œuvres d'art sont plus tardives. En effet, la Sérénissime constitue un centre important du commerce européen de tableaux par suite des mesures restrictives prises dans d'autres villes italiennes, ce qui retarde considérablement la prise de conscience patrimoniale. Les premières mesures protectionnistes ne sont prises qu'en 1773 « et concernent un domaine bien déterminé, celui des tableaux dits "publics"⁴ » et perçus comme un bien collectif⁵. Dans toute l'Italie, cette législation protectionniste interroge et fait évoluer le statut de l'œuvre puisque « l'histoire des lois tutélaires peut être envisagée comme une mainmise progressive de l'État sur le patrimoine pour le mettre à disposition du public⁶ ». On assiste en effet à un glissement progressif du bien privé vers le bien public autour de la question de la patrimonialisation de l'objet : les biens protégés sont liés à la conscience d'une propriété collective.

¹ « Nous avons vu aujourd'hui un tableau du Corrège qui est à vendre. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 251.

² « Ce palais a cependant été renommé pour sa galerie et ses belles collections [...]. Mais tous ces trésors, ainsi que le cabinet d'histoire naturelle et les antiques, ont été très injustement enlevés par l'infant don Carlos, quand il fut appelé à occuper le trône de Naples », Lady Morgan, *L'Italie*, t. II, op. cit., p. 172.

³ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 186.

⁴ J.-C. Bousquet, *Le Bien culturel en Italie*, op. cit., p. 94.

⁵ Les lois patrimoniales de Venise étaient pourtant très sévères, comme l'illustrent les propos de R. de Beauvoir au sujet du *Martyr de Saint Pierre* du Titien : « Un décret du sénat de Venise défendit aux dominicains de S.-Jean et Paul, sous peine de mort, de vendre ce merveilleux tableau. », R. de Beauvoir, « Musées d'Italie », op. cit., p. 7.

⁶ J.-C. Bousquet, *Le Bien culturel en Italie*, op. cit., p. 139.

Néanmoins, si au cours du XVIII^e siècle de nombreuses lois patrimoniales sont promulguées pour assurer la conservation des œuvres et des monuments ou leur « défense protectionniste¹ », leur multiplication est paradoxalement « l'indice d'une efficacité insuffisante, de traditions invétérées, de difficultés d'application² ». Certains particuliers contournent la législation et vendent leurs œuvres malgré leur caractère inaliénable comme l'illustre l'anecdote rapportée par Lady Morgan à propos de la vente, en 1807, d'un autoportrait de Raphaël par la famille florentine Altoviti³, ou celle de De Brosses au sujet d'un tableau vénitien de Véronèse désormais exposé à Gênes⁴. Les lois sont quasi systématiquement ignorées et Goethe, dans son *Voyage en Italie*, s'insurge contre cette permissivité :

On aurait fait une chose extraordinairement avantageuse pour l'étude, et l'on aurait pu créer un musée unique si le gouvernement, sans la permission duquel on ne peut exporter aucun objet antique, avait exigé qu'un plâtre en fût livré chaque fois. Mais si un pape avait eu cette pensée, tout le monde aurait fait opposition, car, en peu d'années, on eût été effrayé de la valeur et du mérite des objets emportés du pays, licence qu'on sait se faire accorder secrètement, et par toutes sortes de moyens, dans les cas particuliers⁵.

En effet, de nombreux riches étrangers disposent, grâce à leurs relations avec des personnages influents, de dérogations leur permettant d'acquérir certaines œuvres pourtant protégées. Ainsi, « l'efficacité de cette législation n'était pas très grande ; la violaient en particulier les ambassadeurs et cardinaux étrangers, qui, bénéficiant du privilège d'extra-territorialité, faisaient sortir les œuvres d'art anciennes et modernes par convois entiers⁶ ». Ces phénomènes sont fréquents à Rome où « toute discrétion » est laissée « au camerlingue ou au pape pour déroger à la règle⁷ » et où les couvents disposent parfois de franchises leur permettant de vendre leurs œuvres sans être inquiétés. Au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, un facteur esthétique vient amplifier cette dispersion : le néoclassicisme : alors que Winckelmann est Commissaire aux Antiquités, « les autorisations [de vente] sont nombreuses et justifiées par l'idéologie néoclassique qui privilégie la notion d'*exemplum*⁸ ». Cependant, le néoclassicisme est aussi à l'origine d'une prise de conscience patrimoniale : comme le souligne Élodie Saliceto, « la conservation, relation intergénérationnelle, est aussi une « conversation », un dialogue

¹ *Ibid.*, p. 98.

² *Ibid.*, p. 55.

³ « La plus extrême indigence n'aurait pas dû suffire pour décider les possesseurs de ce trésor à s'en défaire. La fortune des comtes Altoviti a toujours été proportionnée à leur noblesse ; et cependant ce tableau a été acheté en 1807 par le prince héréditaire de Bavière, pour huit mille écus, et il orne maintenant la galerie de Munich. », Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. II, p. 374.

⁴ « Le fameux tableau de Paul Véronèse, représentant le festin chez le Pharisien. C'est un des plus célèbres morceaux de ce peintre ; il était à Venise chez des moines bénédictins, de qui Spinola l'acheta furtivement 40,000 liv., sans compter tout ce qu'il fût obligé de donner de *belle main* à chaque moine pour gagner leurs suffrages. La république, qui avait fait de grandes défenses de laisser sortir ce tableau de Venise, mit à prix la tête de Spinola, s'il était pris sur les terres de Venise, et chassa de l'État tous les religieux de ce couvent. », C. De Brosses, *Lettres familières, op. cit.*, t. I, p. 73-74.

⁵ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 190.

⁶ K. Pomian, « Musée et patrimoine », in Henri-Pierre Jeudy (dir.), *Patrimoines en folie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 192.

⁷ J.-C. Bousquet, *Le Bien culturel en Italie, op. cit.*, p. 126.

⁸ *Ibid.*, p. 128.

entre les époques pour une mémoire vivante, permanente re-convocation et réappropriation¹ » ; la nécessité de ce « dialogue » esthétique avec l'Antiquité, au cœur du néoclassicisme, justifie la conservation des œuvres antiques.

Pour remédier à cette absence d'application stricte de la législation patrimoniale ainsi qu'au déplacement de multiples collections par le jeu des héritages aussi bien que par les spoliations françaises², le pontificat de Pie VII est marqué par l'avènement d'un nouvel appareil législatif qui acte la naissance d'une perspective moderne sur la question patrimoniale. Il s'agit d'un « tryptique romain, composé d'un chirographe de Pie VII introduit par un Édît du camerlingue Doria Pamphili paru en 1802, d'un Édît du camerlingue Paca paru en 1820, suivi de son Règlement qui date de 1821³ ». Les édits de 1802 et 1820 fixent les règles d'une politique patrimoniale imitée par l'Europe mais établissent également une conception plus vaste du patrimoine puisque « non si considera più il patrimonio como un iniseme di capolavori unici, ma come la totalità delle testimonianze e della memoria storica ed ambientale di un luogo⁴ ». Le chirographe du 1^{er} octobre 1802 et l'Édit du cardinal Pamphili stipulent ainsi « que les ornements de la cité devaient être protégés, d'une part pour leur valeur historique et pédagogique et d'autre part afin qu'ils puissent servir de modèle aux artistes modernes et former le goût de leur public⁵ ». Pour atteindre leurs buts, ces textes multiplient les interdictions mais mettent aussi en place de nouvelles fonctions comme celle d'Inspecteur général des Antiquités et des Beaux-arts et de Commissaire aux Antiquités, occupées respectivement par Canova et Carlo Fea. Le texte autorise néanmoins l'exportation d'œuvres d'artistes vivants⁶ ou morts si elles ne sont pas de « *pregio* », ce qui sera laissé au jugement d'un expert et du pape lui-même. Mais le changement majeur opéré par cet Édît est la transition vers une conception du bien privé comme public, qui est l'un des indices de sa patrimonialisation. En effet, la décision d'inventorier les œuvres à préserver, et donc soumises à la législation protectrice, concerne également les biens privés puisque les particuliers « sont tenus à une

¹ É. Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique*, *op. cit.*, p. 413.

² En effet, les campagnes françaises, qui se soldent dès 1796 par le traité de Tolentino et les enlèvements de statues, tableaux et manuscrits romains, sont à l'origine de la multiplication des textes législatifs comme des initiatives de restauration. Ainsi, Uggeri note : « La paix, après laquelle on avait tant soupiré, nous ayant été redonnée, et le Chef de l'Église ayant été rendu au S. Siège, les Antiquités Romaines, source de prospérité pour ce Pays, furent de nouveau l'objet des soins du Gouvernement. », A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, *op. cit.*, p. 4-5.

³ *Ibid.*, p. 129. « Ainsi, vers 1800, l'État est de plus en plus souvent mentionné dans la discussion sur la gestion du patrimoine artistique. », R. W. Scheller, « La notion de patrimoine artistique et la formation du musée », *art. cit.*, p. 122.

⁴ « On ne considère plus le patrimoine comme un ensemble de chefs-d'œuvre uniques, mais comme la totalité des témoignages, de la mémoire historique et l'environnement d'un lieu », S. Costa, « Tra dispersione del patrimonio e acquisizionedi una nuova consapevolezza della tutela : il caso dello Stato Pontificio al momento della Campagna d'Italia », in S. Costa (dir.), *Musées perdus, musées retrouvés*, *op. cit.*, p. 139.

⁵ Derek Linstrum, « Giuseppe Valadier et l'arc de Titus », *Monumentum* 25 (1) 43-71, 1982, p. 52.

⁶ Pour Bonstetten, il s'agit seulement d'une mesure commerciale, et non patrimoniale, visant à encourager les ventes des artistes romains : « Pour favoriser les artistes vivants, l'on a défendu à Rome l'exportation des antiques, qui faisaient concurrence aux modernes. », C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, *op. cit.*, p. 89.

déclaration de possession de *monumenta* qui deviennent ainsi indisponibles pour leurs propriétaires¹ ». Cette décision est un indice du contrôle accru désormais exercé par l'État romain sur les collections privées.

L'Édit Pacca, qui date du 7 octobre 1820, consolide la politique mise en place par celui de Pamphili. Afin d'atteindre ses objectifs, divers moyens sont prescrits ; l'article 7 met notamment en place un « inventaire des objets d'art et des antiquités présents dans le territoire de l'État et la création d'une Commission des Beaux-Arts, chargée de fonctions d'inventoriage, conservation et contrôle² ». Outre ces mesures conservatrices, une législation protectionniste empêchant la sortie des œuvres hors du territoire romain est à nouveau entérinée par l'article 9 qui prévoit « l'interdiction absolue d'exporter les antiquités, les objets d'art, les objets provenant des fouilles archéologiques et, plus généralement, tous les biens reconnus d'intérêt artistique par la Commission³ ». On observe un glissement toujours plus prononcé du bien privé vers le bien public, ce qui peut s'expliquer par une conscience patrimoniale en développement mais aussi par des raisons historiques ; avec la suppression des congrégations religieuses par les Français, leurs biens sont devenus des biens nationaux.

Ces législations, rapidement imitées par d'autres États italiens, marquent l'émergence d'une conscience patrimoniale moderne dont la réalisation juridique s'accompagne du rôle accru accordé au domaine scientifique qui se manifeste par la sollicitation de spécialistes pour la rédaction de ces lois aussi bien que pour leur application. À Rome, la charge de Commissaire des Antiquités est ainsi souvent assurée par un artiste ou un antiquaire. À partir de 1750, ce rôle des spécialistes est conforté : on adjoint au Commissaire « trois Assesseurs, un pour la peinture, un pour la sculpture et un pour les camées et médailles⁴ ». Ces spécialistes mettent leur expérience au service du gouvernement papal pour faciliter le passage de l'objet du statut de bien privé à celui de bien public car enlever « la disponibilité d'un bien à son véritable propriétaire était plus facile si on pouvait le justifier par l'avis d'un expert⁵ ». Ainsi, durant la première moitié du XVIII^e siècle, les gouvernements italiens « se dotent de Commissions et d'Académies [...]. Les critères généraux de sauvegarde sont fixés et on attend de ces institutions qu'elles décident si le bien peut être inséré dans les circuits économiques ou s'il doit acquérir la fonction de sémiophore⁶ », donc devenir patrimoine. En outre, les États mettent en place des outils scientifiques pour mieux servir leurs politiques patrimoniales : c'est le cas du musée et des campagnes de fouilles mais aussi de l'inventaire.

¹ J.-C. Bousquet, *Le Bien culturel en Italie, op. cit.*, p. 132.

² *Ibid.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁶ *Ibid.*, p. 156.

Les mesures romaines du début du XIX^e siècle sont présentées comme un modèle patrimonial en Europe. Elles sont imitées par les États de la péninsule, mais aussi par d'autres pays européens, comme la France : ainsi, le poste d'Inspecteur Général des Monuments Historiques créé sous Louis-Philippe est une « réplique des fonctions exercées par Canova à partir de 1802¹ ». Néanmoins, si cette législation romaine marque une étape certaine dans l'émergence d'une conscience patrimoniale moderne puisqu'elle sert encore de base à la politique patrimoniale de l'Italie unifiée, certains dysfonctionnements demeurent : entre 1845 et 1856, soucieux de faire rentrer de l'argent dans les caisses de l'État et peu enclins à les considérer comme un bien public inaliénable, les pontifes vendent ainsi la collection Campana.

La littérature viatique, témoin et acteur des mesures patrimoniales modernes

La littérature viatique constitue un observatoire privilégié des mesures patrimoniales mises en place aux XVIII^e et XIX^e siècles à Rome qu'il s'agisse de l'instauration de lois protectrices, des restaurations entreprises sur les monuments, de la création et de l'enrichissement des musées ou encore de l'intensification des campagnes de fouilles. Les voyageurs, en observateurs attentifs, les recensent et les évaluent selon leurs résultats, mais participent aussi à les diffuser, contribuant ainsi au développement d'une politique patrimoniale moderne en Europe à partir de l'exemple italien.

Si certains voyageurs dénoncent inlassablement l'incurie pontificale, incarnée par l'abandon dans lequel sont laissés certains lieux comme le Forum, ils sont aussi frappés par l'activité patrimoniale qui s'empare de Rome, comme le remarque Chateaubriand en 1828 : « On s'occupe beaucoup de monuments croulants ; on les appuie ; on les dégage de leurs plantes et de leurs fleurs² ». Stendhal, dans les mêmes années, effectue un constat similaire et souligne l'importance des travaux patrimoniaux aussi bien que la nouvelle dimension scientifique qu'ils ont acquise depuis le début du siècle³. Parmi les monuments de Rome, celui dont les restaurations suscitent le plus de commentaires approuvateurs est le Colisée ; les voyageurs mentionnent l'importance, pour la conservation de l'édifice, de sa consécration par Benoît XIV (1740-1758), mais ils évoquent également l'initiative de Pie VII qui, « veillant aussi à sa conservation⁴ », a renforcé sa structure par un éperon de fer « qui prolongera sa durée⁵ » en empêchant son effondrement. Stendhal admire cet « immense arc-boutant de briques élevé par Pie VII, pour soutenir cette partie de la façade extérieure prête à s'écrouler⁶ » et Norvins remarque qu'il a permis la

¹ *Ibid.*, p. 153.

² F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale-1828-1830*, VIII, *op. cit.*, p. 120.

³ « Grâce à d'immenses travaux, les monuments anciens de Rome ont tout à fait changé d'aspect depuis 1809, et la science qui s'en occupe est devenue plus raisonnable. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 666.

⁴ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 348.

⁵ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 150.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 617-618.

conservation du monument lors du tremblement de terre de 1811¹. Le Colisée fait l'objet de multiples restaurations dont les voyageurs sont les témoins ; lors de sa visite, Chateaubriand constate : « Le pape fait dans ce moment même refaire la partie tombée du Colisée ; une demi-douzaine de goujats sans échafaudage redressent le colosse² ». Les travaux effectués sur le monument sont si nombreux qu'ils donnent lieu, chez Stendhal, à une anecdote sur la confusion comique d'un visiteur anglais :

Il y a quelques jours qu'un Anglais est arrivé à Rome [...]. Il n'a pas voulu de Cicéron, et, malgré les efforts de la sentinelle, il est entré à cheval dans le Colisée. Il y a vu une centaine de maçons et de galériens qui travaillent toujours à consolider quelque pan de mur ébranlé par les pluies. L'Anglais les a regardés faire, puis nous a dit le soir : « Par Dieu ! le Colisée est ce que j'ai vu de mieux à Rome. Cet édifice me plaît ; il sera magnifique quand il sera fini. » Il a cru que ces cent hommes bâtissaient le Colisée³.

Les guides romains informent également leurs lecteurs sur les récentes mesures patrimoniales mises en place ; en ouverture de son chapitre consacré au Colisée, Uggeri vante ainsi l'intervention de Pie VII : « Ce vaste édifice, l'une des merveilles du monde, bâti par Vespasien, sans les soins de Pie VII, aurait péri en partie et les arcades du côté de St. Jean de Latran, qui étaient déjointes, seraient infailliblement tombées⁴ ». Ces précautions prises par les gouvernements pour tenter de remédier à la fragilité des monuments antiques et à leur dégradation sont relevées par les voyageurs dans d'autres régions italiennes : visitant Pompéi, Chateaubriand salue « l'attention extrême » portée à la conservation du site par le gouvernement napolitain⁵. La littérature de voyage évoque enfin le rôle patrimonial joué, à travers toute la péninsule, par les particuliers, comme l'initiative de Scipione Maffei, qui fonde le musée d'antiques de Vérone, ou encore celle, à Venise, du comte Cicognara, amateur éclairé, « homme plein de zèle, de goût et de lumières⁶ », qui crée l'Académie des Beaux-Arts dont Valéry vante les bienfaits patrimoniaux⁷. Ces mesures ne concernent pas uniquement le patrimoine antique ; l'héritage moderne de Rome fait aussi l'objet des soins des pontifes comme l'illustre la création, à Saint-Pierre, du corps des Sanpietrini « qui se composait d'ouvriers de divers états organisés en compagnie⁸ ». Ces ouvriers, qui vivent avec leurs familles dans les combles de la basilique, sont chargés de son entretien et

¹ « Pie VII, à qui l'on doit le *braccio nuovo* du musée du Vatican, et les puits qui ont isolé et rendu à leurs proportions les arcs de Septime Sévère et de Constantin, a laissé un monument plus important de sa sollicitude éclairée pour les arts dans l'immense éperon en briques qui soutient, depuis la base jusqu'au faite, l'arc septentrional du Colisée. Sans cet énorme travail l'on peut croire que le reste si élevé et sans appui de l'amphithéâtre de Vespasien n'eût pas résisté au tremblement de terre de 1811 qui fit tomber plusieurs pierres de ses voûtes. », J. de Norvins, « Marche d'Ancône », *op. cit.*, p. 403-404.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 341.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 846.

⁴ A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, *op. cit.*, p. 20.

⁵ « On voit que par leur genre de construction les remparts sont les monuments qui résisteront le mieux à l'action du temps. Malgré l'attention extrême avec laquelle on a cherché à conserver ceux qui ont été découverts, l'exposition à l'air, dont ils ont été préservés depuis si longtemps, les a endommagés. [...] Pour éviter la dégradation on a couvert les murs avec des tuiles, et placé des toits au-dessus des édifices. », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1501.

⁶ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 357.

⁷ Elle « est une belle création, due au zèle, aux lumières et au patriotisme du comte Cicognara. Elle est devenue un asile précieux au milieu de la dispersion et de la dégradation de tant de chefs-d'œuvre. », *Ibid.*, p. 413-414.

⁸ C. Tournon, *Études statistiques sur Rome*, *op. cit.*, t. II, p. 257.

« employés aux réparations continuelles qu'elle exige¹ » ; Norvins décrit le rôle patrimonial qu'ils exercent au sein de la basilique :

Je veux reparler des *Sanpietrini*, peuplade féodale de l'auguste manoir, et dont l'habitation règne sur les combles autour de la base de la coupole. Incessamment suspendus à divers agrès de cordes ou de bois, entre les abîmes du dôme et ceux du temple, ils rivalisent, par leurs manœuvres, d'agilité et d'audace [...], chargés qu'ils sont de nettoyer, de parer, de réparer l'œuvre de Michel-Ange, afin qu'il soit constamment digne de la divinité qui l'habite, et que, comme elle, il puisse braver les outrages du temps².

La législation patrimoniale moderne qui s'élabore au cours des XVIII^e et XIX^e siècles s'accompagne donc d'une politique de conservation et de restauration active. Mais l'attention portée au patrimoine de la Ville Éternelle ne concerne pas uniquement les monuments : les pontifes entendent également prendre des mesures pour préserver le patrimoine artistique.

Les fresques et les tableaux sont facilement endommagés par le temps, la fumée, la poussière ou encore l'humidité ; face à ce phénomène inéluctable, les voyageurs vantent un moyen de les préserver durablement : le *Studio* du Vatican. Dans cet atelier de mosaïques financé par les papes, les artistes se chargent de recopier sur ce support plus résistant aux attaques du temps les fragiles chefs d'œuvre de la peinture. Les visiteurs présentent cette initiative comme une solution pour conserver les œuvres, même s'il s'agit d'une technique de reproduction et non de restauration, un paradoxe que souligne Valéry qui estime que la mosaïque « donne l'immortalité aux chefs-d'œuvre périssables de la peinture mais [...] n'est qu'un talent de copie, d'imitation, et point un art³ ». Pourtant, ce procédé fascine et De Brosses, lors de son voyage en 1739, est l'un des premiers à en faire l'éloge comme moyen d'éviter la disparition des œuvres⁴. La visite de l'atelier du Vatican devient vite un lieu commun du voyage d'Italie, support de l'expression d'une conscience patrimoniale : Simond insiste sur l'idée que « par son moyen, les chefs d'œuvre du XVI^e siècle que le temps efface peu à peu, ne seront pas entièrement perdus pour la postérité⁵ » ; Norvins vante les mérites de « cet art conservateur » qui permet une « pétrification de la peinture » : « Ces chefs-d'œuvre vivront aussi longtemps que le temple, qui les offrira pendant la suite des siècles à la piété des artistes comme à celle des fidèles⁶ » ; Creuzé de Lesser se réjouit également de la pérennité qu'elle offre aux fragiles tableaux :

Un genre de beautés plus curieux dans l'église de Saint-Pierre, ce sont les tableaux en mosaïque où l'on a imité pour l'éternité les tableaux périssables des plus grands maîtres. La vivacité des couleurs, la perfection de l'imitation, la solidité surtout, dédommagent bien de ce que l'exécution peut avoir d'un

¹ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. II, p. 17.

² J. de Norvins, « Rome », II, op. cit., p. 88.

³ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 50.

⁴ « Ce que l'on fait de mieux à présent, c'est d'ôter tous les tableaux des chapelles de Saint-Pierre, que l'humidité avait presque entièrement perdus, et d'en faire des copies en mosaïques. », C. de Brosses, *Lettres familières*, op. cit., t. II, p. 5.

⁵ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 13.

⁶ J. de Norvins, « Rome », II, op. cit., p. 90.

peu inférieur ; et au moment qui s'approche tous les jours, où le temps aura anéanti tant d'originaux excellents, ces copies parfaites deviendront les véritables et immortels originaux¹.

Son anxiété à l'idée de la dégradation et, à terme, de la disparition des originaux « périssables », réduits au statut de traces, de « fantômes », aussi bien que son désir de leur donner des substituts pour la postérité témoignent de l'émergence d'une conscience patrimoniale, caractérisée par un rapport anxieux et agonistique au temps. Les voyageurs perçoivent la mosaïque comme un moyen de conservation et en préconisent l'usage étendu ; au caractère éphémère de l'œuvre, menacée par divers dangers, s'oppose le temps aboli, proche de l'éternité, de la conservation, que réalise la mosaïque.

Alors que l'Italie se dote dès la seconde moitié du XVIII^e siècle d'une législation plus intransigente et prend des mesures plus systématiques pour la protection de son héritage, les voyageurs, le plus souvent en tant qu'amateurs, portent un regard patrimonial sur la péninsule. Ils fournissent une analyse complète des forces de destruction à l'œuvre, notamment humaines, participant, par leur discours, à une sensibilisation du public au sort du patrimoine et donc à sa protection pour les siècles ultérieurs. Ils recensent et évaluent également les initiatives patrimoniales, récentes comme anciennes, mises en place dans l'ensemble de la péninsule ; ils présentent les monuments italiens sous un nouveau jour et envisagent un pan patrimonial de leur histoire jusque-là laissé de côté : celle de leur dégradation puis de leur conservation. Si les voyageurs saluent les initiatives patrimoniales dont ils sont les témoins lors de leur séjour, les critiques fusent aussi : animés par la conviction d'une supériorité nationale, par une hostilité religieuse et politique envers l'Église² mais aussi par la certitude de posséder une conscience patrimoniale plus aiguisée, ils condamnent les mesures pontificales et proposent des solutions qu'ils estiment plus appropriées pour prendre soin de l'héritage romain. La littérature de voyage du moment 1800 en Italie devient donc un observatoire patrimonial, alors qu'une sensibilité nouvelle à la question se développe en Europe.

¹ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 211. Il invite d'ailleurs l'occupant français à prendre en charge la reproduction en mosaïque des fresques de Raphaël au Vatican, qu'il estime être dans un état de dégradation avancé ; « Au reste, quelle que soit la cause de cette destruction à laquelle le temps et l'humidité ont leur part, elle paraît irréparable ; les restaurations la hâteraient, et bientôt on ne verra plus que les fantômes de ces peintures. Il serait temps encore de les faire copier en mosaïque. [...] L'imitation en mosaïque d'une de ces belles fresques de Raphaël [...] ne coûterait pas plus de 100,000 fr. C'est une somme considérable [...] mais de telles copies, après la destruction inévitable et prochaine des originaux, devenues des originaux immortels, acquerraient une valeur bien supérieure », *Ibid.*, p. 228.

² Protestants ou anticléricaux n'hésitent pas à blâmer l'incurie des pontifes ou leur implication directe dans la destruction du patrimoine romain, de même que les voyageurs français d'après 1815 ont à cœur d'évaluer les mesures pontificales à l'aune de celles mises en place par Napoléon durant l'occupation.

Chapitre 2 : L'archéologie : révéler un patrimoine enfoui

Parmi ces mesures patrimoniales suscitant la curiosité des voyageurs en Italie, l'archéologie, nouvelle herméneutique scientifique des traces du passé, occupe une place de plus en plus importante dans leur discours comme dans les politiques patrimoniales progressivement mises en place en Europe. En effet, dès la fin du XVIII^e siècle, « la science de l'archéologie s'agrandit tous les jours en raison des découvertes importantes qui se font : par découvertes, il ne faut pas entendre seulement les objets d'art retrouvés, mais encore les réflexions que suggèrent à un esprit juste la comparaison de ces mêmes objets avec le texte des auteurs anciens¹ ». Cet extrait du *Moniteur universel* met l'accent sur le vif intérêt que suscite l'archéologie ; directement reliée à la notion de patrimoine, elle constitue une nouvelle approche, scientifique, des traces du passé qui doivent être conservées et étudiées afin de mieux comprendre le passé, notamment antique.

Lors de leur séjour en Italie, les voyageurs évoquent les chantiers archéologiques auxquels ils sont confrontés, notamment à Pompéi, Herculaneum et Rome : ils commentent avec soin les découvertes, la manière de fouiller ou le traitement réservé aux objets excavés. Leur discours participe à faire connaître les avancées de l'archéologie en tant que discipline scientifique historique mais aussi à la faire évoluer puisque l'exemple italien est utilisé pour penser une archéologie nationale. Cependant, la Révolution française ayant engendré le sentiment d'une rupture historique inédite donnant lieu à une anxiété temporelle marquée, l'archéologie devient aussi pour les voyageurs une métaphore permettant d'explorer cette conscience historique nouvelle et cette angoisse de la disparition, à la source du sentiment patrimonial. Elle est donc également envisagée, au sein de notre corpus, en tant que procédé d'écriture redonnant vie à ce qui est mort, unifiant ce qui est dispersé : l'archéologie participe à une poésie patrimoniale.

L'archéologie, une science moderne en cours de définition

L'archéologie apparaît aux yeux des voyageurs du moment 1800 comme une science nouvelle aux contours encore flous. Il n'a certes pas fallu attendre le XVIII^e siècle pour assister aux premières fouilles : dès la Renaissance, les papes entreprennent de faire excaver certains monuments, comme les thermes de Titus sous Léon X. Néanmoins, ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle, notamment avec la découverte d'Herculaneum et Pompéi, que l'archéologie moderne s'impose de manière progressive en Europe. Si la deuxième moitié du XIX^e siècle marque son triomphe, les années 1780-1830 constituent une période essentielle à la définition et au développement de cette discipline au contact des chantiers italiens.

¹ *Le Moniteur universel*, 17 mai 1813, n°137, p. 2.

Définir l'archéologie comme science : un processus complexe

L'apparition et la reconnaissance de l'archéologie comme discipline scientifique à part entière sont en partie conditionnées par celles d'une conscience patrimoniale puisque ces deux phénomènes caractéristiques de la modernité sont concomitants. L'archéologie se définit comme le produit d'une nouvelle perception de l'histoire et de ses traces, exhumées dans le but d'être analysées mais aussi, dans une perspective patrimoniale, d'être conservées et exposées dans les musées. Cette reconnaissance de l'archéologie comme science, distincte des fouilles éparses menées par les antiquaires ou les amateurs depuis plusieurs siècles, ne s'impose véritablement qu'au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle et se manifeste par la création de chaires¹, de sociétés, de périodiques en Europe, aussi bien que par un effort pour théoriser cette discipline et sa pratique. La période que nous étudions précède cette institutionnalisation de l'archéologie : cette dernière tend encore à être assimilée à d'autres domaines et définit ses méthodes pour s'imposer comme une science moderne.

Ce trouble définitionnel s'explique en partie par le fait que l'archéologie partage son objet, l'étude des traces du passé, avec les historiens et les antiquaires. La différenciation s'effectue progressivement à partir de la fin du XVIII^e siècle, notamment lorsque l'archéologie affirme ses méthodes d'analyse pour s'imposer comme une « science unifiée qui permette d'organiser les vestiges du passé en un système ordonné à travers des procédures de collecte et de classement vérifiables² ». Mais, au cours de la première moitié du XIX^e siècle, ses frontières demeurent floues et elle emprunte à d'autres domaines « pour se constituer en science historique³ » que soit à celui de l'antiquaire ou de l'historien, dont l'archéologue se distingue progressivement. Selon Dominique Pety, la distinction entre l'archéologue et l'antiquaire, qui partagent le même matériau d'étude, a lieu autour de la question de son traitement et de sa conservation puisque « d'un côté, on a l'archéologue, un savant qui se livre à l'étude de l'Antiquité, de l'autre l'antiquaire ou le collectionneur, qui accumule sans discernement les objets du passé⁴ » ; quant à l'historien, il privilégie le texte, alors que l'archéologie « se borne à décrire et à expliquer les *monuments*⁵ » antiques. De même que l'histoire, l'archéologie a pour objet d'étude le passé mais de manière plus concrète car, comme l'écrit Champollion, « le monde, jadis habité par les nations ensevelies sous le sol qui porte les nations vivantes, est le domaine de l'archéologie⁶ ». Si l'archéologie permet aussi aux vivants de révéler les secrets des morts, elle ne se limite pas à l'étude des textes ou

¹ Louis-Philippe crée la chaire d'égyptologie du Collège de France en 1831, occupée initialement par Champollion.

² A. Schnapp, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Éditions Carré, « Le Livre de poche », « Références. Art », 1993, p. 395.

³ *Ibid.*, p. 395.

⁴ Dominique Pety, « Archéologie et collection », in Martine Lavaud, *La Plume et la pierre : l'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, Nîmes, Lucie éd., 2007, p. 207.

⁵ Jean-François Champollion, « Archéologie », in William Duckett, *Dictionnaire de la lecture et de la conversation [1832-1851]*, 1973, Paris, France-expansion p. 484.

⁶ *Ibid.*, p. 484.

d'objets isolés mais, en excavant, force la terre et le temps à livrer leur vérité, à exhumer leurs souvenirs rendus au présent. L'archéologie peut aussi s'inspirer de disciplines plus récentes telles que la philologie « à laquelle elle emprunte ses méthodes critiques¹ » ou l'histoire de l'art. Selon Göran Blix, cette définition complexe de la discipline est liée à l'appréhension qu'en ont les romantiques qui ne la perçoivent pas comme une science aux contours bien définis mais comme une discipline plus vaste incluant des enjeux esthétiques et historiques ; une « science of memory² », capable, par son pouvoir résurrectionnel, de ramener à la vie la mémoire de mondes détruits, comme le laisse entendre Champollion³.

Cette difficulté de l'archéologie à s'affirmer comme une science moderne à part entière a également un effet sur la perception des objets qu'elle met au jour car « le vestige demeure un activateur de la mémoire culturelle, avant d'être considéré comme un objet scientifique en soi⁴ ». La trace, notamment antique, est d'abord reconnue et sélectionnée pour sa valeur esthétique. Ainsi, dès les premières fouilles menées à la Renaissance à Rome, les fragments ou les objets jugés d'une faible valeur esthétique et économique sont détruits ou à nouveau enterrés : seules les statues antiques pouvant servir de modèles aux artistes et les objets précieux sont exhumés. Cette perspective est renforcée au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle par l'influence néoclassique qui explique ce regard déshistoricisé, notamment à Pompéi et Herculaneum : les objets découverts ne sont pas soumis à un traitement patrimonial puisque les plus beaux et les mieux conservés acquièrent une fonction ornementale dans les palais royaux où « les peintures deviennent des encadrements » et « les vases sont considérés comme des porcelaines de Sèvres ou de Meisen⁵ ». Mais l'archéologie moderne, telle qu'elle se développe à la fin du XVIII^e siècle, induit un rapport différent à l'objet exhumé : ce dernier acquiert une portée historique qui dépasse la portée esthétique ; il sert de trace permettant une approche herméneutique du passé afin d'en restituer l'unité perdue. Si le vestige archéologique peine encore à s'imposer comme objet scientifique, plus que la nature des objets exhumés et conservés, c'est donc l'évolution de leur perception qui va permettre de caractériser le regard archéologique moderne⁶.

¹ Ève Gran-Aymerich, « L'archéologie entre histoire et préhistoire : des relations tumultueuses », in Éric Perrin-Saminadayar (dir.), *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle, de la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Mémoires-Centre Jean Palerne », 2001, p. 17.

² « Une science de la mémoire », Göran Blix, *From Paris to Pompeii. French romanticism and the cultural politics of archeology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009, p. 6.

³ « Archaeology [...] was widely regarded as a magic science capable of undoing the work of erosion and of rescuing even the most traceless beings from amnesia, and in that capacity it offered an imaginary guarantee that nothing was truly lost and that every life left some kind of legible trace. », « L'archéologie était alors généralement perçue comme une science magique, à même de défaire le travail d'érosion et de sauver les choses les plus insignifiantes de l'oubli complet ; par cette capacité, elle offrait la garantie imaginaire que rien n'était définitivement perdu et que chaque existence laissait une trace lisible. », *Ibid.*, p. 3.

⁴ É. Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique*, *op. cit.*, p. 329.

⁵ A. Schnapp, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, *op. cit.*, p. 302.

⁶ En effet, on observe « the transition from a purely aesthetic gaze to a historicizing gaze: the excavated fragment [...] was formerly viewed chiefly as an art object, to be appreciated for its aesthetic merit [...]». In the nineteenth

L'étude des centres d'intérêt des voyageurs à Pompéi permet de mesurer cette évolution : au XVIII^e siècle, comme l'illustrent les lettres du Président de Brosses, les étrangers s'y rendent avant tout pour admirer les œuvres d'art antiques, notamment les statues et les fresques. À partir du XIX^e siècle, ils y viennent pour satisfaire leur curiosité au sujet des habitations des Pompéiens, de leur vie quotidienne, et privilégient la valeur historique du site souvent comparé à un livre vivant permettant au visiteur d'appréhender sans difficulté le mode de vie des anciens. C'est ce que souligne Staël lorsqu'elle évoque, dans une perspective romantique, le travail archéologique mené sur ces sites :

L'antiquité inspire une curiosité insatiable. Les érudits qui s'occupent seulement à recueillir une collection de noms qu'ils appellent l'histoire, sont sûrement dépourvus de toute imagination. Mais pénétrer dans le passé, interroger le cœur humain à travers les siècles, saisir un fait par un mot, et le caractère et les mœurs d'une nation par un fait ; enfin, remonter jusqu'aux temps les plus reculés pour tâcher de se figurer comment la terre, dans sa première jeunesse, apparaissait aux regards des hommes, et de quelle manière ils supportaient alors ce don de la vie, [...] c'est un effort continu de l'imagination, qui devine et découvre les plus beaux secrets que la réflexion et l'étude puissent nous révéler¹.

Elle insiste sur le déchiffrement de la trace, destiné à faire revivre ce qui a disparu, à redonner leur unité passée aux fragments par l'imagination, qui s'oppose à l'érudition antiquaire, condamnée au figement, à la lettre morte. Ce nouveau regard posé sur les sites archéologiques et les objets antiques qui y ont été exhumés se retrouve dans la littérature viatique dès la fin du XVIII^e siècle. Il suscite une volonté de conserver *in situ* les traces antiques ; cette conservation permettrait de les envisager non plus uniquement comme des objets esthétiques mais de mettre en avant leur valeur historique, comme le souligne Champollion qui estime que l'archéologie permet l'écriture *objective* de l'histoire :

L'archéologie [...] est le guide le plus fidèle pour l'histoire des temps anciens, et à moins de nier l'utilité de l'histoire, on ne peut mettre en doute celle de l'archéologie. [...] Les monuments [...] ne sont d'aucun parti ; les faits qu'ils énoncent portent avec eux une naïve certitude, et s'ils contredisent l'historien, ils le condamnent comme coupable d'erreur ou de mensonge. L'histoire ancienne s'éclaire ou s'agrandit par leur témoignage [...]. L'homme et ses ouvrages doivent être le véritable but de son étude ; tous les monuments, même les plus communs et les plus grossiers, déposent de quelques faits, et l'ensemble de ces faits est comme une statistique morale des anciennes sociétés. Considérée de cette hauteur, l'archéologie mérite le nom de science² [...].

Le développement de l'archéologie en tant que science passe par son institutionnalisation, notamment par l'établissement d'une presse spécialisée et la création de chaires et d'académies d'archéologie qui constituent un réseau national voire européen permettant d'échanger et de faire progresser les savoirs. En ce qui concerne la presse et les ouvrages spécialisés, les chantiers archéologiques suscitent dès le XVIII^e siècle des publications, parfois diffusées à l'échelle européenne, qui permettent aux lecteurs de découvrir les résultats des excavations. D. Poulot évoque ainsi l'existence

century, the fragment began to be viewed increasingly as a monument, document or clue, in short, as a memorial device which furnished historical evidence about the past. », « Le passage d'un regard strictement esthétique à un regard historicisant : le fragment exhumé était autrefois principalement perçu en tant qu'objet artistique, devant être apprécié pour son mérite esthétique. [...] Au XIX^e siècle, le fragment commença à être de plus en plus souvent perçu en tant que monument, document ou indice, bref, en tant que support mémoriel fournissant une preuve historique sur le passé. », G. Blix, *From Paris to Pompeii*, *op. cit.*, p. 9.

¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1227-1228.

² J.-F. Champollion, « Archéologie », *op. cit.*, p. 484.

d' « une série de publications » archéologiques qui « portent à travers l'Europe le compte rendu des découvertes¹ » et regroupent des textes et des gravures afin que le lecteur érudit puisse mieux les appréhender. C'est le cas du travail de l'antiquaire romain Angelo Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, publié à la suite de la campagne de fouilles entreprise à l'initiative de Pie VI et, surtout, de Pie VII. Uggeri offre à son lecteur un état des lieux des récents chantiers archéologiques de la Ville Éternelle à travers des textes qui reviennent sur l'historique des fouilles effectuées sur chaque monument, les découvertes qui y ont été faites, la méthodologie adoptée, les restaurations effectuées... Il propose également une série de gravures des monuments représentant un détail de l'édifice, comme un dessin du chapiteau d'une colonne d'un temple, ou bien des plans des monuments excavés. C'est aussi le but des huit volumes des *Antichità di Ercolano*, publiés sous la direction jalouse de Ferdinand IV entre 1757 et 1792 et qui soumettent à l'Europe savante un compte rendu des fouilles menées à Herculaneum, accompagné de planches gravées représentant des détails architecturaux, des fresques² ou des objets trouvés sur le site. Si ce mode de diffusion des savoirs archéologiques perdure au XIX^e siècle, un nouveau moyen pour informer apparaît, plus rapide : la presse. D. Poulot rappelle ainsi que c'est en Italie, entre 1784 et 1789, que Guattani « publie le premier périodique consacré en grande partie à l'archéologie, les *Monumenti antichi inediti ovvero notizie sulle antichità e belle arti di Roma*³ ». Ce type de publications se développe au XIX^e siècle : les différentes sociétés archéologiques qui se forment en France au cours de la deuxième moitié du siècle publient régulièrement leurs bulletins qui informent les lecteurs de leurs découvertes. On retrouve aussi des périodiques archéologiques diffusés à plus grand tirage, qui regroupent des informations concernant l'ensemble du territoire national, comme le *Bulletin Monumental* publié à partir de 1834 et qui émane de la Société française d'Archéologie ; la *Revue archéologique* publiée à partir de 1844 ; la *Gazette archéologique* dont le premier numéro est publié en 1875 ou *Montmartre*, publié à partir de 1886 par l'Académie d'archéologie et qui se concentre sur l'archéologie parisienne. Leur but est d'informer sur les découvertes européennes et de les diffuser aussi bien que de constituer à l'archéologie un public plus large comme l'indique l'éditeur de la *Revue archéologique* dans son premier numéro⁴. C'est sans compter la presse spécialisée dans les arts qui publie dans ses pages quelques articles archéologiques ou la presse générale, qui informe ponctuellement ses lecteurs de certaines découvertes et effectue le compte rendu d'ouvrages archéologiques. Ainsi, alors

¹ D. Poulot, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2014, p. 60.

² La reproduction de la fresque antique dite de « La marchande d'amours », trouvée à Stabies, par Nolli inspira l'un des premiers tableaux néoclassiques français, *La Marchande à la toilette* de Vien, en 1763, illustrant la circulation rapide du recueil et son rôle essentiel dans la vie culturelle et esthétique européenne.

³ D. Poulot, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture, op. cit.*, p. 40.

⁴ « Un journal consacré à la science qu[e le lecteur] cultive, est le seul moyen qui puisse parer à cet inconvénient et l'initier, le tenir au courant de chaque pas que fait cette science ; dans ce journal seulement, il aura sans cesse le dernier mot auquel les antiquaires de l'époque se sont arrêtés sur chaque question. Les Allemands l'ont bien senti, et si, dans leur pays, les études archéologiques sont florissantes, il faut peut-être l'attribuer, en partie, à l'existence de plusieurs recueils périodiques destinés à la publication de Mémoires et de Documents sur les antiquités. », *Revue archéologique*, première partie, 15 avril-15 septembre 1844, p. III-IV.

que Rome fait partie de l'Empire, la presse française donne des nouvelles des chantiers archéologiques qui y ont été entrepris afin de servir la propagande culturelle du gouvernement tout en satisfaisant la curiosité des amateurs¹. Le journal peut aussi fournir des informations sur les découvertes effectuées sur le territoire national, comme la *Gazette de France* du 10 décembre 1819 qui fait état de la découverte, à Bordeaux, par « M. Jouannet, appelé à s'occuper de recherches archéologiques sur les antiquités du département de la Gironde » d'un « petit édifice romain, assez bien conservé, mais qui était resté ignoré jusqu'à ce jour », « une maisonnette carrée, d'environ dix-huit pieds en tous sens, construite en briques et en ciment² ». Le journal peut enfin accueillir des débats archéologiques, comme la longue lettre de Petit-Radel au rédacteur du *Journal de l'Empire*, publiée dans le même journal, qui conteste les théories de Sickler sur les murs cyclopéens exposées dans le *Magasin encyclopédique* : le périodique donne une plus grande visibilité à ces querelles en inscrivant la durée archéologique dans l'actualité et l'éphémère de la presse. Parallèlement à cette diffusion par le journal, des académies et des chaires d'archéologie sont mises en place. Plus anciennes car tributaires de la tradition antique, les académies constituent des pôles regroupant archéologues et antiquaires et leur permettant d'échanger sur leurs découvertes aussi bien que sur la méthodologie à mettre en place. En Italie, territoire précurseur, on peut citer l'Académie romaine d'archéologie, fondée en 1810 par Pie VII. Plus tardivement, en 1828, l'*Istituto di Corrispondenza Archaeologica*, qui se détache de la tradition antique, est créé par Bunsen à Rome et « conçu comme un organisme international chargé d'éditer de façon régulière les découvertes archéologiques les plus notoires³ ».

L'archéologie moderne, en tant que discipline scientifique, est donc le produit d'un long et complexe processus, caractérisé par l'évolution du regard porté sur les traces antiques aussi bien que par le développement d'un réseau de diffusion européen. Si l'archéologie se développe dès le XVIII^e siècle, ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle qu'elle est véritablement reconnue comme une science à part entière, notamment à travers la mise en place d'institutions spécifiques. Cette difficulté de l'archéologie à s'imposer est en partie liée au fait qu'elle émane d'autres modes d'appréhension du passé dont elle peine à se distinguer, notamment la pratique antique.

L'archéologue et l'antiquaire : une relation dichotomique

Le développement de l'archéologie entraîne l'apparition d'une nouvelle figure, celle de l'archéologue, qui n'est pas toujours désignée par le substantif « archéologue » : la période 1780-1830

¹ Comme dans ce numéro de la *Gazette de France* de 1811 : « On a découvert le pavé de la Voie Sacrée ; on a reconnu la largeur de cette voie et sa direction, malheureusement elle est recouverte de trente palmes de terre environ, ce qui donne peu d'espérance de la déblayer entièrement dans toute son étendue. L'immense bassin de granit qui reçoit les eaux de la fontaine du Forum est tout à fait découverte : on en admire la forme élégante, la grandeur de ses proportions, et le pied qui la soutient. On a découvert au Colisée la totalité des gradins qui entourent extérieurement ce monument précieux. », *La Gazette de France*, 2 mai 1811, n°121, p. 2.

² *Ibid.*, 10 décembre 1819, n°344, p. 4.

³ A. Schnapp, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, op. cit., p. 374.

n'est pas celle du triomphe de l'archéologie mais une période de fondation, ce qui se manifeste dans ces hésitations lexicales. Néanmoins, s'il n'est pas toujours nommé, l'archéologue est défini dans un rapport antithétique avec une autre figure, avec laquelle il coexiste : l'antiquaire. Tous deux possèdent le même objet d'étude, l'Antiquité et ses traces, mais, par les perspectives scientifiques adoptées aussi bien que par leur méthode, ils diffèrent : l'archéologue s'impose comme une figure moderne alors que l'antiquaire est peu à peu considéré comme une figure du passé, offrant une approche de l'antique inadaptée à la conscience patrimoniale moderne. Ces transitions épistémologiques marquent un tournant important dans la manière d'appréhender le passé dont la littérature viatique porte la trace.

Le substantif « antiquaire » apparaît dès la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* en 1694 ; il y est défini comme un « savant dans la connaissance des antiques & qui en est curieux¹ ». L'antiquaire, à la fin du XVII^e siècle, est donc une figure bien établie dans le paysage scientifique français qui a désormais supplanté l'humaniste. Cette rupture épistémologique est caractérisée par certaines évolutions : si, pour les humanistes, le livre prévalait sur le monument, les antiquaires refusent cette supériorité du texte et prônent l'attachement aux objets qui constituent de meilleurs informateurs sur l'Antiquité puisque « pour eux, le passé se révèle le plus sûrement à travers ses témoins involontaires, les inscriptions publiques et surtout l'ensemble des productions de la civilisation matérielle² ». À partir de l'édition de 1718 et jusqu'en 1835, l'antiquaire est en effet défini dans le *Dictionnaire de l'Académie française* comme « celui qui est savant dans la connaissance des Monuments antiques, comme statues, médailles, etc.³ » : un objet d'étude plus précis que « les antiques » lui est attribué puisqu'il est celui qui se charge d'étudier les « monuments antiques », mais aussi les « statues » et les « médailles ». En outre, ce n'est pas uniquement la nature des objets étudiés qui change mais aussi la conception de l'Antiquité : les humanistes privilégiaient l'Antiquité classique, grecque et romaine, circonscrite à la fois spatialement et temporellement ; l'attention des antiquaires se porte vers de nouvelles antiquités, perses, égyptiennes, turques... Leur horizon s'élargit. Depuis le XVII^e siècle, la figure de l'antiquaire suscite des représentations satiriques, que ce soit chez La Bruyère ou chez Montesquieu, qui se généralisent à partir de la fin du XVIII^e siècle dans la littérature française, notamment viatique. Pourtant, en Italie, l'antiquaire joue un rôle essentiel puisqu'il constitue un informateur privilégié pour le voyageur sur les monuments antiques, lui ouvrant ses collections ou celles dont il a la charge, lui recommandant des ouvrages ou des visites... C'est le cas de Marcello Venuti dont Charles de Brosses offre un portrait élogieux⁴ : employé

¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 1^e édition, 1694.

² F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, op. cit., p. 50.

³ *Dictionnaire de l'Académie française*, 2^e édition, 1718.

⁴ « Personne n'est mieux en état de parler des antiquités découvertes à Ercolano que M. le chevalier Marcello Venuti, [...] antiquaire du roi. Ce fut lui qui eut la complaisance, en 1739, de me montrer quelques-unes des choses que je vous ai apportées [...]. Le roi lui ordonna, en 1740, d'en dresser une relation, pour envoyer à la cour d'Espagne. Il vient en dernier lieu de faire imprimer à Rome [...] cette relation fort augmentée », C. de Brosses, *Lettres familières*, op. cit., t. II, p. 447-448.

par le roi de Naples qui l'a chargé d'expliquer les antiquités d'Herculanum, il accueille et guide dans leur découverte et leurs achats d'antiques les voyageurs étrangers. Il publie également des ouvrages qui ont pour but d'éclairer certains éléments de l'histoire antique. Si De Brosses ne condamne pas cet aspect, plusieurs voyageurs insistent pourtant dès la fin du XVIII^e siècle sur le fait que ses publications sont caractérisées par des « digressions » sur la mythologie ou l'histoire antique anecdotique, un goût du détail qui caractérise le travail de l'antiquaire et conduit à de « volumineuses dissertations¹ » : le discrédit qui pèse sur l'antiquaire s'accroît avec l'apparition de la figure de l'archéologue. Ce nouveau paradigme dans le rapport à l'Antiquité et à l'exploitation de ses traces qui se met en place au XVII^e siècle est donc à nouveau amené à évoluer avec l'apparition de l'archéologue.

En effet, si tous deux ont pour objet d'étude le passé, l'archéologue se distingue de l'antiquaire par la méthode adoptée pour élaborer et rendre compte des savoirs sur l'Antiquité. Comme le rappelle Alain Schnapp, « face à l'immense et disparate savoir des antiquaires, l'archéologie s'est fondée sur un modèle unitariste. Elle a voulu s'affirmer comme une science unifiée qui permette d'organiser les vestiges du passé en un système ordonné à travers des procédures de collecte et de classement vérifiables² ». Cette opposition entre un système archéologique visant à unifier les savoirs et la dispersion des antiquaires dans divers objets d'étude est régulièrement convoquée dans la littérature de voyage ; elle apparaît comme le premier point de rupture entre ces deux modèles d'appréhension de l'antique. Outre ces différences méthodologiques, l'antiquaire et l'archéologue ne s'intéressent pas aux mêmes objets et n'en proposent pas le même traitement : si tous deux peuvent pratiquer des fouilles, les archéologues utilisent les objets comme des sources leur permettant d'éclaircir certains aspects de l'histoire, de la culture ou de la topographie antique ; les antiquaires ont un rapport moins scientifique à l'objet qui passe notamment par la pratique de la collection. En effet, les antiquaires, s'ils sont caractérisés par une érudition importante, sont avant tout des collectionneurs et, s'ils montrent un intérêt marqué pour les inscriptions ou la numismatique antiques, collectent des objets très divers, comme l'illustre la description du cabinet de l'antiquaire Stosch à Florence par l'abbé Barthélémy, qui contient « vingt-cinq mille soufres, des estampes, des pierres gravées, des antiques, des médailles, des manuscrits, des cartes de géographie, des dessins³ ». En outre, les antiquaires-collectionneurs considèrent avant tout l'objet et tiennent peu compte du fragment qui, pour l'archéologue, peut acquérir une valeur scientifique essentielle ; l'objet doit être à la fois antique, précieux, le mieux conservé possible et receler une certaine part de mystère afin de figurer en bonne place dans la collection de l'antiquaire. Cette recherche de la pièce rare se manifeste par tout un système d'achat ou d'échange au sein de la communauté antiquaire dont Barthélémy rend compte en Italie ; ces achats peuvent s'effectuer entre antiquaires mais peuvent aussi être réalisés auprès de marchands d'antiques. L'identité de l'antiquaire est donc définie par son

¹ A.-L. Castellani, *Lettres sur l'Italie*, op. cit., t. 1, p. 367.

² A. Schnapp, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, op. cit., p. 395.

³ Jean-Jacques Barthélémy, abbé de, *Voyage en Italie de M. l'abbé Barthélémy* [1798], Genève, Minkoff, 1972, p. 26.

érudition mais aussi par son goût de la collection de pièces antiques rares, parfois non authentiques, risque lié à la dimension marchande de l'acquisition.

L'hésitation lexicale incarne cette transition : les hommes se dévouant à « l'étude matérielle du passé » étaient appelés antiquaires jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle où le terme « archéologue » s'impose peu à peu ; « ce déplacement du vocabulaire correspond à une modification du rôle et de l'objet de la connaissance du passé¹ ». Si le public a conscience d'une évolution dans le traitement des traces antiques, les substantifs « antiquaire » et « archéologue » sont utilisés indistinctement jusqu'à la moitié du XIX^e siècle. On retrouve une trace de cette confusion lexicale dans l'article de Champollion : s'il y définit l'archéologie, il utilise aussi bien le terme « archéologue » que celui d'« antiquaire » pour en désigner les acteurs². Le terme « archéologie » est pourtant attesté dès le XVI^e siècle³ mais ne s'impose qu'à partir des XVIII^e et XIX^e siècles ; le substantif « archéologue » est plus récent et les premières occurrences ne datent que du début du XIX^e siècle. L'une des premières occurrences du terme « archéologue » est attribuée à Étienne de Jouy, dans *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* en 1812, et elle est particulièrement intéressante en ce qu'il distingue deux types d'archéologue : « Le bibliomane, l'amateur de tableaux, le naturaliste, le numismate, l'archéologue (je parle de ceux qui ont la manie et non l'amour de la science), ne me paraissent pas plus déraisonnables les uns que les autres⁴ ». L'archéologue peut donc être un scientifique légitime ou un collectionneur maniaque : Jouy utilise donc le même terme pour désigner l'archéologue et l'antiquaire. En effet, les deux termes sont souvent considérés comme des synonymes et, dans l'édition du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835, la définition du terme « antiquaire » comprend l'ajout suivant : « On substitue ordinairement aujourd'hui le nom d'Archéologue à celui d'Antiquaire⁵ ». C'est d'ailleurs dans cette édition du *Dictionnaire* qu'apparaissent, pour la première fois, les substantifs « archéologie » qui désigne la « science des monuments de l'antiquité » et « archéologue » défini comme « celui qui est versé dans l'archéologie⁶ ». Dans la presse, plusieurs occurrences des termes « archéologie » et « archéologue » sont attestées dès le début du siècle ; en 1809, un numéro de la *Gazette de France* propose une définition de l'archéologie présentée comme une « science moderne » : « L'archéologie est la science des antiques : les momies, les pierres gravées, les tombes, les inscriptions, les hiéroglyphes, les monuments qui existaient avant le déluge, sont du ressort de l'archéologue ; il remonte le fleuve du

¹ A. Schnapp, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, *op. cit.*, p. 333-334.

² Évoquant le but de l'archéologie, il écrit ainsi : « L'antiquaire de notre temps s'engage donc dans la carrière avec l'expérience de ceux qui l'ont précédé. » Champollion utilise le terme « antiquaire » pour désigner l'archéologue mais il indique tout de même une rupture avec le modèle de l'antiquaire de l'Ancien Régime puisqu'il évoque « l'antiquaire de notre temps ». J.-F. Champollion, « Archéologie », *op. cit.*, p. 484.

³ CNRTL.

⁴ É. de Jouy, *L'Hermite de la Chaussée-D'Antin, ou Observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIX^e siècle* [1812], Bruxelles, Auguste Wahlen, 1822, t. II, p. 1-2.

⁵ *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1835.

⁶ *Ibid.*

Temps¹ ». Le journaliste insiste avec ironie sur la nouveauté même du mot « archéologie », aux côtés de ceux d' « idéologie » et de « géologie », qui sont d'après lui des produits épistémologiques et lexicaux de la Révolution constituant une manifestation de la modernité².

Dans la littérature de voyage du moment 1800, les substantifs « archéologie » et « archéologue », bien que leur existence lexicale soit attestée, sont rarement utilisés. Le substantif « archéologie », s'il est plus précocement employé, est encore souvent remplacé par d'autres termes, notamment par « fouilles » qu'on retrouve chez Ducos, en 1829³, chez Borel, en 1825⁴, chez Creuzé de Lesser, en 1806⁵ ou chez Dupaty, en 1788⁶. Certains préfèrent les synonymes « déblaiement⁷ » ou « excavation⁸ ». On le retrouve sous la plume des voyageurs qui mentionnent l'Académie romaine d'archéologie, par exemple Stendhal qui évoque une séance à « l'Académie d'archéologie⁹ ». Chez Chateaubriand, Stendhal et Staël¹⁰, nous ne trouvons aucune occurrence du terme « archéologue » alors même que Chateaubriand et Stendhal ont participé à des fouilles. Stendhal privilégie comme beaucoup de ses contemporains le substantif « antiquaire » qu'il emploie pour désigner aussi bien les antiquaires érudits du XVIII^e siècle, en voie de disparition, que les archéologues modernes. Ainsi, lorsqu'il évoque les raisonnements hâtifs basés sur des indices maigres et peu fiables, il fait référence aux antiquaires et à leur méthode de travail¹¹. Mais, dans *Promenades dans Rome*, le substantif « antiquaire » peut aussi désigner des activités, des méthodes et un souci patrimonial qui relèvent plutôt de la figure moderne de l'archéologue. En effet, dans cet ouvrage « Stendhal [...] livre [...] une série de considérations archéologiques dont l'intérêt consiste précisément à révéler sa position charnière entre paradigme antiquaire et paradigme scientifique moderne¹² ». Ainsi, au Forum de Nerva, il évoque le mécontentement des « antiquaires » face à un

¹ *Gazette de France*, 20 juillet 1809, n°201, p. 2

² « Ces trois mots, tirés du grec, ne sont pas dans le Dictionnaire de l'Académie ; la révolution les a fait naître, et ils ont été plus souvent imprimés dans les journaux que dans aucun vocabulaire consacré par l'usage. », *Ibid.*, p. 2.

³ « La lenteur des fouilles y mettrait un obstacle insurmontable », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 247.

⁴ « Tout cela [...] a été retiré des fouilles faites à Pompéïa, à Stabia et Herculanium », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, *op. cit.*, p. 136.

⁵ « Les fouilles sont depuis longtemps interrompues », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 167.

⁶ « Le cabinet des peintures antiques tirées des fouilles d'Herculanium de Pompéïa et de Stabia est intéressant. » C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, *op. cit.*, t. II, p. 203.

⁷ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 384 : « On peut ajouter qu'un cinquième seulement de la ville est déblayé ».

⁸ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 340-341 : « après une excavation assez profonde, on vient de trouver un pavé en dalles de marbre blanc ».

⁹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 1108.

¹⁰ Corinne, illustrant cette indécision lexicale, évoque seulement, à Rome, des « hommes distingués dont la seule occupation est de découvrir un nouveau rapport entre l'histoire et les ruines. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1081.

¹¹ « Le tombeau à gauche [...] est celui de Clément XII, qui s'est fait placer dans cette belle urne de porphyre qui était abandonnée sous le portique du Panthéon, d'où l'on a conclu, avec la logique ordinaire des antiquaires, qu'elle avait renfermé les cendres de Marcus Agrippa. », *Ibid.*, p. 941.

¹² É. Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique*, *op. cit.*, p. 326.

clocher qui menace le monument antique et qu'ils jugeraient préférable de démanteler afin de protéger ce dernier¹. On retrouve donc un consensus, de la part de ce groupe, autour d'une question patrimoniale, celle de la conservation, qui relèverait plutôt du ressort de l'archéologue moderne. Mais, l'assimilation de la figure de l'archéologue à celle de l'antiquaire est plus nette encore lorsqu'il évoque la question des fouilles, menées par des « antiquaires ». Ainsi, il désigne M. Manzi, qui mène les fouilles auxquelles il participe ou assiste, comme un « pauvre antiquaire² » ; il fait également référence à deux figures essentielles de l'archéologie romaine, Quirino Visconti et Antonio Nibby, tous deux désignés comme des « antiquaires ». Dans les récits de voyage, on retrouve la même indécision lexicale et sémantique : le substantif « antiquaire » désigne alternativement ou simultanément cette figure d'Ancien Régime et celle de l'archéologue moderne. Ducos emploie ainsi ce terme pour désigner les acteurs du travail effectué sur le site d'Herculaneum³. Le traducteur de l'ouvrage de Lady Morgan choisit également le substantif « antiquaire » pour désigner les acteurs des fouilles⁴. Ces occurrences mettent en avant une transition sémantique plus rapide que la transition lexicale puisque dans les deux cas le substantif « antiquaire » désigne l'archéologue moderne. Le terme « archéologue » ne s'impose dans la littérature de voyage qu'à partir des années 1830 : Stendhal, dans « Les tombeaux de Corneto », article rédigé en 1837, évoque ainsi « le corps [...] si respectable des archéologues⁵ » et Régnier mentionne la gloire de « l'archéologue, personnage puissant et économe, qui arrive à l'intérêt par un nom, une date⁶ ».

Alors que l'archéologie s'impose progressivement comme science de l'antique, les antiquaires italiens font l'objet de nombreuses moqueries de la part des voyageurs. Cette approche satirique n'est pas nouvelle, on la retrouve dès le XVIII^e siècle dans les *Lettres persanes* de Montesquieu ou dans la comédie de Sade intitulée *Les Antiquaires*, rédigée après son voyage en Italie. Dans la continuité de cet héritage des Lumières, les voyageurs décrivent l'antiquaire, qui a pourtant joué un rôle essentiel dans la constitution d'une conscience patrimoniale moderne⁷. Ils lui reprochent son goût pour la collection et son penchant à acheter sans discernement une multitude d'objets antiques. Jouy les présente ainsi comme des êtres isolés dans le passé et attachés à des objets, voire à des fragments, d'une valeur chimérique et mensongère :

Les antiquaires forment une classe à part ; de ceux-là on peut dire que leur royaume n'est plus de ce monde ; ils vivent dans le passé, ne mesurent le mérite des choses qu'au pied de l'antiquité ; ils

¹ « C'est contre ce clocher que sont dirigés les vœux de tous les antiquaires de Rome. [...] Tous désirent qu'il soit démolé. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 845.

² Stendhal, *Correspondance générale. Tome V, 1834-1836*, op. cit., p. 426.

³ « Aujourd'hui, quelques monuments mutilés remettent à peine les antiquaires sur la voie des anciens souvenirs. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. III, p. 43.

⁴ « Les antiquaires descendent dans les cités ensevelies, pour y retrouver des restes de leur ancienne splendeur. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. I, p. 33.

⁵ Stendhal, « Les tombeaux de Corneto », in *Mélanges d'art*, Henri Martineau (éd.), Paris, 1932, p. 218.

⁶ J. Régnier, *Tableau de la ville éternelle*, op. cit., p. 11.

⁷ Voir F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, op. cit., p. 68.

donneraient tout le matériel de l'armée française pour un fragment du casque des Horaces, et toutes les porcelaines du Japon pour un morceau de l'écuelle de Diogène¹.

C'est aussi le portrait qu'en dresse Santo-Domingo qui critique leur fascination pour des objets de faible valeur et leur préférence pour le fragmentaire qui provoquent leur insensibilité à des œuvres dont la valeur esthétique est unanimement reconnue, comme l'Apollon du Belvédère. Pour mieux souligner ce dysfonctionnement, il oppose l'antiquaire, qui « s'extasie autant devant le fragment antique d'un bas-relief qui représente le pied de bouc d'un satyre qu'à l'aspect de l'Apollon du Belvédère² », à l'amateur sincère des beaux-arts. Cette opposition récurrente sert à mieux mettre en valeur la différence de leur appréciation des œuvres antiques ; Chateaubriand oppose également le terme « antiquaire » à celui d'« artiste », distinguant ces deux approches du patrimoine romain sans dévaluer pourtant celle de l'antiquaire, historique, alors que l'artiste choisit une approche esthétique, les deux étant complémentaires à ses yeux³. Les voyageurs moquent encore l'incapacité des antiquaires à sélectionner et hiérarchiser les savoirs ainsi que leur goût prononcé pour les détails érudits, souvent mythologiques, et d'un faible intérêt scientifique comme en témoigne cette anecdote rapportée par Mallet sur le travail de Baiardi, employé par Charles III, roi de Naples, pour rédiger un ouvrage rendant compte des découvertes archéologiques à Herculaneum :

Le roi Charles III, possesseur de monuments si précieux, désira les faire expliquer par de savants mémoires ; il fit venir de Rome le prélat Bajardi [...]. Pendant le cours de cinq années, le prélat publia un ouvrage de cinq gros volumes in-4° sous le titre d'*Introduction aux antiquités d'Herculaneum* dans lequel, s'appuyant sur l'étymologie et sur l'autorité de quelques auteurs anciens, pour établir qu'Hercule avait été le fondateur de cette ville, il commença à parler de l'enfance de son héros avec tant de détails qu'à la fin du 5^{ème} volume il était à peine parvenu à la vingt-quatrième année de sa vie⁴.

Le portrait de Baiardi concentre des griefs récurrents à l'encontre des antiquaires, notamment la tendance à vouloir livrer au public une abondance de détails inutiles sans atteindre les buts scientifiques établis : la volonté royale est ignorée et le travail confié à l'antiquaire échoue du fait des défauts inhérents à cette caste. Une autre critique fréquente à l'encontre des antiquaires concerne leur rapport approximatif à la vérité scientifique : ils sont accusés non seulement d'être des pédants mais aussi des charlatans puisque « tous se moquent fort de la logique et admettent comme preuve irréfutable de belles phrases pompeuses, ou bien, [...] prouvent une certaine chose, ajoutent une supposition à la chose prouvée, et, deux pages après, parlent de la supposition comme d'un fait incontestable⁵ ». Ces conjectures et hypothèses infondées suscitent les moqueries des voyageurs, comme en témoigne le récit de la rencontre d'un antiquaire romain chez d'Estourmel :

¹ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. IV, p. 44.

² J.-H. de Santo-Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 103.

³ « Au reste il faut passer ici [Rome] en voyageur, et n'y demeurer qu'un temps très court, ou bien y vivre vingt années en artiste ou en antiquaire. », F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. I. 1789-1807*, op. cit., p. 238.

⁴ G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 243-244.

⁵ Stendhal, « Les tombeaux de Corneto », op. cit., p. 219.

Nous nous sommes arrêtés devant les trois colonnes de Jupiter Stator, dont Nibby a fait la Grecostasis et où V... s'est aussitôt empressé de reconnaître le temple de Castor et Pollux ; nous l'avons rencontré précisément au pied des colonnes, qui s'efforçait de faire apercevoir à une société d'amateurs un génie ailé sculpté sous l'architrave ; chacun avait mis ses lunettes et n'y voyait rien [...] quand un flatteur s'est écrié que non seulement il découvrait le génie de V..., mais qu'il en voyait même très distinctement un second, et que ce devaient être les Dioscures. Notre antiquaire n'a eu garde de s'y opposer, il faisait là une excellente affaire. « Vous avez raison, a-t-il dit, parfaitement raison. Je vois l'autre maintenant, ce sont bien les deux jumeaux : la découverte est importante. Je les ferai mouler, et je les enverrai à M. Nibby. » Voyant qu'il ne fallait que lui en montrer, quelques-uns des assistants parlèrent à leur tour d'autres figures qu'ils croyaient apercevoir au moyen d'une échelle qu'on avait approchée du monument, et comme nous vîmes que V... commençait à être embarrassé de tant de jumeaux, nous engageâmes, De Brosse et moi, les curieux à descendre de leur échelle, sans pousser plus loin les investigations¹ [...].

D'Estourmel rappelle au lecteur les querelles d'antiquaires au sujet de l'identification des trois colonnes isolées du Forum, en confrontant les opinions divergentes de deux antiquaires romains, Nibby et V... ; s'il critique implicitement la multiplication des spéculations sur ces ruines, il s'amuse surtout de la capacité de l'antiquaire à formuler une théorie avant même d'avoir trouvé les preuves archéologiques pour l'étayer. Cette accusation de mensonge ou, du moins, d'exagération est aussi présente chez Simond ; visitant le Colisée, il condamne les estimations trop hautes du nombre de sièges dans l'amphithéâtre par les antiquaires, les accusant d'élaborer des théories sans tenir compte des preuves archéologiques, dédaignant la « précision mathématique » au profit de l' « exagération dramatique² ». Ainsi, pour Stendhal, le monde des antiquaires est caractérisé par une abondance de détails historiques permettant des déductions contestables aussi bien que par la mise en place d'une communauté savante dont le mode de relation privilégié est le débat, parfois apprécié en lui-même et sans but défini³. Un jugement partagé par Lady Morgan qui constate, non sans ironie, que « pour l'antiquaire de profession, chaque muraille ruinée, chaque monceau de fragments informe, est une source de délices et de disputes⁴ ».

Pourtant, ces portraits à charge ne reflètent pas la diversité des profils d'antiquaires ; ils sont le produit d'une exagération comique de la part des voyageurs qui témoigne de la volonté d'adopter une approche plus résolument scientifique et patrimoniale des traces antiques à partir de la fin du XVIII^e siècle. Il convient pourtant de rappeler que les antiquaires ont joué un rôle patrimonial primordial : ils ont participé à la constitution de musées publics ou à la restauration de monuments, comme Scipione Maffei, aristocrate et antiquaire véronais, qui entreprit à ses frais des travaux de restauration de l'amphithéâtre de Vérone et créa un musée public d'antiques dont le fonds provenait de ses collections personnelles ; Petit-Radel évoque les « soins continuels » qu'il apporta à ce musée où il « prit plaisir à [...] rassembler tous les beaux restes de l'Antiquité qui étaient épars dans le Véronèse, le Vicentin et même ailleurs⁵ ». Mais, dans la littérature du moment 1800, la figure de l'antiquaire est souvent

¹ J. d'Estourmel, *Souvenirs de France et d'Italie*, op. cit., p. 190-191.

² L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 212-213.

³ Il évoque cette communauté savante prompt à l'argutie : « Tous ces détails sont niés par d'autres antiquaires qui donnent d'autres explications. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 843.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 258-259.

⁵ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. I, p. 104.

présentée comme une figure passéiste et ridicule dont les méthodes paraissent dépassées. Cette rupture épistémologique peut s'expliquer par la rupture historique qu'a constitué la Révolution : l'antiquaire fait, certes, dès le XVIII^e siècle, l'objet d'une satire qui prend pour objet sa passion de la collection, son goût immodéré pour l'histoire anecdotique ou les savoirs secondaires mais ce rejet est renforcé par la prise de conscience moderne d'une volonté d'appréhender scientifiquement les traces du passé qui se concrétise par l'émergence, dès le début du XIX^e siècle, de l'archéologie. Les développements infinis et les collections des antiquaires cèdent peu à peu la place à la perspective patrimoniale de l'archéologue même si l'on retrouve encore la figure de l'antiquaire dans la sphère romanesque, notamment chez Gautier ou Balzac.

Vers une archéologie nationale : le cas étrusque

La période 1780-1830 est donc marquée par l'essor de l'archéologie comme discipline scientifique à part entière ; néanmoins, ce développement est caractérisé par l'émergence d'un nouveau courant, symptomatique de l'évolution du sentiment patrimonial en Europe. En effet, si l'archéologie est considérée comme la science de l'antique, il s'agit avant tout de l'Antiquité classique, latine et grecque, présentée comme un héritage commun à l'Europe : ce sont ces chantiers archéologiques, comme à Pompéi et Herculaneum, qui captivent le public et les érudits, même si l'intérêt pour l'égyptologie se développe au début du XIX^e siècle à la suite des campagnes françaises. Cependant, les nations européennes cherchent dès la fin du XVIII^e siècle à imposer leur identité, ce qui se marque notamment par la mise en valeur d'un patrimoine et d'une archéologie nationaux. L'archéologie, en France comme en Italie, se tourne donc vers les antiquités nationales et joue ainsi un rôle « dans la construction des identités nationales, dans la conservation et la mise en scène ou la réélaboration du passé¹ ».

Cette évolution du corpus archéologique apparaît dès le XVIII^e siècle² : certains antiquaires privilégient les antiquités nationales mais l'intérêt pour ce type de patrimoine est encore faible dans les sphères érudites car les Français n'ont pas encore « l'idée de la nation comme ensemble unifié et comme entité historique. Pareille découverte fonde au contraire le projet historique et patrimonial du XIX^e siècle³ ». En effet, comme l'observe A.-M. Thiesse, c'est à partir du milieu du XVIII^e siècle, et plus encore de la Révolution française, qu'émerge en France l'idée de nation, liée à la reconnaissance d'un patrimoine national puisque

¹ D. Poulot, « Histoire du patrimoine : bilan et perspectives », *op. cit.*, p. 32.

² « Ce renouveau iconographique et conceptuel des antiquités est indissociable des mouvements du savoir à l'époque des Lumières. Les antiquaires établissent alors une relation différente avec la durée, qui n'est pas seulement induite par la prégnance de l'idée de progrès. Une nouvelle présence du temps est simultanément redevable à la géologie, en particulier aux recherches sur l'âge du globe, à la paléontologie commençante et surtout à l'émergence de l'historiographie moderne. », F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, *op. cit.*, p. 65.

³ D. Poulot, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, *op. cit.*, p. 54.

la nécessité de redéfinir les rapports entre l'universel et le particulier – préalable indispensable à la construction des nations – induit une mutation de la légitimité culturelle. Son centre de gravité fait l'objet d'un triple déplacement : historique, géographique et social. À l'Antiquité gréco-romaine sont substitués les âges barbares, au monde méditerranéen l'Europe du Nord [...]. Une nouvelle théorie de la culture est formulée, qui permet de poser le national comme principe créateur de la modernité¹.

Cette nouvelle dynamique, accentuée par le romantisme dès le début du XIX^e siècle, se manifeste en littérature, en peinture mais également dans le domaine archéologique. En France, on observe ainsi un regain d'intérêt pour le patrimoine national de la part des archéologues, des auteurs et du public comme l'illustre la création du Musée des Monuments français par Alexandre Lenoir ou celle de l'Académie celtique, dès 1805, dont Cambry fut l'un des fondateurs : le but de cette société savante est de redonner vie au passé national français, « de retrouver et de réunir les titres de gloire légués à leurs descendants par les Celtes, les Gaulois et les Francs² ». Leur ambition est philologique puisqu'il s'agit avant tout de « retrouver la langue celtique dans les auteurs et les monuments anciens » mais elle est aussi archéologique puisque l'Académie entend trouver les « antiquités celtiques³ ». Les travaux de cette Académie font l'objet d'une publicité dans la presse qui en propose le compte rendu ; le *Moniteur universel* vante ainsi sa volonté d'éclairer « l'histoire des Celtes, [...] celle des anciens Gaulois et de nos origines françaises⁴ » : l'archéologie sert à exhumer une histoire et une identité oubliées destinées à devenir le socle de la nouvelle nation française. De même, les périodiques mettent en avant les travaux de savants sur ce passé national, comme ceux de M. de Plenhouët, qui a « consacré ses loisirs à connaître, à étudier et à dessiner les monuments que renferme la Bretagne », notamment les « monuments de pierres brutes », à savoir les alignements de menhirs, et autres « monuments de sa patrie⁵ ». La France, peu riche en vestiges antiques, connaît un développement plus aisé de l'archéologie nationale car cette dernière n'entre pas en concurrence directe avec l'archéologie antique classique.

En Italie, l'émergence d'une archéologie nationale est plus complexe : la péninsule apparaît comme la terre classique par excellence et les chantiers qui y sont ouverts exhument un patrimoine antique, revendiqué durant des siècles par l'Europe comme un héritage culturel commun. En effet, alors que Rome et Naples s'imposent comme des centres archéologiques attractifs, les autres États italiens, dans un contexte pré-unitaire, cherchent à se constituer à leur tour un passé pour attirer les visiteurs : l'archéologie participe à la revendication d'une identité et d'une légitimité nationale dans un contexte pré-unitaire⁶. Les archéologues entendent d'abord exhumer des antiquités romaines qui les inscriraient

¹ A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales*, op. cit., p. 23.

² Alexandre Lenoir, « Épître dédicatoire à sa Majesté l'Impératrice et Reine », *Mémoires de l'Académie celtique*, t. I, Paris, Dubray et Fournier, 1807.

³ Éloi Johanneau, « Discours d'ouverture. Sur l'établissement de l'Académie Celtique, les objets de ses recherches et le plan de ses travaux ; lu à la première assemblée générale de cette Académie », *Ibid.*, p. 63-64.

⁴ *Le Moniteur universel*, 29 janvier 1808, n°29, p. 2.

⁵ *Ibid.*, 17 mai 1813, n°137, p. 2.

⁶ « Parallèlement aux recherches alors menées en France sur la culture celtique, considérée comme la base de la conscience nationale commune, dans les mêmes années, dans les États Pontificaux, l'interprétation idéologique que l'on donnait de la culture des peuples préromains tendait à mettre en discussion l'idée de l'empire

dans l'héritage antique : ainsi, dans le Nord de l'Italie, les chantiers archéologiques, comme celui de Velléia, aussi bien que les créations de musées d'antiques comme celui de Vérone, indiquent une volonté de s'aligner sur les prétentions historiques de Rome et Naples. Néanmoins, à partir du XIX^e siècle, les nations européennes tentent de se détacher du passé antique commun afin de construire leur passé : l'Italie va aussi tenter de revendiquer d'autres origines comme l'illustre la redécouverte archéologique de la civilisation étrusque. Dans le cadre de cette invention de l'archéologie nationale sur la terre classique, le désir de découvrir précède la découverte puisque la révélation du patrimoine étrusque répond à la recherche d'une autre Antiquité nécessaire à l'élaboration d'une identité nationale. C'est à Rome, centre de la culture classique, que se développe paradoxalement ce souci archéologique étrusque. Ce phénomène s'explique politiquement : Pie VII, soucieux de réaffirmer sa légitimité, convoque un passé neuf afin de se détacher de l'exploitation idéologique de l'héritage antique romain par Napoléon. Parallèlement, la redécouverte de cet héritage permet à la Toscane de revendiquer sa grandeur et « de dresser une Étrurie « libre » face au centralisme romain antique ou pontifical¹ », même s'il convient de remarquer que le peuple étrusque, dont le territoire était originellement situé sur celui de la Toscane et des États pontificaux, abolit les frontières pré-unitaires et interroge l'identité italienne. Enfin, ce regain d'intérêt pour la civilisation étrusque, dans une perspective romantique, étaye « la réaction contre les idées de Winckelmann qui, tout en « reconnaissant » aux Étrusques une priorité chronologique, les avait bien vite éliminés pour ne glorifier qu'un classicisme grec idéal² ». Pour des raisons politiques et culturelles, l'archéologie nationale étrusque connaît donc un développement important à partir de 1815 et les voyageurs évoquent ces chantiers et les découvertes auxquelles ils donnent lieu.

Lors de son séjour comme consul à Civita-Vecchia entre 1831 et 1840, Stendhal est un acteur de cette redécouverte du passé étrusque ; il participe aux fouilles effectuées dans le Latium sur des nécropoles notamment à Tarquinia et Vulci et à la rédaction d'articles sur leurs résultats. La civilisation étrusque apparaît dans l'œuvre de Stendhal avant cette expérience archéologique mais de « façon livresque », par le biais de « considérations théoriques » sur les mœurs et les arts, comme lorsqu'il évoque Volterra et ses murs cyclopéens dans *Rome, Naples et Florence en 1817*, alors qu'elle sera envisagée à partir de 1831 de manière plus « pragmatique³ ». Stendhal mentionne ces fouilles dans sa correspondance mais surtout dans un article intitulé « Les tombeaux de Corneto⁴ » rédigé en 1837 et publié à titre posthume en 1853 dans la *Revue des Deux-Mondes*. Il y évoque « la curiosité qui depuis

supranational que Napoléon avait réalisé pendant quelques années, en prenant comme modèle le Saint Empire Romain. », Maria Luigia Pagliani, « Protection et organisation du patrimoine en Italie aux XVIII^e et XIX^e siècles », in S. Costa (dir.), *Patrimoine et législation : l'expérience de l'Italie et de la France*, op. cit., p. 25.

¹ Alain Hus, « Stendhal et les Étrusques », in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. 1. Mélanges offerts à Jacques Heurgon*, Rome, École française de Rome, 1976, p. 437.

² *Ibid.*, p. 437.

³ *Ibid.*, p. 438.

⁴ Corneto est l'autre nom de Tarquinia.

quelques années attire les voyageurs à Corneto et à Civita-Vecchia » pour découvrir ce patrimoine étrusque, notamment des « tombeaux qui remontent à deux mille ans au moins, et peut-être à quatre mille¹ ». En effet, les visites sur les sites étrusques se multiplient à partir des années 1820 comme l'attestent les nombreuses mentions qui en sont faites dans la littérature viatique : Farjasse se rend à Tarquinia et offre à ses lecteurs une description des nécropoles accompagnée d'une représentation gravée² ; dans *L'Italie pittoresque*, les fouilles archéologiques et la civilisation étrusque font l'objet d'un développement important qui indique l'intérêt croissant pour cette nouvelle Antiquité italienne :

Cette terre dont la destinée est de nourrir ceux qui la fuient, c'est elle qui a su garder jusqu'à nos jours ces monuments monolithes creusés dans son sein [...], que la piété des Étrusques avait consacrés au culte des morts. Pendant de longs siècles les Romains ont foulé ces enceintes sacrées, sans se douter, sans s'inquiéter qu'ils avaient sous leurs pieds de conquérants les plus beaux trophées de leur victoire, les témoignages irrécusables de la grandeur et de la dignité du peuple qu'ils avaient vaincu. Cette précieuse et inappréciable découverte fut en 1780 l'ouvrage du cardinal Garampi ; non loin de Cornetto, il fit fouiller les ruines de l'antique Tarquinii, dans un champ qui continue encore de s'appeler Tarquinia. [...] En parcourant les salles sépulcrales qui composent cette ville souterraine, le cardinal fut frappé de l'intérêt et de la beauté des peintures dont leurs murailles étaient couvertes. [...] Récemment M. Lucien Bonaparte, prince de Canino, [...] réuni à d'autres savants antiquaires, a retrouvé toute une nécropole étrusque ornée de mosaïques, d'inscriptions, de vastes tombes enrichies de peintures [...]. On doit à cette importante découverte, véritable révolution archéologique, une connaissance entièrement neuve des usages et des mœurs privées de cette nation, dont le nom à lui seul semblait être un mystère. [...] Une vieille Italie dort encore sous les villes, sous les champs des Romains anciens et modernes [...]. Ainsi descendu dans ces cryptes, où sont entassés les aïeux d'un peuple déjà vieux et illustre avant Romulus, dans ces palais funéraires habités par la poussière de tant de siècles, l'on se sent [...] frappé [...] d'admiration pour le génie de l'homme antique³.

Norvins vante les découvertes qui ont permis une « révolution archéologique » en révélant les traces directes d'une civilisation mystérieuse appréhendée jusqu'ici uniquement par les sources textuelles souvent partiales laissées par les Romains, leurs vainqueurs. En outre, il s'agit d'un véritable renversement de valeurs puisque l'archéologie détrône l'Antiquité romaine au profit d'une Antiquité plus ancienne, d'une « vieille Italie », celle des Étrusques, capable de productions artistiques, détentrice d'une culture et d'une histoire aussi riches que celles des Romains. Ce rejet va plus loin dans cet ouvrage : il ne passe pas uniquement par une valorisation des chantiers archéologiques étrusques mais par un appel vibrant à l'instauration d'une archéologie nationale médiévale en Italie, sur le modèle prôné par Guizot en France :

On chercherait vainement un petit recoin de l'Italie antique qui n'ait pas été piétiné en tous sens par la troupe des oisifs accourus des deux extrémités du monde. [...] L'Italie gothique est beaucoup moins épuisée, et je ne sais pas qu'il existe dans aucune langue un travail complet sur cette face intéressante de la plus belle partie du monde chrétien. [...] Au lieu de *restituer* après mille *restitutions* le temple de Jupiter Stator ou les thermes de Dioclétien, je voudrais que nos jeunes architectes comprissent quels utiles secours la science peut emprunter de leurs efforts s'ils travaillent à mettre en lumière quelques problèmes historiques enfouis peut-être dans les décombres d'un monument du XIII^e ou du XIV^e siècle. [...] Aidés de quelques peintres et de quelques écrivains, qui les empêcherait de relever sur la carte de la Toscane et de la Pouille, par exemple, ces sévères et pittoresques manoirs où la chronique des différents peuples de la péninsule s'est écrite partiellement, avant de s'aller fondre dans le grand livre de la nation Italienne ? Qui les empêcherait de placer sous les yeux de l'Italie étonnée la vie domestique de ses pères, et de lui rendre pour ainsi dire ses papiers de famille qu'elle avait cru perdus⁴ ?

¹ Stendhal, « Les tombeaux de Corneto », *op. cit.*, p. 202.

² D.-D. Farjasse et alii, *L'Italie*, *op. cit.*, p. 112-113.

³ J. de Norvins, « État romain », *op. cit.*, p. 8-9.

⁴ A. Royer, « États vénitiens », *op. cit.*, p. 1.

Royer définit une archéologie nationale romantique qui doit s'appuyer sur les archéologues, mais aussi sur les artistes et les architectes, et qui, en étudiant les vestiges étrusques et les édifices médiévaux pour restituer la « chronique » italienne, a pour but de redonner aux peuples de la péninsule leur identité nationale, leurs « papiers de famille » : ce n'est pas la période antique, que les autres nations européennes et les touristes se sont appropriée, qui fonde l'identité italienne. L'archéologie nationale doit donc rendre lisible les diverses strates du « grand livre de la nation italienne », palimpseste historique et culturel. Archéologie nationale et classique coexistent donc sur la péninsule dès la fin du XVIII^e siècle, incarnant une conception différente du passé et du territoire italiens.

Critiques et limites de l'archéologie

Cependant, le développement progressif de l'archéologie en tant que discipline scientifique proposant une nouvelle approche du patrimoine n'est pas sans entraîner critiques et scepticisme de la part de quelques voyageurs qui la perçoivent comme une force de destruction patrimoniale : la découverte et la mise en valeur de l'héritage antique enfoui s'effectue d'après eux au détriment d'autres patrimoines. Ils insistent notamment sur l'idée que les fouilles nuisent au caractère pittoresque du paysage ; Mallet regrette ainsi, à Pompéi, la violence exercée par l'activité archéologique sur la nature qui avait envahi le site :

Des peupliers entrelacés de guirlandes de vigne, des pins, des arbres fruitiers croissent encore sur les parties de Pompéia qui ne sont pas déblayées ; peu à peu les carreaux de lupins, de blé de Turquie, les prairies émaillées de fleurs, s'écroulent sous les efforts des fossoyeurs, les arbres tombent, la pompe champêtre de ces lieux s'évanouit ; ce théâtre des jeux, des danses, des paisibles travaux des habitants disparaît pour céder la place à une ville vieille de dix-huit siècles ; le paysan qui cultive son champ pour la dernière fois, la jeune fille qui en transporte les fruits, voient à leurs pieds des débris antiques, des chapiteaux, des colonnes reparaître à la lumière ; on déblaie une habitation, on retrouve les murs de la ville, on découvre l'amphithéâtre ; les tiges des plantes rampantes qui manquent d'appui se déroulent le long des excavations, et viennent couvrir de leur feuillage et de leurs fleurs la sommité d'un édifice ou d'un tombeau¹.

L'archéologie vient progressivement mettre un terme aux charmes bucoliques de ces terres volcaniques où la nature avait prospéré avant la découverte, l'excavation puis l'exploitation touristique du site. Outre la beauté pittoresque de la végétation, ce sont aussi les coutumes et les modes de vie des habitants qui sont détruits par les avancées archéologiques : les danses, les jeux, les activités agricoles des paysans sont réduits à néant par les progrès des pioches qui les privent de leur territoire. Les ouvriers travaillant sur le chantier sont d'ailleurs désignés comme des « fossoyeurs », à la fois parce que leur rôle est de révéler une cité morte mais aussi parce que leur activité est responsable de la destruction d'un paysage et du mode de vie de ses habitants. Selon Mallet, le choix patrimonial du déblaiement et de la protection de l'antique s'effectue au détriment d'un autre patrimoine, immatériel, que les voyageurs du XIX^e siècle entendent aussi préserver.

¹ G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 252-253.

Alors qu'il visite le Forum à Rome, Custine se livre également à une longue diatribe contre les effets pernicious de l'archéologie. Ce rejet s'explique tout d'abord par des raisons politiques : l'activité archéologique frénétique¹ à laquelle il assiste est due à la présence française, qu'il déplore². Mais selon lui, quel que soit le gouvernement qui y fait appel, l'archéologie nuit surtout à l'appréciation pittoresque de Rome :

Des milliers d'ouvriers troublent en ce moment le silence des ruines. Je ne sais si l'on aura beaucoup à se louer du résultat de leurs travaux. Quelques colonnes survivant seules à la chute de Rome, et montrant leurs têtes au-dessus des décombres, produisent sur l'imagination une impression plus profonde que les ouvrages de l'art les plus parfaits. Le monde n'est pas trop plein de ces tableaux pittoresques et à la fois philosophiques, qui impriment ineffaçablement dans la mémoire des hommes la pensée du temps ! C'est en quelque sorte un sacrilège que de remuer la terre autour des ruines. Ces monuments sont les tombeaux des peuples, il faut les respecter comme ceux des familles ! [...] Il était réservé à l'impiété de notre siècle de profaner Rome antique, après avoir détrôné Rome chrétienne, et d'appliquer aux arts l'esprit de calcul, bon tout au plus pour la conduite des affaires. [...] En général, ces travaux me déplaisent ; ils peuvent à la vérité faire découvrir quelques bas-reliefs, quelques fragments de statues ; mais n'est-ce rien que d'oser disséquer le cadavre de Rome ? En voyant tant de zèle pour fouiller les ruines, on dirait qu'il n'y a plus à Rome que des sculpteurs, et que les peintres et les poètes y sont comptés pour rien. [...] On regrettera pour l'imagination des artistes, l'impression que produisait le Forum il y a deux ans³.

Custine présente l'archéologie comme un acte « sacrilège » qui déterre le cadavre enfoui de Rome antique, rappelant l'analogie des archéologues avec les « fossoyeurs » chez Mallet. Il élabore une réflexion critique sur les fouilles et l'exploitation touristique des monuments de Rome qui détruisent l'effet pittoresque des ruines, recherché par les peintres : les fouilles ne bénéficient qu'aux sculpteurs en exhumant des œuvres et fragments antiques et ne profitent pas aux peintres puisqu'elles détruisent le décor qu'ils représentent régulièrement. Mais les fouilles archéologiques mettent aussi en danger le message philosophique porté par le paysage romain : caractérisé par un contraste marquant entre ruines antiques laissées à l'abandon et monuments modernes, ce dernier possède, outre sa valeur picturale, une valeur morale puisqu'il constitue une vanité rappelant aux voyageurs, selon un lieu commun séculaire, l'inexorable chute des empires et leur propre finitude. En outre, si les fouilles détruisent les effets pittoresques et philosophiques de Rome, cette perte n'est compensée par aucune découverte d'importance puisque Custine minimise leur importance scientifique ; elles ne peuvent faire apparaître que « quelques bas-reliefs, quelques fragments de statues », évoqués avec désinvolture.

Comme Mallet et Custine, Royer reproche aux archéologues leur rôle de « fossoyeurs ». S'ils ne sont pas ceux qui enterrent mais ceux qui déterrent, leurs recherches mettent en danger d'autres patrimoines ;

¹ Sickler incite ainsi les archéologues à modérer leurs désirs d'excavation : « Cette vraie patrie de l'artiste, du littérateur et de l'homme d'un goût solide, nous a fait jusqu'ici assez de dons de ses trésors qu'elle recèle dans son sein, pour qu'ils puissent nous suffire pour nos jouissances ainsi que pour l'instruction de nos artistes. Supposé qu'il en cachât encore il ne faut point envier aux générations futures le plaisir de les voir sortir de la nuit du tombeau qui, à dessein, paraît les dérober à nos yeux ! », Friedrich Sickler, *Plan topographique de la campagne de Rome considéré sous le rapport de la géologie et des antiquités* [1811 trad.fr.], Rome, Aurelj, 1830 éd., p. 49.

² Si le voyage de Custine a lieu en 1811, son ouvrage n'a été publié qu'en 1830 ce qui lui permet d'exprimer librement son rejet de cette occupation.

³ A. de Custine, *Mémoires et voyages*, op. cit., p. 154-156.

en outre, Royer insiste sur l'idée que, si l'archéologie est une science de la mort, c'est aussi une science morte qui peine à rendre la vie aux restes antiques qu'elle exhume :

Cependant histoire, mœurs, arts, coutumes, tous ces riches filons de la mine n'ont pas été pollués par les excavateurs jurés ayant brevets d'archéologues, gens arides et peu compréhensifs pour la plupart, qui croient avoir reproduit une figure quand ils ont assemblé les os d'un squelette. Le coloris, le mouvement, la vie, ne leur demandez rien de cela. Ces hommes sont à l'art et à la philosophie ce que les fossoyeurs sont aux physiologistes et aux médecins¹.

Selon lui, les archéologues, présentés comme des scientifiques, se contentent de relever les traces antiques et de les analyser, sans les animer. Or, le public attend la reconstitution du passé, sa résurrection par les traces, ce qui nécessite un travail d'imagination que les artistes sont d'après lui plus à même d'accomplir. La jeune archéologie peut donc être perçue comme une force de destruction patrimoniale, accélérant le déclin de modes de vie séculaires et de paysages pittoresques : l'exhumation, qui permet de rendre la vie au passé antique, se solde nécessairement par le sacrifice d'un autre élément, culturel, architectural, naturel... voué en contrepartie à la destruction et à la mort.

L'évocation des fouilles archéologiques dans le discours viatique

Les voyageurs montrent donc un intérêt grandissant pour l'archéologie qui suscite un discours touristique et scientifique abondant ; cette attention des amateurs, plus encore que celle des spécialistes, souligne bien l'importance croissante de la question archéologique dans les itinéraires italiens et dans la conscience patrimoniale en cours d'élaboration. Leurs ouvrages communiquent ainsi des informations en temps réel sur le déroulement des différents chantiers, l'évolution des méthodes d'excavation, les découvertes... et inscrivent la question archéologique dans l'horizon d'attente touristique et patrimonial des voyageurs.

Le discours archéologique à Pompéi et Herculanium

Avec la découverte des sites d'Herculanium et Pompéi au XVIII^e siècle, l'importance touristique de la région napolitaine s'accroît de manière significative. Elle est alors perçue comme un « vaste espace muséal en voie de constitution intégrant diverses sortes de patrimoines² », un chantier archéologique qui constitue « la toile de fond de la réflexion des Français sur le patrimoine italien³ ». La visite de ces sites ainsi que celle du musée de Portici puis du Real museo borbonico à partir de 1816, où sont entreposés les objets découverts, devient rapidement une des principales étapes du voyage en Italie. Castellan revient sur cet engouement instantané, à la fois touristique et savant :

Mais un hasard fortuné ayant fait retrouver la véritable place de Pompéi [...], on conçut l'idée de dégager cette dernière ville de l'enveloppe superficielle qui la dérobaît aux regards. C'est à cette pensée

¹ A. Royer, « États vénitiens », *op. cit.*, p. 1.

² G. Bertrand, « Musées « perdus », récits introuvables », *art. cit.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 92.

hardie que l'on doit la conservation d'un grand nombre d'édifices qui auparavant étaient à peine aperçus, et disparaissaient aussitôt pour toujours. Depuis cette époque, les amis des arts et de l'antiquité accourent visiter ces lieux, qui sont devenus pour eux le but d'une sorte de pèlerinage obligé. Dès l'origine, ces importantes découvertes occupèrent le monde savant¹.

Les voyageurs instaurent rapidement un lieu commun narratif, répété d'un ouvrage à l'autre et constitué d'étapes définies qui varient assez peu : l'appréhension des deux villes est figée par la lave du discours touristique. Après avoir rappelé, en guise d'introduction, le déroulement de l'éruption du Vésuve de 79, événement originel à propos duquel les auteurs renvoient fréquemment aux textes antiques, ils s'attardent sur l'histoire de la découverte de ces cités enfouies et la mise en place du chantier archéologique. En ce qui concerne Herculaneum, son existence est révélée par les premières « fouilles » menées par le duc d'Elbeuf en 1709 sur ses terres de Resina ; ces excavations seront poursuivies à partir de 1738 par le roi de Naples qui achète au duc son terrain afin d'y construire un palais. La plupart des voyageurs reviennent sur ces événements fondateurs, comme Charles De Brosses qui, visitant le site en 1740, est l'un des premiers voyageurs français à en proposer une description : il évoque les grandes étapes du chantier archéologique et l'état actuel des excavations². Ce schéma est repris par une multitude d'ouvrages, comme celui de Giégler qui ne renvoie à aucune date précise et se contente de suivre un fil chronologique diffus matérialisé par la liste des objets découverts³ ou celui de Castellan qui insiste au contraire sur les dates qui jalonnent cette découverte⁴. Après avoir rappelé ces événements fondateurs, les voyageurs poursuivent leur description du site. Au XVIII^e siècle, notamment chez De Brosses ou chez Barthélémy, les détails donnés sont plus abondants et scientifiques ce qui s'explique par le caractère récent de la découverte : l'Europe sait peu de choses sur ces sites mystérieux et les visiteurs ont pour mission de satisfaire la curiosité des antiquaires européens. Ainsi, De Brosses consacre trois lettres à Herculaneum et à sa découverte qu'il qualifie d'« événement si singulier⁵ » ; l'une d'entre elles, adressée au Président Bouhier, est un long mémoire solidement informé et très détaillé sur la ville, le déroulement des fouilles, les découvertes effectuées... Une autre, portant sur le même objet, intitulée « Mémoires sur les antiquités d'Ercolano », est adressée aux membres de l'Académie royale et s'appuie sur les travaux de Marcello Venuti. Barthélémy effectue un travail similaire en rédigeant une « Notice sur la cité d'Herculaneum » pour informer son correspondant, le comte de Caylus, sur l'état actuel des fouilles. À partir des dernières décennies du XVIII^e siècle, les voyageurs évoquent plus succinctement le déroulement des fouilles et ne dressent plus de catalogue des objets retrouvés. La précision scientifique et l'exhaustivité encyclopédique laissent place à un fréquent épisode de rêverie qui s'intègre dans le schéma narratif classique : ils méditent sur la beauté du site qui contraste avec les souffrances subies par les habitants, ils restituent sa splendeur antique à partir de ses ruines et font de cette visite une expérience philosophique, historique et esthétique unique. Un lieu commun narratif, dont certains éléments évoluent

¹ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie*, op. cit., t. I, p. 358.

² Voir C. de Brosses, *Lettres familières*, op. cit., t. I, p. 449.

³ Voir J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, op. cit., p. 649.

⁴ Voir A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie*, op. cit., t. I, p. 355-356.

⁵ C. de Brosses, *Lettres familières*, op. cit., t. I, p. 415.

au fil des années et du développement d'un sentiment patrimonial, s'impose donc dans la littérature de voyage pour évoquer la découverte de la ville enfouie. Ce récit topique participe à faire d'Herculanum une attraction touristique, au cœur des imaginaires collectifs, tout en fournissant des informations sur la manière dont les voyageurs percevaient l'archéologie comme moyen de dévoilement historique.

À Pompéi, les voyageurs suivent un schéma discursif similaire à celui convoqué à Herculanum, même si la découverte de la cité par « des paysans qui creusaient dans un champ pour y faire des plantations¹ » est traitée plus rapidement ; comme pour Herculanum, ils insistent sur le fait qu'elle a eu lieu « par un hasard aussi heureux que singulier² ». Les fouilles débutent dès 1748 mais le site n'est identifié grâce à une inscription qu'en 1763. Cette rapide chronologie est suivie par une description, parfois illustrée, et agrémentée de théories concernant les coutumes des Anciens, l'usage de tel bâtiment... Les visiteurs semblent respecter un circuit établi par les guides et les cicérones pour explorer la ville. Ils se rendent d'abord à la maison de campagne dite d'Arrius Diomedès connue pour abriter dans sa cave le corps de plusieurs Pompéiens. Chateaubriand évoque cette visite qu'il effectue avant de rentrer dans Pompéi, insistant sur la célébrité de cette villa :

Après avoir passé la porte, on rencontre la maison de campagne si connue. Le portique qui entoure le jardin de cette maison est composé de piliers carrés, groupés trois par trois. Sous ce premier portique, il en existe un second : c'est là que fut étouffée la jeune femme dont le sein s'est imprimé dans le morceau de terre que j'ai vu à Portici : la mort, comme un statuaire, a moulé sa victime³.

Creuzé de Lesser l'évoque également ; il la désigne comme un excellent témoignage de l'architecture et de l'aménagement des demeures antiques mais la considère avant tout comme un tombeau et insiste, de manière pathétique, sur les scènes d'agonie qui ont pu s'y dérouler pour mieux sensibiliser le lecteur aux souffrances des habitants surpris par l'éruption⁴. Cette villa devient le symbole de l'horreur subie par Pompéi. En entrant dans la cité, les voyageurs mentionnent souvent les marques laissées par les roues des charriots sur les pavés de la rue principale, comme Staël qui note ce détail à son arrivée⁵ ou Chateaubriand, frappé par ce pavé qui « garde la trace des roues en divers endroits⁶ ». Après la rue

¹ J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, op. cit., p. 658.

² A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie*, op. cit., t. 1, p. 358.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1474.

⁴ « Une des choses les plus intéressantes de Pompeïa, [...] c'est une maison de campagne qu'on a trouvée à une assez petite distance de la ville. On y arrive par le chemin le plus agréable, et cela ne rend que plus triste le tombeau où l'on descend. Oui le tombeau. Cette maison, quoique détruite par le haut, donne encore, et plus qu'aucune autre, par ses constructions intérieures, une idée des maisons antiques [...]. On voit... mais pour moi, je n'ai plus rien pu voir, après m'être promené dans un souterrain qui tourne en quarré [*sic.*] autour du jardin, et dans lequel on a trouvé vingt-sept cadavres. C'est là que toute une malheureuse famille eut le temps de se réfugier ; c'est là qu'elle eut trop celui d'attendre des secours qui ne vinrent point, et de retenir un espoir qui s'échappait ; c'est là que retentirent les clameurs de l'épouvante et les soupirs de l'agonie ; c'est là que la terreur, la faim, le désespoir, immolèrent leurs victimes. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 193-194.

⁵ « Raye produite par les roues sur les pavés, par les cordes sur les puits. », G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 124. Elle reprend d'ailleurs ce souvenir marquant dans son roman : « Le sillon des roues est visiblement marqué sur les pavés dans les rues, et les pierres qui bordent les puits portent la trace des cordes qui les ont creusées peu à peu. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1226.

⁶ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1473-1474.

principale par laquelle ils pénètrent dans la ville, les déambulations des visiteurs les amènent à évoquer son plan de construction, l'architecture générale des édifices puis à décrire les différents monuments qu'ils soient publics, comme le théâtre ou les temples, ou privés, notamment les boutiques et les villas. Chateaubriand retrace ainsi son programme de visite, similaire à celui de nombreux autres voyageurs ; il distingue plusieurs secteurs et établit son itinéraire en fonction de l'avancée des fouilles : « Il y a quatre parties découvertes à Pompeïa : 1° le temple, le quartier des soldats, les théâtres ; 2° une maison nouvellement déblayée par les Français ; 3° un quartier de la ville ; 4° la maison hors de la ville¹ ».

Découverte *a posteriori*, Pompéi occupe une place plus importante dans les guides et exerce une fascination plus forte. En effet, Herculaneum se visite de manière souterraine, le site n'étant dégagé qu'en 1828 ; parfaitement excavée dès le début des fouilles, Pompéi se visite à l'air libre, suscitant un émerveillement plus marqué chez les voyageurs qui peuvent alors admirer sans entrave la cité antique, comme le souligne Lady Morgan :

La ville de Pompeii est maintenant révélée à la vue, non plus cachée sous une voûte de cendres et de vignes, et imparfaitement découverte, mais éclairée par ce même soleil qui brillait sur elle un moment avant le mouvement convulsif qui enterra des milliers d'êtres, et porta la destruction dans ses murs par des pluies de feu. [...] La ville de Pompeii, après environ dix-huit cents ans d'inhumation, est ouverte et déblayée, et l'on y entre comme dans toute autre ville de l'Italie².

Une rivalité touristique se met alors en place entre les deux sites par le recours à la comparaison et Pompéi est généralement plébiscitée car la ville permet d'instaurer un rapport direct à l'Antiquité³. Ainsi, si Legouvé évoque sa visite à Herculaneum, une seule colonne lui est consacrée contre quinze pour Pompéi⁴ ; dans ses *Carnets de voyage*, Staël affirme aussi sa préférence pour Pompéi, plus saisissante qu'Herculaneum⁵. Les visiteurs sont frappés par le caractère intact de la ville qui constitue un spectacle unique ; son rapide succès touristique repose ainsi sur une fascination « pour la mort qui a saisi les vivants dans leurs derniers gestes » et sur un attrait historique « pour les multiples objets et témoignages de la vie quotidienne qui ont ainsi été préservés⁶ ». Ils mettent en avant le paradoxe de Pompéi, cette cité dont la vie a été figée par la mort et conservée par la lave qui leur permet aujourd'hui un contact direct avec le quotidien antique car « là l'imagination n'a rien à conjecturer, à supposer ; tout s'y trouve tel qu'il était le jour même de l'horrible catastrophe. C'est véritablement une antique cité des

¹ *Ibid.*, p. 1473.

² Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. IV, p. 113.

³ Comme le rappelle le cicérone de Jouy : « Je sais que [le cicérone d'Herculaneum] veut que sa ville soit plus vaste, plus noble et plus belle que la mienne ; mais qu'il produise ses titres, je ne le crains pas. Qu'a-t-on trouvé dans les fouilles d'Herculaneum ? des antiquités beaucoup moins précieuses que celles de Pompéïa ; et mes manuscrits ? ils sont en bien plus grand nombre. Quant aux restes d'Herculaneum, quels sont-ils ? une cave dans laquelle on traverse des corridors noirs et la moitié d'un théâtre. Chez moi, on se promène dans le quart d'une grande ville, d'une ville que l'on pourrait habiter, que l'on habitera peut-être un jour. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie, op. cit.*, t. IV, p. 37.

⁴ E. Legouvé, « Les environs de Naples », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque, op. cit.*, p. 9-16.

⁵ « Herculaneum. Ce théâtre sous terre. Moins d'effet que Pompéïa. C'est trop près de la mort mimée. », G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël, op. cit.*, p. 137.

⁶ G. Bertrand, « Musées « perdus », récits introuvables », *art. cit.*, p. 93.

Romains¹ ». Valéry insiste sur l'expérience directe et sensorielle de l'Antiquité à Pompéi où elle « n'est plus cette Antiquité vague, reculée, incertaine, cette antiquité des livres, des commentateurs, des antiquaires » mais « l'Antiquité réelle, vivante, en personne, si l'on peut le dire ; on la sent, on la voit, on la touche² ». Stendhal revient aussi sur le caractère unique de ce spectacle qui permet une proximité et une compréhension directe de l'Antiquité, sans avoir recours au texte :

Ce que j'ai vu de plus curieux dans mon voyage, c'est Pompéi. On se sent transporté dans l'antiquité ; et, pour peu qu'on ait l'habitude de ne croire que ce qui est prouvé, on en sait sur le champ plus qu'un savant. C'est un plaisir fort vif que de voir face à face cette antiquité sur laquelle on a lu tant de volumes. Je suis retourné aujourd'hui à Pompéi pour la onzième fois [...] : rien de plus entier que ces ruines³.

Dans *Corinne*, Staël utilise le même adjectif pour décrire ce spectacle (« curieux ») et développe l'idée que la visite de Pompéi permet une expérience qui ne peut se vivre aussi pleinement à Rome : celle du quotidien des Anciens⁴. En effet, on remarque une insistance fascinée des voyageurs pour les détails de la vie quotidienne, figés, qui attestent de la violence et de la rapidité de l'éruption qui surprit les habitants au milieu de leurs occupations, notamment après la Révolution. La brutalité de l'éruption du Vésuve fait écho à celle des événements français qui, comme le volcan, ont effacé en quelques instants du domaine social et politique, mais aussi de l'iconographie ou du lexique, le modèle de l'Ancien Régime dont les traces restantes sont muséifiées, au même titre que la cité immobilisée dans la mort par la lave. À partir de la fin du XVIII^e siècle, après une période au cours de laquelle ils se sont surtout intéressés aux œuvres d'art découvertes sur le site, les visiteurs français éprouvent donc un attrait indicible pour les traces ténues de vie présentes à Pompéi qui s'explique par cette conscience historique mélancolique ou inquiète. Si la grande majorité des objets de la vie quotidienne trouvés à Pompéi et Herculaneum, tels que les restes de nourriture calcinés, la vaisselle, les instruments ou les bijoux, ne sont pas exposés sur place, les visiteurs en cherchent ainsi les derniers et rares exemplaires sur le site. Chateaubriand est par exemple fasciné par un « moulin à blé et les marques d'un instrument tranchant sur la pierre de la boutique d'un charcutier ou d'un boulanger⁵ » ; dans ses *Carnets*, Staël indique également la présence d'« amphores encore attachées dans les cantines » et insiste sur le caractère horrible de ces traces dans cette ville morte où « tant de commodités de la vie [...] ont survécu à ceux qui voulaient en jouir⁶ ». Dans son roman, elle évoque plus en détails ces traces du quotidien figées dans le temps : si la plus

¹ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 146-147.

² A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. III, p. 384.

³ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 535.

⁴ « Ils virent ensemble Pompéia, la ruine la plus curieuse de l'antiquité. À Rome, l'on ne trouve guère que les débris des monuments publics, et ces monuments ne retracent que l'histoire politique des siècles écoulés ; mais à Pompéia, c'est la vie privée des anciens qui s'offre à vous telle qu'elle était. », Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1226. Ce constat l'avait frappée dès 1805 puisqu'on retrouve la même idée dans ses *Carnets* : « Les monuments de Rome rappellent des faits, mais rien ne donne l'idée des générations disparues comme Pompéia ; la vie privée, les actions de chaque homme sont là, sous vos yeux. [...] Ruine unique pour la vie privée. », G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 124.

⁵ F.-R. Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1474.

⁶ G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 124.

grande partie n'était plus conservée depuis longtemps *in situ* et se trouvait dans les musées napolitains, Staël replace, dans le cadre de sa fiction romanesque, ces traces archéologiques sur leur site d'origine afin d'accentuer le contraste entre la violence de la destruction et leur fragilité mais aussi pour évoquer symboliquement le destin de son héroïne, Corinne, également figé par le désespoir amoureux :

Les peintures, les bronzes, étaient encore dans leur beauté première, et tout ce qui peut servir aux usages domestiques est conservé d'une manière effrayante. Les amphores sont encore préparées pour le festin du jour suivant ; la farine qui allait être pétrie est encore là ; les restes d'une femme sont encore ornés des parures qu'elle portait dans le jour de fête que le volcan a troublé, et ses bras, desséchés, ne remplissent plus le bracelet de pierreries qui les entoure encore. On ne peut voir nulle part une image aussi frappante de l'interruption subite de la vie¹.

Pompéi et Herculaneum sont donc, dès le XVIII^e siècle, les sites archéologiques les plus visités et commentés d'Europe ; le discours abondant que tiennent à leur sujet les voyageurs permet de mieux percevoir leurs attentes culturelles et historiques et leur évolution aussi bien que leur appréhension des enjeux de l'archéologie moderne.

Établir un « journal archéologique » des fouilles romaines

Les voyageurs évoquent également d'autres fouilles en cours, notamment à Rome, autre grand pôle archéologique de la péninsule. Si les découvertes y sont moins spectaculaires qu'à Herculaneum ou Pompéi, elles sont régulières² et les voyageurs proposent à leurs lecteurs un journal archéologique de la Ville Éternelle pour les tenir informés de leur avancée. Les visiteurs trouvent d'abord ces informations dans les périodiques italiens qui annoncent en temps réel ces découvertes : Barthélémy les utilise pour communiquer à son correspondant, le comte de Caylus, l'actualité archéologique du Latium³ et Petit-Radel, afin d'appuyer son propos, convoque un article publié par le *Moniteur des Deux-Siciles* au sujet des découvertes archéologiques de Pompéi⁴. Certains ouvrages, rédigés par des spécialistes, constituent des comptes-rendus archéologiques plus précis encore, comme les *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne* d'Uggeri, antiquaire romain. Sa publication permet de suivre les résultats des chantiers archéologiques réalisés à Rome depuis 1790 : son discours est ancré dans le temps et la composition de son ouvrage, composé de neuf volumes publiés sur plusieurs années, en rend compte chronologiquement comme il l'écrit dans la préface du septième volume :

Ce volume rend compte des déblais des antiquités Romaines depuis 1804, jusqu'à ce jour. Ces édifices, qui ont déjà été dégagés des décombres, et préservés d'une imminente ruine, y occuperont la première place, et y seront présentés sous l'aspect de leur état actuel ; l'on y comprendra dans la suite tous ceux sur lesquels le Gouvernement Pontifical, toujours prévoyant, étendra ses soins⁵.

¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1226.

² Stendhal insiste ainsi sur le caractère quotidien de ces découvertes à Rome où « chaque jour l'on découvre [...] quelque monument. Hier on a trouvé près du tombeau de Cecilia Metella, la pierre tumulaire d'un colonel de cavalerie, mort à dix-neuf ans, sous les premiers empereurs. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 1108.

³ « Je n'ai point entendu parler de ces peintures célébrées dans les gazettes, et j'ai souvent vu dans ces papiers publics, les nouvelles les plus extravagantes en termes d'antiquités. », J.-J. Barthélémy, abbé de, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 189.

⁴ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. III, p. 189-190.

⁵ A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, Rome, 1805, vol. VII, p. 5.

On retrouve la mention d'une date liminaire, 1804, qui possède une valeur politique puisqu'elle marque le retour du pape à Rome, et l'alternance entre passé et futur pour ancrer ces fouilles dans le temps long du patrimoine et asseoir ainsi la légitimité du gouvernement pontifical, fragilisée par les Français. D'autres spécialistes évoquent cette actualité archéologique romaine, comme Antonio Nibby dans *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne et les quatre basiliques principales de Rome moderne* qui accompagne chaque planche d'un texte revenant sur les fouilles, récentes ou plus anciennes, effectuées sur les monuments représentés ; Carlo Fea dans *Relazione di un viaggio ad Ostia e alla villa di Plinio*, publié en 1802 et qui évoque les fouilles menées à Ostie ; ou encore Guattani, qui fut l'un des cicérones de Staël à Rome, dans *Monumenti antichi inediti*, publié en 1805. Friedrich Sickler recense également les grands chantiers archéologiques de Rome et de ses environs, qu'ils soient récents, encore en cours ou achevés, en indiquant les œuvres et les monuments que chacun a permis de découvrir ; il effectue un bilan particulièrement clair pour les visiteurs¹. Certains proposent en outre des illustrations et des coupes de monuments qui permettent de mieux appréhender ces découvertes, comme l'ouvrage d'Uggeri dont les textes sont accompagnés de nombreuses planches archéologiques ou de François Mazois, l'un des premiers étrangers à obtenir le droit de dessiner et publier les ruines de Pompéi. Son travail de dessinateur est en lien direct avec l'avancée des excavations ; il complète d'ailleurs son travail en cours d'édition par le résultat des fouilles menées en 1812 et 1813 qui ont abouti à des découvertes qu'il souhaitait voir figurer dans son ouvrage, conçu comme un état des lieux de l'actualité archéologique de Pompéi :

Instruit de l'heureux résultat de ces fouilles, je me suis empressé d'aller les reconnaître moi-même ; j'ai dessiné et mesuré avec soin tous les monuments qu'elles ont fait retrouver ; et quoique je n'aie promis de donner dans cet ouvrage que les découvertes existantes en 1811, j'ai le plaisir de pouvoir offrir ici [...] tout ce qui a été découvert hors de la ville jusqu'à ce jour².

À côté de ces publications de spécialistes, le déroulement des fouilles italiennes et les découvertes qui y ont lieu sont mentionnées par des ouvrages à caractère non scientifique tels que les guides et récits de voyage. Soumis à l'actualité archéologique, ces derniers doivent en effet faire l'objet de régulières mises à jour au fil de leurs rééditions. Les voyageurs, qui éprouvent un intérêt grandissant pour l'archéologie, exigent de leurs guides un état des lieux actualisé du paysage archéologique, notamment romain ; cette nécessité d'offrir une information régulièrement mise à jour devient une preuve de leur fiabilité aussi bien qu'une exigence éditoriale. Jacqueline Boudard évoque l'exemple de Marianno Vasi qui, en 1820, invite ses lecteurs à se rendre au cirque de Caracalla ; or, quelques années plus tard, les archéologues découvrent qu'il s'agit en réalité du cirque de Maxence. L'édition suivante de son guide intègre alors cette correction archéologique³. De même, dans son édition des *Lettres familières* de Charles de Brosses, un siècle après le voyage du président, Romain Colomb est contraint d'ajouter des notes archéologiques ; au Forum, de Brosses évoque une colonne isolée et non identifiée ; Colomb

¹ Voir F. Sickler, *Plan topographique de la campagne de Rome*, op. cit., p. 44-49.

² François Mazois, *Les Ruines de Pompéi dessinées et mesurées*, Paris, Firmin Didot, vol. I, 1824, p. 32.

³ J. Boudard et E. Kanceff, *Rome au XIX^e siècle*, op. cit., p. 189.

précise qu'il s'agit de la colonne de Phocas dont l'identification a été depuis permise par les fouilles françaises de 1813. La question archéologique est donc amplement convoquée par les voyageurs qui relaient les informations publiées par les ouvrages spécialisés et les journaux en proposant des brèves archéologiques pour tenir informé le lecteur de l'avancée des fouilles. Le Colisée fait ainsi l'objet de nombreux développements archéologiques dans la littérature viatique à partir des fouilles françaises qui y sont menées au début du XIX^e siècle et se poursuivent sous les yeux des curieux¹. C'est aussi le cas du Forum où ont fréquemment lieu de nouvelles découvertes ; Stendhal rapporte avoir assisté à celle du « bout d'une statue colossale en bronze, on en est au nez² » et Valéry constate avec plaisir l'activité archéologique qui y règne :

Les travaux du Forum, commencés par l'administration française, qui a déblayé les principaux monuments, ont été repris depuis quelques années avec intelligence et activité, et tandis que les autres capitales s'accroissent par des édifices et des bâtiments nouveaux, Rome s'étend, s'embellit par la découverte de ses ruines antiques³.

Rome n'est pas une ville ordinaire puisque son intérêt s'accroît non en raison de la construction de nouvelles infrastructures mais du dégagement de ruines enfouies. Les voyageurs, soucieux de satisfaire la curiosité de leur lectorat, rendent compte des chantiers archéologiques et des découvertes auxquelles ils donnent lieu, qui accroissent et renouvellent quotidiennement le patrimoine romain et par conséquent le discours touristique sur la Ville Éternelle.

Les acteurs des fouilles : des enjeux politiques et économiques

Dans les comptes-rendus des chantiers archéologiques de la péninsule qu'ils offrent à leurs lecteurs, les voyageurs insistent non seulement sur leurs résultats mais aussi sur les acteurs qui participent à leur déroulement, qu'il s'agisse des commanditaires, des ouvriers ou encore du public qui y assiste. En effet, au cours des années 1780-1830, les chantiers archéologiques italiens deviennent un « spectacle », une attraction touristique à part entière, comme le relève Ducos⁴. Les visiteurs se rendent en effet sur les chantiers en espérant assister à une découverte d'importance ; à Pompéi, Simond explique avoir passé « une bonne partie de [son] temps à regarder les ouvriers employés au déblayement des cendres, et à épier leurs découvertes⁵ » et Lady Morgan dépeint le plaisir d'assister au dégagement d'une œuvre :

¹ Petit-Radel assiste aux fouilles qui ont lieu au Colisée : « Aujourd'hui on continue les fouilles, tant au dedans qu'au dehors, pour dégager le sol ; et déjà les ambulacres sont entièrement libres. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 348-349.

² Stendhal, *Correspondance générale. Tome V, 1834-1836*, op. cit., p. 427.

³ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 54.

⁴ « Des fouilles commencèrent. La curiosité de l'Europe les encouragea par les profits que répandait dans Rome, l'affluence des étrangers. [...] Aussi est-ce un concours continuel d'allants et de venants dans ce marché immonde. Ni la difficulté des sentiers, ni la fatigue des recherches, ni l'importunité des mendiants, ni la brutalité des bouviers, ni le passage de leurs bestiaux, ne rebutent les curieux. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. II, 1829, p. 85.

⁵ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. II, p. 306.

Nous avons eu la singulière bonne fortune de visiter Pompeii au moment où l'une de ses plus belles statues venait d'être découverte et déterrée [...]. M. de Sommariva avait été encore plus heureux que nous ; il s'était trouvé là quand l'instrument d'un ouvrier se trouva tout à coup en contact avec la tête, et il fut témoin de tout le procédé de l'excavation. Il nous assura que cela lui fit une très grande sensation ; et je le croirais facilement, même d'une personne moins enthousiaste des arts¹.

Dans la représentation de l'archéologie qu'offre la littérature viatique, la joie de la découverte est un motif récurrent ; Castellan imagine ainsi à Pompéi « la joie, les transports de ceux qui les premiers soulevèrent le voile de mort qui couvrait une ville entière descendue vivante dans le tombeau² » et Ducos, qui assiste à l'excavation du pavé du temple de Nerva, évoque avec émotion la joie des acteurs de la scène, spectateurs et ouvriers, lors de la révélation de l'antique qui inscrit leur présence dans le temps patrimonial³.

Si les voyageurs sont, en tant que spectateurs, les premiers acteurs des chantiers archéologiques, ils en décrivent les autres participants. Mallet insiste ainsi, à Pompéi, sur la diversité des groupes qui s'y côtoient alors que les fouilles se poursuivent malgré l'ouverture au public des parties déblayées :

Les travaux des ouvriers et les courses des voyageurs donnent seuls quelque activité à cette cité ; [...] des bœufs couchés sous un portique, ruminent pendant l'heure du repos qui leur est accordé ; des manœuvres prennent leur repas dans un carrefour ; des curieux, dirigés par un guide se promènent lentement dans les rues ; un peintre, assis sur les marbres qui formaient les sièges d'un théâtre dessine un morceau antique et les vétérans auxquels la garde de Pompeia est confiée, sont en faction dans le quartier habité autrefois par les légions Romaines⁴.

Les voyageurs s'intéressent plus particulièrement aux ouvriers employés sur les chantiers, dont le choix suscite quelques critiques. En effet, ces derniers sont régulièrement des galériens et des prisonniers dont le travail n'est pas rémunéré⁵. Cette main-d'œuvre est notamment utilisée à Rome où les visiteurs relèvent la présence de galériens affairés à fouiller le sol et à déblayer les ruines [illu. 2]. Simond évoque par exemple, sur le Forum, « une troupe de galériens qui font semblant de fouiller parmi les ruines pour découvrir d'autres ruines, sous les ordres de deux ou trois malotrus en uniforme, le bâton à la main, aussi paresseux que les travailleurs eux-mêmes⁶ ». Dans un chapitre consacré aux prisons d'Italie, il revient sur cette main-d'œuvre dont l'usage est très répandu à Rome et critique cette coutume qui nuit

¹ Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. IV, p. 117-118.

² A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie, op. cit.*, t. I, p. 350.

³ « Il reste aussi trois colonnes du temple de Nerva. [...] Des fouilles avaient, depuis quelque temps, mis à nu leur socle. Le gouvernement ayant ordonné la continuation de ces travaux, après une excavation assez profonde, on vient de trouver un pavé en dalles de marbre blanc, qu'on suppose être celui du temple lui-même. Présent à cette découverte, j'ai été témoin de la joie qu'ont éprouvée les ouvriers, leur chef et les spectateurs. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. III, p. 340-341.

⁴ G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815, op. cit.*, p. 248.

⁵ Kotzebue invite le gouvernement napolitain à exploiter cette main-d'œuvre pour faire avancer le chantier de Pompéi : « Les rues de Naples fourmillent de trente à quarante mille gueux affamés, je veux parler des lazzaronis ; toutes les prisons sont remplies de galériens ; il est inconcevable qu'on les laisse ainsi dans l'oisiveté : ce ne sont donc pas les bras qui manquent. Quant aux premiers, ils travaillent à bon compte, et on n'aurait pas besoin de payer les derniers. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. II, p. 115-116.

⁶ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. I, p. 92-193.

aussi bien au déroulement du chantier archéologique qu'aux mœurs publiques¹. Stendhal relève leur présence au Colisée ; ces galériens s'intègrent au décor de l'amphithéâtre et finissent par en faire partie, au même titre que les pierres :

Tous les jours, excepté au moment de la sieste ou le dimanche, vous rencontrez des maçons servis par des galériens ; car il faut toujours réparer quelque coin de ruines qui s'écroule. Mais cette vue singulière finit par ne pas nuire à la rêverie².

Que de matinées heureuses j'ai passées au Colisée, perdu dans quelque coin de ces ruines immenses ! Des étages supérieurs on voit en bas, dans l'arène, les galériens du pape travailler en chantant. Le bruit de leurs chaînes se mêle au chant des oiseaux, tranquilles habitants du Colisée³.

Outre les galériens, des ouvriers peuvent être employés, constituant une main-d'œuvre nombreuse et peu chère. À Tarquinia, Stendhal vante les paysans d'Aquila peu qualifiés mais « d'une probité parfaite » puisqu'ils « remettent fidèlement à la personne qui les fait travailler les pierres gravées, les *as* romains et autres médailles que l'on trouve⁴ » ; les salaires à verser sont faibles et le coût de la fouille est ainsi limité :

Une société d'amateurs des arts écrit de Rome à Civita-Vecchia ; on lui procure une permission de fouiller dans une des nécropoles environnantes ; on engage pour elle une compagnie de neuf ouvriers d'Aquila, qui, à 25 sous par tête, coûte 11 francs 5 sous par jour, et en dix journées, c'est-à-dire pour 112 francs 50 centimes, on peut voir exécuter sous ses yeux une fort jolie fouille⁵.

Les voyageurs rapportent également leurs impressions sur l'équipe scientifique qui dirige les opérations, souvent accusée d'incompétence par ces observateurs impitoyables. Lors de son voyage à Naples, Barthélémy s'étonne ainsi que le roi ait pu choisir Baïardi, « prélat romain, dont l'imagination pleine de salpêtre, ne s'annonce que par les éclairs, et dont la mémoire a englouti toutes les branches de l'érudition sacrée et profane⁶ », pour diriger les fouilles menées à Herculaneum et la rédaction d'un catalogue. À Ostie, Bonstetten condamne l'ensemble de l'équipe chargée des fouilles, qu'il estime responsable de leur avancée désordonnée⁷ et Uggeri évoque avec sarcasme les échecs de l'archéologue en charge des fouilles du Colisée, condamnant son manque de discernement et son obstination⁸.

¹ « Les criminels travaillent sur les grands chemins ; on les emploie aussi à fouiller la terre pour chercher les objets d'arts qui y sont enfouis ; mais, comme on peut le croire, ils font aussi peu d'ouvrage que possible et se montrent inaccessibles à la honte et au repentir », *Ibid.*, p. 302.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 610.

³ *Ibid.*, p. 618.

⁴ Stendhal, « Les tombeaux de Corneto », *op. cit.*, p. 210.

⁵ *Ibid.*, p. 216. Les particuliers peuvent faire appel à ces deux types de main-d'œuvre économique, paysans mais aussi galériens, gracieusement prêtés par Rome, comme le rappelle Stendhal en calculant le coût d'un projet de fouille : « Le gouvernement mettait à sa disposition cinq cents galériens, que M. Demidoff devait payer à raison de cinq sous par jour. Il comptait que, pendant l'hiver, il aurait autant de paysans des Abruzzes qu'il en voudrait, en les payant dix sous par jour. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 746.

⁶ J.-J. Barthélémy, abbé de, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 125.

⁷ « Tous ces travaux faits par des esclaves, dirigés par un paysan Napolitain devenu caporal, et surveillés par quelque homme de Lettres de Rome, peu observateur, et qui ne va à Ostie que le moins possible, se font sans intelligence. », C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, *op. cit.*, p. 88.

⁸ « L'on travailla pendant plusieurs jours, et toujours à tâtons, pour dessécher ces eaux, mais avec peu de succès. Cependant, les frais de cette opération allaient croissant au grand étonnement de bien des gens [...]. Chacun disait son avis sur les moyens à prendre pour l'effectuer, et dans cette confusion d'opinions, le Commissaire qui par son

Les découvertes archéologiques impliquent *a posteriori* un autre type d'acteurs, qui peut aussi participer à leur déroulement : la communauté savante, au sein de laquelle elles nourrissent un débat scientifique intense, notamment à Rome que Goethe définit comme « encline aux disputes et aux partis » et où « la diversité des vues amène, surtout dans ce lieu où l'on parle des arts partout et sans cesse, mille contestations rendues plus vives et favorisées par le voisinage d'objets si remarquables¹ ». L'archéologie apparaît comme une force de dévoilement corrigeant les théories établies puisque « des inscriptions découvertes nouvellement, rectifient des faits jusque-là controversés. Aux conjectures des érudits succèdent des notions positives et des clartés imprévues pénètrent les obscurités de l'Histoire² ». Ainsi, au Forum, les fouilles font régulièrement évoluer la conception de ce lieu : sa géographie, le rôle de ses divers monuments sont redéfinis au fil des découvertes. Uggeri insiste sur le rôle primordial des fouilles pour en comprendre l'organisation ; il évoque les plus récentes dont les résultats ont permis d'établir avec certitude certaines théories et de mettre un terme aux désaccords des archéologues en dévoilant les preuves irréfutables du passé³. À Rome, un lieu spécifique est d'ailleurs créé pour accueillir le débat scientifique suscité par les découvertes archéologiques : l'Académie romaine d'archéologie, fondée en 1810 par Pie VII, qui succède à la structure favorisant l'étude des antiquités, l'*Accademia delle Scienze e Belle Lettere* fondée en 1740 par Benoît XIV.

Les visiteurs s'intéressent aussi à un autre type d'acteurs, absents des chantiers archéologiques mais qui y assurent pourtant un rôle primordial : les commanditaires des fouilles. Dans la plupart des cas, il s'agit des souverains, parfois assistés par des institutions scientifiques et artistiques qu'ils ont contribué à fonder. Vasi se charge ainsi de rappeler scrupuleusement, les fouilles ordonnées à Rome depuis plusieurs siècles par les différents pontifes ; d'autres ouvrages romains, comme ceux de Nibby d'Uggeri⁴ ou de Visconti, adoptent le même procédé. Ce dernier fait l'éloge de la saine frénésie archéologique qui

obstination se donnait lui-même en Spectacle sut engager le Gouvernement à redoubler d'efforts, sans le vouloir, et à prodiguer, dans des temps bien fâcheux, de nouvelles sommes pour entretenir sa chimère en cherchant à faire une découverte qui ne pouvait être d'aucune utilité. », A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, *op. cit.*, p. 25-26.

¹ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 495-496.

² J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 84-85.

³ « En creusant, à plus de quinze pieds de profondeur, l'on a trouvé l'ancien sol [...] et l'on a fait, au moyen de cette opération des découvertes qui nous ont fait connaître une singularité tout-à-fait nouvelle relativement à l'iconographie de cet Édifice, laquelle nous a encore été confirmée par plusieurs fragments qui se sont trouvés dans ce déblai. », A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, *op. cit.*, p. 10.

⁴ Uggeri insiste ainsi sur le rôle archéologique des papes et des instances patrimoniales qu'ils ont créées ; en évoquant le tombeau des Scipion, il souligne l'implication du commissaire des antiquités, Giovanni Battista Visconti, qui permit l'excavation de ce monument en 1780 sur la vigne de particuliers : « Feu M. Jean-Baptiste Visconti, Commissaire des antiquités [...], ayant été instruit de cet événement, et ayant examiné les monuments qu'on venait de découvrir, ne tarda pas de savoir à qui appartenait ces restes précieux, et il détermina [...] Pie VI [...] à entreprendre, à ses frais, et à des conditions très avantageuses aux propriétaires de la vigne la fouille nécessaire. », A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, *Première journée. Capo di Bove et vallée des Camènes*, *op. cit.*, p. 12.

s'empara de Pie VI ; le pontife serait même allé jusqu'à renoncer à ses droits, qu'ils soient légaux ou économiques, dans l'unique perspective d'augmenter le patrimoine romain :

Il fit continuer avec plus de promptitude, et même multiplier les recherches des monuments [...]. Il encouragea ses sujets à ne plus laisser ensevelis dans la terre tant de restes précieux du goût et de la munificence de nos ancêtres, en les délivrant de la crainte du fisc, en négligeant des droits incertains, en abandonnant même ce qui évidemment lui appartenait, relativement aux conditions imposées pour les licences d'excavation, bien qu'elles produisissent des sommes considérables au trésor¹.

Les voyageurs français mentionnent également ces campagnes de fouilles décrétées par la papauté, comme Stendhal qui témoigne de l'implication de Pie VII, soucieux de réaffirmer par l'archéologie son autorité après l'épisode français ; Petit-Radel invite les futurs souverains à prendre exemple sur sa politique patrimoniale et à consolider leur pouvoir et leur mémoire en servant les intérêts de l'archéologie². Pourtant, si les voyageurs reconnaissent le rôle joué par certains pontifes dans les chantiers archéologiques romains, ils sont nombreux à émettre quelques critiques. Les reproches ne portent pas tant sur les techniques scientifiques adoptées que sur l'inertie qui règne à Rome alors que tant reste à découvrir. Même Uggeri, qui vante les chantiers mis en place, émet le souhait que des fouilles plus approfondies soient menées au Forum, laissé à l'abandon³. Ce désir est partagé par les voyageurs qui, comme Santo-Domingo, critiquent ouvertement l'incurie papale empêchant cette avancée scientifique⁴.

Soucieux de remédier à cette déplorable inertie pontificale, d'autres acteurs prennent en charge les fouilles : les particuliers et les institutions, qu'ils soient étrangers ou italiens, peuvent suppléer aux insuffisances de l'État. En effet, conscient du coût et de l'ampleur des chantiers, le gouvernement pontifical encourage les amateurs à fouiller à leurs frais ; l'initiative des particuliers reste néanmoins soumise au contrôle pontifical puisqu'ils doivent obtenir des autorisations officielles : celle du Camerlingue et celle de la *Commissione Consultativa di Belle Arti*. C'est le cas des pensionnaires de l'Académie de France qui participent à plusieurs chantiers archéologiques, privilégiant « certains monuments parce qu'ils sont célèbres et qu'ils symbolisent l'architecture romaine⁵ », tels que le théâtre de Marcellus ou le Panthéon. Les élèves de l'Académie de France constituent des acteurs privilégiés des fouilles romaines : Kotzebue salue l'intérêt scientifique de celles qu'ils ont effectuées autour du

¹ E. Q. Visconti, *Œuvres*, t. 1, *Le Musée Pie-Clémentin*, op. cit., p. 7-8.

² Il écrit à propos de l'arc de Constantin : à l'arc de Constantin : « Potentats, consolidez le souvenir de votre règne par de belles et bonnes actions, monuments sur lesquels le temps et la cupidité des hommes ne peuvent rien. Cet arc était depuis longtemps encombré, près de son tiers, sous les terres qui s'étaient accumulées à sa base, et qui nuisaient à sa majesté. En 1803, Pie VII le fit déterrer jusqu'au sol de la voie Sacrée. [...] C'est mériter du monde savant que de travailler ainsi à faire jouir les monuments antiques de leur primitive splendeur. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 334.

³ A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, op. cit., p. 59.

⁴ « Toutes les branches de l'administration accusent d'insouciance et d'égoïsme le gouvernement théocratique ; le Forum, surtout, atteste son incurie. L'inégalité du sol réclame des travaux de déblais qui mettraient à découvert les antiquités qui y sont enfouies à peu de profondeur. », J.-H. de Santo-Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 36.

⁵ F.-X. Amprimoz, et P. Pinon, *Les Envois de Rome*, op. cit., p. 85.

Panthéon¹ et Stendhal indique avoir assisté à la fouille qu'un jeune architecte français, Lesueur, pensionnaire de l'Académie de France, a effectuée auprès de la colonne Trajane :

Nous avons passé la matinée à suivre une fouille qu'un jeune architecte français a obtenu la permission de faire près de la colonne Trajane. Il a fallu de puissantes protections, car les arts sont en défaveur sous Léon XII. M. N *** veut donner la restauration de la basilique de Trajan, c'est-à-dire deviner la forme de l'ancien bâtiment, et nous en présenter les plans, coupes et élévation².

Ce commentaire rappelle le contrôle jaloux exercé par les papes sur les chantiers romains par le biais des autorisations ; les autorités refusent parfois aux pensionnaires la permission d'effectuer des fouilles ou un relevé lorsque des artistes et des scientifiques italiens s'en occupent déjà. Uggeri mentionne ainsi des fouilles récentes qui ont abouti à des découvertes significatives mais revendique l'initiative comme romaine, les élèves français n'étant présentés que comme des témoins³.

De riches particuliers ou des érudits, indépendants de toute institution, peuvent aussi proposer de prendre en charge certains chantiers. C'est le cas de l'italien Carluccio, « homme du commun⁴ » autodidacte, qui a entrepris des fouilles au Colisée⁵. Kotzebue consacre un chapitre de ses *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples* à ce savant, dans lequel il revient sur sa biographie puis propose un état des lieux de ses recherches et un éloge chaleureux de ce particulier qui, par ses fouilles, a « découvert le mécanisme au moyen duquel les anciens étendaient des toiles à voile pour donner de l'ombre à leurs amphithéâtres⁶ ». Certains particuliers financent un chantier archéologique sans y prendre part, comme ce fut le cas du riche Giovanni Torlonia. Stendhal, qui vante son « goût pour les beaux-arts⁷ », évoque les fouilles que ce banquier a généreusement financées au cirque de Caracalla en 1825⁸. Les amateurs étrangers peuvent également être autorisés à mener ou financer des chantiers archéologiques à Rome. Dans *Promenades dans Rome*, Stendhal mentionne à de multiples reprises un autre mécène, Nicolas Demidoff, riche industriel et diplomate russe dont le cas incarne, d'après lui, les effets patrimoniaux néfastes de la politique pontificale. En effet, Demidoff, qui réside à Rome au début du XIX^e siècle, avait pour projet de financer de vastes fouilles sur le Forum où il « voulait déterrer tout ce qui se trouve entre l'arc de Titus, le temple de Vénus et de Rome, la basilique de Constantin d'une

¹ « Les élèves de l'académie française y firent fouiller, et l'on découvrit, entre autres choses, que le Panthéon avait eu une enceinte. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. IV, p. 139-140.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 761.

³ « Dans une fouille que l'on fit dans cet endroit pour l'instruction de quelques Élèves de l'Académie de France, l'on découvrit l'ancien Pavé de la Voie Sacrée. », A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, op. cit., p. 60.

⁴ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. III, p. 359.

⁵ « Il y a quelque temps qu'un particulier, [...] Carluccio, a obtenu la permission de faire fouiller le terrain du Colisée. Cet ouvrage est commencé, je l'ai examiné [...] : on espère y faire des découvertes intéressantes. », *Ibid.*, t. I, p. 246-247.

⁶ *Ibid.*, t. III, p. 361.

⁷ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 930.

⁸ « Ce cirque déterré par M. Torlonia donne une idée parfaite des cirques anciens tels que je viens de les décrire, à propos du Circus maximus. [...] Il a fallu enlever quinze pieds de terre. », *Ibid.*, p. 1117.

part, et de l'autre le Colisée et l'arc de Constantin¹ ». Stendhal loue cette entreprise et condamne l'attitude conservatrice du pape, qui, offusqué de certaines libertés politiques et religieuses prises par la troupe de théâtre financée par Demidoff, poussa ce dernier à quitter Rome sans pouvoir accomplir son projet :

M. Demidoff, cet homme singulier, si riche et si bienfaisant, [...] avait à Rome une troupe de comédiens français, et faisait jouer au palais Ruspoli des vaudevilles du Gymnase. [...]. Sous le règne de Léon XII, les acteurs de M. Demidoff, [...] eurent le tort de donner un vaudeville dont un des personnages s'appelait Saint-Léon. Enfin, une fois, une représentation donnée le jeudi ne finit qu'à minuit et un quart, empiétant ainsi un quart d'heure sur le vendredi, jour consacré par la mort de Jésus-Christ. Ces motifs attirèrent sur M. Demidoff toutes les vexations de la police [...]; et le Russe bienfaisant, qui faisait vivre plusieurs centaines de pauvres, et donnait deux jolies fêtes par semaine, alla s'établir à Florence. Pendant qu'il habitait le palais Ruspoli, M. Demidoff disait un jour en ma présence que, voulant laisser un monument de son séjour à Rome, il pourrait bien faire enlever les dix ou douze pieds de terre qui couvrent le pavé du Forum, depuis le Capitole jusqu'à l'arc de Titus. [...]. Rome fut bien vite instruite de ce projet capital pour elle; il manqua, parce que le personnage d'un vaudeville s'appelait Saint-Léon; et l'on s'étonne de la haine du peuple de Rome² !

Stendhal fait apparaître l'absurdité de la situation en opposant la susceptibilité bigote de Léon XII et la générosité de Demidoff dont l'argent contribuait à la vie culturelle et sociale de Rome. Demidoff, devient dans la littérature de voyage du moment 1800 le type par excellence du riche amateur remédiant à l'incurie papale, comme en témoigne l'antonomase forgée par Norvins à propos de colonnes sur la Via Sacra qui « attendent encore leur inhumation totale de la générosité d'un autre Demidoff, qui ne ferait pas jouer le vaudeville dans son palais³ ». Lucien Bonaparte, après la chute de l'Empire et en tant que particulier résidant à Rome, a aussi « déployé beaucoup de zèle à la recherche des antiquités⁴ » ; il a financé et participé à plusieurs fouilles, notamment autour de sa villa de la Ruffinella à Frascati, qui donnèrent « d'heureux résultats. On avait découvert les premiers degrés d'un amphithéâtre, un aqueduc où passait encore un filet d'eau, des constructions thermales d'une grande étendue, des colonnes, des chapiteaux d'une bonne sculpture, des statues, des bustes, quelques bronzes, la trace d'une voie publique⁵ ». Ces fouilles individuelles, réalisées par des étrangers, suscitent aussi des critiques : non synchronisées, mal organisées, souvent sous la direction d'amateurs et perçues comme une expérience touristique, elles peuvent infliger au patrimoine romain d'irréparables dommages. Ainsi, le cicérone de Simond condamne au Forum « ce zèle malentendu de nos amateurs étrangers » qui « fait, qu'au lieu de concourir ensemble au même plan, on les voit faire chacun sa fouille, et à côté, sa montagne de terre, augmentant ainsi l'incertitude et la confusion⁶ ». En outre, les particuliers qui décident d'entreprendre une fouille, peuvent avoir des motivations plus triviales : certains perçoivent l'activité archéologique

¹ *Ibid.*, p. 849.

² *Ibid.*, p. 745-746.

³ J. de Norvins, « Rome », III, *op. cit.*, p. 100.

⁴ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. I, p. 297.

⁵ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. IV, p. 96-97.

⁶ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. I, p. 194.

comme une spéculation, puisque, si leur chantier est productif, la vente des objets exhumés peut rapporter des sommes considérables, comme le rappelle pragmatiquement Stendhal à Tarquinia :

Il est fort rare qu'en dix jours on ne découvre pas pour une centaine de francs de vases. Si l'on rencontre un tombeau non encore exploré, on trouve des sièges et des flambeaux de bronze, souvent des pendants d'oreilles, des diadèmes et des bracelets élastiques fort légers, mais admirablement travaillés, et de l'or le plus pur. En général, un tombeau non encore exploré vaut 5 ou 600 francs¹.

En effet, si les particuliers sont autorisés à fouiller, quel est le sort légal des vestiges ainsi exhumés ? À qui appartiennent-ils ? La question de la propriété des objets trouvés au cours de fouilles est particulièrement complexe et l'évolution rapide de la législation atteste de l'émergence d'une conscience patrimoniale puisque l'État entend désormais disposer d'une main mise plus importante sur ces découvertes, perçues comme des biens communs. Selon la loi, les résultats de la fouille appartiennent initialement au propriétaire du terrain sur lequel ils sont enfouis comme l'atteste cette anecdote de Stendhal au sujet de la propriété de vases étrusques retrouvés et vendus par des paysans sur des terres appartenant à Lucien Bonaparte :

Ces paysans n'ignoraient pas tout à fait le prix des vases antiques ; ils portèrent ceux-ci à Rome, et comme l'exagération n'est pas ce qui manque au caractère italien, ils demandèrent 1,400 francs de leurs vases au premier marchand d'antiquités chez lequel ils entrèrent, et leur étonnement fut grand de se voir prendre au mot ; mais ils n'eurent pas la prudence de se taire. À peine de retour au pays, ils se vantèrent de leur bonne fortune, et M. le prince de Canino, propriétaire du champ, leur intenta un procès en restitution. Je ne sais si le prince gagna ce procès, mais il se mit à faire des fouilles et trouva des vases qu'il vendit 700,000 francs².

Néanmoins, les propriétaires peuvent louer leurs terrains aux amateurs qui désirent y entreprendre une activité archéologique : Chateaubriand, lors de ses fouilles dans les environs de Rome, a recours à cette pratique peu onéreuse³. Les archéologues dédommagent, par une somme fixée à l'avance par un contrat, les propriétaires qui leur louent leurs terres : si les fouilles ne donnent rien, ces derniers touchent la somme convenue ; si les fouilles révèlent la présence d'œuvres, selon les modalités mises en place par les contrats et la valeur des objets retrouvés, le propriétaire du terrain touche une somme supplémentaire mais le locataire reste propriétaire des œuvres exhumées, sauf indication contraire dans le contrat initial. Chateaubriand possède ainsi les œuvres qu'il a trouvées comme l'illustre une lettre dans laquelle, de retour à Paris, il donne des ordres au personnel de l'ambassade pour faire venir en France le fruit de ses fouilles⁴. Stendhal, alors qu'il participe à des fouilles près de Civita-Vecchia, affirme également que

¹ Stendhal, « Les tombeaux de Corneto », *op. cit.*, p. 216.

² *Ibid.*, p. 204-205.

³ « Que paye-t-on au propriétaire du lieu où sont enfouis des trésors ? La valeur de l'herbe détruite par la fouille. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 341.

⁴ « Je vais maintenant, Monsieur, vous demander un service ; je ne me soucie pas de laisser les fragments des fouilles de *Torre vergata* au palais de l'ambassade, ils gêneraient et je ne veux gêner personne. Pourriez-vous prendre ces fragments chez vous ou les faire déposer quelque part, dussé-je payer quelque chose pour qu'on les gardât ? Je vous prie encore instamment d'avoir la bonté de faire monter le buste du vieux sénateur romain (l'une des trois têtes trouvées dans les fouilles) et de me l'expédier », F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale-1828-1830*, VIII, *op. cit.*, p. 401.

leur produit appartient aux particuliers ayant loué le terrain¹. Il expose les détails pratiques d'un accord de cette nature lorsqu'il évoque le cas de M. Manzi qui, pour réaliser ses fouilles, en achète le droit au propriétaire du terrain mais peut lui-même céder, sous certaines conditions, son droit de fouille². Nous pourrions parler de sous-location archéologique, phénomène qui atteste des enjeux économiques liés à cette activité en Italie³.

Ce libéralisme archéologique vient cependant se heurter à une législation protectionniste toujours plus stricte : des lois sont promulguées afin d'éviter la sortie du territoire des œuvres découvertes et, dans les États pontificaux, les particuliers en charge des fouilles, qu'ils soient locataires ou propriétaires, doivent déclarer les objets exhumés⁴. Il semblerait donc que la liberté archéologique dont a pu jouir Chateaubriand ait été assurée par son statut d'ambassadeur, le gouvernement pontifical étant prêt à aménager la loi pour les particuliers les plus riches et influents. En outre, cette liberté semble essentiellement valoir, à partir du XIX^e siècle, dans le cas de fouilles produisant des objets et des fragments de peu de valeur historique ou économique. Si les particuliers sont amenés à trouver des œuvres d'une grande valeur, par exemple une statue antique bien conservée, la question de leur propriété se fait plus épineuse. Le propriétaire du terrain est légalement toujours considéré comme celui des statues s'il respecte les spécificités juridiques fixés par chaque État mais, à Rome, le gouvernement recourt à l'intimidation pour acheter à bas coût certaines œuvres, comme le souligne Stendhal dans une anecdote au sujet de l'exercice, par le pape, de son influence sur le droit de fouille de Manzi pour obtenir qu'il lui cède ses trouvailles à moindre coût :

M. Manzi n'a rien trouvé. [...]. Il a refusé 1500 écus de son droit de fouille à [L'Ancre ?]. Ne voilà-t-il pas que le plus beau vase a été donné en cadeau au *High Priest* qui s'est mis en humeur de fouiller et

¹ « Quand sur cent tombeaux nous en trouvons un *intact*, nous faisons fortune. », Stendhal, *Correspondance générale. Tome V, 1834-1836, op. cit.*, p. 287.

² « M. Manzi a deux mille arpents, sur lesquels il a acheté le droit de fouille. Il cède son droit moyennant le tiers des produits. », *Ibid.*, p. 434.

³ L'anecdote de Kotzebue sur les fouilles menées à la Villa Adriana au XVIII^e siècle illustre aussi cette idée. La loi fixe une durée de propriété pour que le particulier puisse être considéré comme l'unique possesseur des œuvres exhumées ; si les œuvres sont découvertes avant le délai imparti, le propriétaire précédent touche une partie de la somme de leur vente, entraînant de nombreuses dissimulations : « On raconte [...] qu'un homme peu fortuné découvrit, en se promenant parmi ces décombres, une ouverture qui s'était faite par l'écroulement d'une voûte à la suite de longues pluies ; il regarda dans l'intérieur, et vit une grotte remplie de statues ; aussitôt il reboucha le trou du mieux qu'il lui fut possible, remarqua bien l'endroit, et s'en fut acheter la vigne. Mais comme il existe dans ce pays une loi qui ordonne, que le vendeur aura la moitié de tout ce que l'acquéreur trouvera pendant la première année de sa jouissance, celui-ci eut la patience d'attendre que ce terme fût écoulé. Alors il feignit de vouloir bâtir une maison sur cet emplacement, et ce fut en creusant les fondations qu'il trouva et mit au jour une quantité de chefs-d'œuvre, entre autres les neuf Muses, qu'il vendit plus de dix fois la valeur de son capital. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. IV, p. 14-15.

⁴ Même si, comme le constate Stendhal, la procédure n'est pas toujours suivie, permettant la vente illicite et le départ à l'étranger de nombreux objets : « M. Durand racontait que dès 1792 il avait parcouru la côte d'Étrurie, [...] trouvant dans chaque village huit ou dix vases à vendre ; mais jamais il ne put savoir des paysans comment ils s'étaient procuré ces vases. Il est vrai que cette ignorance était compensée par la modicité de leurs prétentions. M. Durand obtenait pour 2 écus pièce (11 francs) des vases qui valaient 2 louis à Rome et 6 louis à Londres. », Stendhal, « Les tombeaux de Corneto », *op. cit.*, p. 208-209.

a dit au pauvre antiquaire tout pantois : « Ou vendez-moi pour 200 ce que vous n'avez pas voulu vendre 1500 l'an passé ou je vous défends de fouiller », et M. Manzi n'a ce droit que pour 5 ans¹.

L'implication du pontife dans ce chantage est directe et Stendhal insiste sur la pression politique et économique à laquelle est soumis l'archéologue, pourtant dans son droit. Stendhal mentionne d'autres cas où les commissaires sous-estimeraient la valeur des œuvres découvertes afin de permettre au pape de les acheter pour son musée ; il évoque ainsi le cas d'un tombeau « acheté par force » par le gouvernement pour enrichir les collections du Vatican pour une somme largement inférieure à sa valeur et qui, d'après Stendhal, n'aurait pas même été versée aux propriétaires légaux². C'est aussi le cas à Naples où le roi recourut à sa puissance pour contourner la loi et s'approprier les terres si riches en trésors antiques du duc d'Elbeuf puisque « le gouvernement crut que cette sorte de richesses entraînait dans le domaine royal, et ne pouvait être l'objet d'une propriété particulière³ ». Pourtant, certains voyageurs jugent cette intervention des gouvernements justifiable et bénéfique car, même si elle émane d'une volonté de s'approprier ces œuvres plutôt que de les constituer en bien commun patrimonial, elle permet de remédier à leur dispersion par la vente à l'étranger, en les conservant sur le territoire où elles ont été trouvées, dans un musée public ou dans les galeries royales. C'est l'opinion de Jouy qui regrette que le duc d'Elbeuf ait pu expédier à Vienne certaines statues trouvées à Herculaneum :

C'est en 1720 qu'Emmanuel, prince de Lorraine, qui s'était établi à Naples, fit fouiller pour la première fois l'antique ville fondée par Hercule. Pourquoi le demi-dieu n'était-il plus sur la terre ? il n'aurait pas souffert qu'un épais Allemand dépouillât sa ville de statues pour les envoyer à Vienne. Il est des choses qui sont la propriété du monde, et qu'il faut laisser où le hasard les a placées⁴ !

Jouy estime que ces statues n'auraient pas dû être déplacées de leur lieu d'extraction parce qu'elles sont la « propriété du monde » ; il insiste sur un aspect intéressant du développement d'une conscience patrimoniale, à savoir le désir de ne plus déplacer les ouvrages trouvés lors de fouilles afin de mieux les attacher à une dynastie et un territoire à l'identité et au pouvoir desquels elles participent ; la législation patrimoniale tend à justifier ce sentiment puisqu'elle restreint massivement la liberté de circulation des œuvres.

Les chantiers archéologiques sont donc portés par une multitude d'acteurs qu'il s'agisse des visiteurs, des ouvriers, des archéologues, des commanditaires des fouilles ou des artistes [illu. 3] qui participent tous à l'élaboration d'un nouveau regard patrimonial sur les vestiges antiques.

Les critiques et observations archéologiques des visiteurs

Alors que la période est marquée par le progrès des techniques employées et l'avancée des fouilles, les voyageurs du moment 1800 constituent des observateurs privilégiés de l'évolution des méthodes

¹ Stendhal, *Correspondance générale. Tome v, 1834-1836, op. cit.*, p. 426.

² *Ibid.*, p. 287-288.

³ J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie, op. cit.*, p. 649-650.

⁴ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie, op. cit.*, t. IV, p. 25.

archéologiques : ils développent alors la « passion d'argumenter à propos de la technique des fouilles » et chacun « entend trancher à nouveaux frais – généralement pour condamner la gestion des sites¹ ». Ce regard critique sur l'archéologie constitue un *leitmotiv* patrimonial nouveau dans la littérature de voyage en Italie.

Le premier reproche récurrent des visiteurs concerne la lenteur des fouilles. Kotzebue constate en 1805 à Pompéi, qu' « il n'y a qu'une très petite partie de la ville qui soit hors de terre, plus des deux tiers sont encore cachés dans la cendre » où l'« on aperçoit des vestiges de maisons qui semblent demander d'être débarrassées du fardeau qui les dérobe à la vue² ». Chateaubriand confirme cette opinion car « quoique les fouilles n'aient pas offert de grandes difficultés par le peu d'efforts que le terrain exige pour être creusé, il n'y a pourtant qu'une septième partie de la ville de déterrée³ ». Ce retard est lié à l'absence d'un budget conséquent, comme Valéry le démontre, chiffres à l'appui :

On peut ajouter qu'un cinquième seulement de la ville est déblayé, et qu'il faudra, si les enlèvements continuent, bâtir une autre ville pour déménager Pompéi. Il est vrai qu'au train dont vont les fouilles, on a du temps devant soi ; d'après les calculs les plus exacts, l'exhumation complète donnerait lieu à une dépense de 694 589 ducats (2,800,080 fr.) ; et il n'y a d'alloué chaque année, pour les travaux et réparations, que 6000 ducats, (23,000 fr.). On voit que, s'il a fallu cent vingt ans pour parvenir à la découverte du cinquième que nous possédons, il faudra encore quatre cent quatre-vingts ans afin de jouir de l'aspect entier de Pompéi⁴.

Les chantiers avancent donc lentement et les visiteurs s'agacent de voir si peu d'entrain à dévoiler les mystères des cités ensevelies.

Néanmoins, la lenteur des fouilles n'est pas la seule accusation portée à l'encontre du gouvernement napolitain : le silence jaloux maintenu autour des chantiers suscite fréquemment la colère des voyageurs. En effet, les visites des deux sites ont été longtemps autorisées uniquement sur autorisation royale, accordée avec une grande parcimonie⁵ ; de plus, les visiteurs ont interdiction, à Pompéi et à Herculaneum mais aussi au musée de Portici, de prendre des notes et de dessiner. La littérature viatique témoigne de ces conditions d'accès restreintes. De Brosses écrit déjà :

Je ne suis pas en état d'entrer avec vous dans le détail de ce qui concerne les inscriptions, les médailles, les pierres gravées, les meubles et autres espèces d'ustensiles déterrés à Ercolano. Je ne les ai pu voir qu'en partie et en courant, quoique le chevalier Venuti, antiquaire du roi, eût fait de son mieux pour que l'on me donnât le loisir de satisfaire ma curiosité. Les gens qui montrent ces antiquités sont maussades et fort jaloux ; ils croient, je pense, qu'on va dérober leurs richesses avec les yeux⁶.

Lors de sa visite au musée de Portici en 1787, Goethe constate encore : « Nous étions bien recommandés et nous avons été bien reçus : mais on ne nous a pas permis plus qu'à d'autres de rien dessiner⁷ ». Ducos,

¹ D. Poulot, *Une histoire du patrimoine en Occident, op. cit.*, p. 41.

² A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. II, p. 114.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1498.

⁴ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. III, p. 384.

⁵ Voir Élisabeth Chevallier et Raymond Chevallier, *Iter Italicum : les voyageurs français à la découverte de l'Italie ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, « Biblioteca del viaggio in Italia », 1984, p. 34.

⁶ C. de Brosses, *Lettres familières, op. cit.*, t. I, p. 427.

⁷ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 245.

en 1819-1820, rappelle que cette interdiction a toujours cours ; des soldats, présents sur le site, s'assurent qu'elle soit respectée¹. Ce n'est qu'avec l'arrivée au pouvoir de Murat que la situation évolue : l'autorisation de dessiner et de publier ses dessins est accordée dès 1809 à Mazois, permettant une diffusion plus importante des résultats des fouilles de Pompéi en Europe². Il existe donc une jalousie patrimoniale autour des deux sites et des objets qui y ont été découverts ; le secret qui les entoure sert des enjeux dynastiques et politiques, puisqu'il contribue à asseoir le pouvoir et la légitimité des Bourbon à Naples comme en Europe, aussi sûrement qu'il agace les visiteurs, désireux d'admirer librement ces trésors. L'exclusivité archéologique exigée par le roi s'explique à la fois par son désir d'acquérir un prestige politique et culturel et par le fait que « les fouilles sont d'abord une activité au service du souverain, une collecte d'objets susceptibles d'orner son palais de Portici³ ». Cette appropriation dynastique pose pourtant un problème aux voyageurs alors que l'idée d'une propriété patrimoniale collective, qui prime sur la propriété privée, s'impose en Europe.

Cependant, c'est avant tout la manière de mener les fouilles qui suscite la colère des étrangers⁴. Ainsi, à Herculanium, ils se montrent dubitatifs face au choix, motivé par le risque d'écroulement de la ville moderne construite sur le site, Resina, de combler la plupart des excavations après en avoir retiré les objets les plus intéressants. Cette décision entraîne des conséquences directes sur l'intégrité et la conservation du site aussi bien que sur les conditions de visite puisqu'on visitait Herculanium, notamment son théâtre, seule partie déblayée ouverte au public, de manière souterraine, à la lumière des flambeaux : Simond assimile cette descente touristique à une lugubre catabase⁵ et Borel compare le site à un « tombeau⁶ ». Ces conditions déplaisent aux voyageurs qui réprovent la manière dont les fouilles ont été effectuées : le site a été négligé, voire détérioré, et seules les œuvres de valeur ont été extraites pour enrichir les collections royales avant d'ensevelir à nouveau la ville. Ainsi, « à l'époque des premiers travaux, on versait dans la partie que l'on venait de déblayer les décombres que l'on retirait de celle que l'on s'occupait de découvrir ; et, après qu'on en avait enlevé les peintures à fresque, les mosaïques et

¹ « Quelques soldats et des guides accueillent les visiteurs. Les premiers ont pour consigne [...] de veiller à ce qu'on ne prenne ni notes ni croquis. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. II, p. 308.

² Dans sa préface, il insiste sur le caractère inédit de son initiative : « Un heureux concours de circonstances ayant levé pour moi tous les obstacles, j'ai eu pendant plus de deux ans la facilité de dessiner, de mesurer à Pompéi tout ce qui m'a paru mériter de l'être. », F. Mazois, *Les Ruines de Pompéi dessinées et mesurées*, vol. I, op. cit., p. 5.

³ A. Schnapp, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, op. cit., p. 301.

⁴ C'est aussi le cas à Ostie où, face aux fouilles qui y sont menées, Bonstetten recommande une approche plus professionnelle : « La manière de fouiller à Ostie est à la fois coûteuse et peu utile. Il faudrait employer des machines, des grues, par exemple, pour sortir les terres [...] ; et il faudrait lever le plan de chaque bâtiment, et ensuite celui des villes ; rien de tout cela ne se fait. », C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, op. cit., p. 92.

⁵ « L'on descend dans ce qui peut s'appeler le tombeau d'Herculanium par un long escalier moderne taillé dans la lave ; et à la lueur d'une chandelle dont chaque curieux est muni, il aperçoit d'abord les gradins d'un théâtre bâti de lave. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. II, p. 124.

⁶ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 138.

autres objets curieux, on comblait de nouveau l'espace débarrassé¹ ». Cette façon de procéder peu scientifique, recommandée par De Brosses², va à l'encontre des préceptes de l'archéologie moderne et d'une perspective patrimoniale ; elle repose sur une perception esthétique de l'objet archéologique indépendante de son lieu d'origine³. Cette technique est rejetée au XIX^e siècle, alors que les voyageurs ont désormais à cœur de préserver l'intégrité du site et exigent son excavation complète et définitive.

Certains souhaiteraient donc voir Herculaneum intégralement excavée même si cette opération doit s'effectuer au détriment des villes modernes de Resina et de Portici, construites dessus. Julvécourt juge ainsi la prééminence accordée à la ville moderne sur l'antique particulièrement abusive et estime que le contraire serait préférable :

Ce n'est plus une cité, mais quelques ruines çà et là. La petite ville de Résine est venue sottement s'élever sur sa tête, et les colonnes antiques sont obligées de céder au toit moderne habité. Pour la curiosité du voyageur, on est cependant parvenu à déblayer le grand théâtre [...] et moyennant d'énormes blocs en pierres, on a soutenu les fondements des maisons de Résine⁴.

Les voyageurs, érudits, riches et étrangers, privilégient l'Antiquité et considèrent les besoins des habitants de la ville moderne comme d'une importance moindre, décalage caractéristique du tourisme naissant. On retrouve cette idée d'une nécessaire destruction des constructions modernes au profit de la conservation et de la mise en valeur des restes antiques au sujet des édifices religieux, notamment à Rome. Certains visiteurs, plus attachés à la conservation des traces du passé qu'au présent de la Rome moderne, blâment la volonté pontificale de conserver des églises ou des couvents qui gênent la progression du chantier archéologique ; ils devraient d'après eux être détruits. Kotzebue, alors qu'il évoque les fouilles menées au Colisée, s'agace qu'une chapelle empêche leur progrès⁵ ; de même, Stendhal s'inquiète du sort du temple de Nerva, menacé d'une destruction prochaine par le clocher d'une église qu'il désirerait voir démoli :

Il reste un fragment du mur de la Cella (ou sanctuaire), qui, avec les trois colonnes et un pilastre, supporte l'architrave. Pendant le Moyen-Âge, on a bâti sur cet architrave un clocher carré en briques, fort élevé et fort pesant, qui finira par faire écrouler ce qui nous reste du temple de Nerva. C'est contre ce clocher que sont dirigés les vœux de tous les antiquaires de Rome. [...] Tous désirent qu'il soit démoli, mais il appartient à l'église de l'Annonciation. Quand aurons-nous un pape assez philosophe

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1498.

² « Après avoir examiné cet espace, et retiré tout ce qui s'y trouverait de curieux, on pourrait découvrir l'espace voisin en rejetant les terres sur le précédent ; et ainsi de proche en proche. », C. de Brosses, *Lettres familières, op. cit.*, t. I, p. 418-419.

³ Voir G. Blix, *From Paris to Pompeii, op. cit.*, p. 13.

⁴ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur, op. cit.*, p. 136. Kotzebue revendique également la suprématie de l'antique sur le moderne qui justifierait non seulement les destructions d'édifices mais aussi d'exploitations agricoles, pour satisfaire les attentes touristiques : « On m'a objecté que le dommage occasionné par la destruction des vignes situées au-dessus serait trop considérable ; mais qu'est-ce qu'une vigne en comparaison des trésors qu'elle cache ? [...] Misérable prétexte pour pallier une froide indifférence ! », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. II, p. 115.

⁵ « Précisément sur l'emplacement le plus précieux, parce que l'on n'y a jamais fait de recherches, est une...chapelle ! dont le sol est sacré, et par conséquent ne peut pas être fouillé ! », *Ibid.*, p. 361-362.

pour permettre qu'un édifice consacré au culte soit démoli, et cela pour augmenter le plaisir profane des *dilettanti*¹ ?

Stendhal, qui rejoint l'opinion des antiquaires romains sur le sujet, va plus loin en demandant à la papauté de faire passer le plaisir et l'intérêt des touristes avant les exigences du culte ; il s'agit d'une pique mais qui illustre bien le déplacement progressif du sacré vers le domaine patrimonial.

Les voyageurs revendiquent aussi la conservation *in situ* des objets exhumés. À Herculaneum, ils regrettent ainsi l'absence totale d'objets sur le site : la ville, encore enfouie, difficilement visible et vide perd tout son intérêt, comme l'indique Kotzebue à son lecteur qu'il invite à ne pas s'y rendre². Dans *Corinne ou l'Italie*, Staël émet le même conseil puisque, si Oswald et Corinne se rendent à Pompéi, « ils ne s'arrêtèrent point aux ruines d'Herculaneum, qu'on a comme ensevelies de nouveau, pour ne pas renverser la ville de Portici, qui est bâtie sur cette ville ancienne³ ». À Pompéi, la plupart des objets exhumés, y compris les fresques, sont exposés au musée de Portici ; les visiteurs rêvent pourtant d'en faire un musée en plein air⁴ par la conservation *in situ*. Ce souhait s'exprime régulièrement lors de la visite du musée de Portici où sont exposées les collections archéologiques : les deux modèles de conservation sont alors confrontés⁵. Dans son *Voyage en Italie*, Chateaubriand défend longuement la conservation *in situ* à Pompéi ; il reprend les thèses exposées par Quatremère de Quincy sur la nécessité de maintenir l'œuvre sur son lieu d'origine afin de justifier cette forme de conservation qu'il revêt d'un intérêt pédagogique et historique, poétique et esthétique, mais aussi patrimonial et politique⁶. En effet, la conservation sur place des objets exhumés jouerait un rôle patrimonial puisqu'elle nécessiterait la restauration et la protection des édifices de la ville devenue musée, actuellement laissés à l'abandon après les fouilles :

En parcourant cette cité des morts, une idée me poursuivait. À mesure que l'on déchausse quelque édifice à Pompeïa, on enlève ce que donne la fouille, ustensiles de ménage, instruments de divers métiers, meubles, statues, manuscrits, etc., et l'on entasse le tout au Musée Portici. Il y aurait selon moi

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 845.

² « Qu'aucun voyageur ne cède au désir qu'on lui inspirera de descendre dans les entrailles de la terre pour voir Herculaneum : l'argent qu'il donnerait à son guide serait tout-à-fait perdu ; car sa curiosité ne trouvera guère plus que ce qu'on voit dans presque toutes les caves. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. II, p. 121-122.

³ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1257.

⁴ Comme l'écrit Creuzé de Lesser : « Le plus curieux des muséum c'est Pompeïa. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 188.

⁵ Creuzé de Lesser, alors qu'il visite ce musée, regrette de n'avoir pu voir ces « débris » à Herculaneum et Pompéi où leur effet aurait été décuplé : « Si tous les débris antiques sont d'un intérêt aussi vif, aussi neuf dans le cabinet inanimé de Portici, combien ne feraient-ils pas plus d'effet si on les avait laissés dans le lieu même où ils ont été trouvés, sous la lave d'Herculaneum, parmi les cendres de Pompeïa ? Quel est l'ami des arts qui voudrait mourir sans avoir vu ces deux antiques cités, riches de toutes leurs dépouilles [...] ? », *Ibid.*, p. 176.

⁶ Quatremère de Quincy évoque cette thèse dans ses *Lettres à Miranda* et revient sur cette idée dans ses *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Publié en 1815, l'ouvrage vise directement le Musée des monuments français de Lenoir : « Déplacer tous les monuments, en recueillir ainsi les fragments décomposés, en classer méthodiquement les débris, et faire d'une telle réunion un cours pratique de chronologie moderne ; c'est pour une raison existante, se constituer en nation morte ; c'est de son vivant assister à ses funérailles ; c'est tuer l'Art pour en faire l'histoire ; ce n'est point en faire l'histoire, mais l'épitaphe. », Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* [1815], Paris, Fayard, 1989, p. 48.

quelque chose de mieux à faire : ce serait de laisser les choses dans l'endroit où on les trouve et comme on les trouve, de remettre des toits, des plafonds, des planchers et des fenêtres, pour empêcher la dégradation des peintures et des murs ; de relever l'ancienne enceinte de la ville, d'en clore les portes ; enfin d'y établir une garde de soldats avec quelques savants versés dans les arts. Ne serait-ce pas là le plus merveilleux musée de la Terre ? Une ville romaine conservée tout entière, comme si ses habitants venaient d'en sortir un quart d'heure auparavant ! [...] Ce que l'on fait aujourd'hui me semble funeste : ravies à leurs places naturelles, les curiosités les plus rares s'ensevelissent dans des cabinets où elles ne sont plus en rapport avec les objets environnants. D'une autre part, les édifices découverts à Pompéïa tomberont bientôt : les cendres qui les engloutirent les ont conservés ; ils périront à l'air, si on ne les entretient ou on ne les répare¹.

Cet argument est aussi mis en avant par Petit-Radel qui souligne que la présence des œuvres sur place conduirait nécessairement à une meilleure conservation des bâtiments antiques « abandonn[és] à toutes les injures du temps² » ou par Castellan qui conseille de « replacer les statues, les tableaux, les meubles qu'on a enlevés, et rétablir le toit des édifices³ ». La conservation *in situ* préserverait l'intérêt du site archéologique lui-même, sur lequel les archéologues ont « arraché, déplacé, emporté tout ce qui pouvait intéresser les arts », ne comprenant pas que « ces conquêtes faites sur le temps perdaient la moitié de leur prix en les sortant de leur place, et que les ruines d'Herculanum étaient le véritable cadre des choses remarquables trouvées dans Herculanum⁴ ». Elle aurait, en outre, un but pédagogique : cette expérience permettrait aux visiteurs d'entretenir un lien direct avec le patrimoine antique que n'autorise pas le musée et de mieux comprendre « l'histoire domestique du peuple romain » que par « la lecture de tous les ouvrages de l'Antiquité⁵ ». Cette idée d'une supériorité du témoignage historique que constitue la ville antique excavée sur les sources textuelles est un argument fréquemment convoqué ; Giuseppe Galanti présente ainsi Pompéï comme un « vero museo » et estime que « una passeggiata per le strade di Pompei sarebbe stata più istruttiva della lettura di molti volumi di antiquari⁶ ». Kotzebue insiste aussi sur l'importance de la conservation *in situ* pour se représenter le mode de vie des Romains aussi bien que pour intensifier les émotions des visiteurs qui, procédant à une catapse temporelle, pourraient contempler la vie quotidienne figée par l'éruption. Pour ce faire, il entend laisser à la place exacte où ils ont été excavés les « statues », « meubles », « ustensiles de sacrifice » mais aussi « les nombreux squelettes avec tout ce qu'ils tenaient à la main⁷ »

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1474-1475.

² P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie, op. cit.*, t. III, p. 188.

³ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie, op. cit.*, t. I, p. 366.

⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1475.

⁶ « Une promenade dans les rues de Pompéï serait plus instructive que la lecture d'une multitude d'ouvrages d'antiquaires », Giuseppe Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Naples, Li Socj del Gabinetto Letterario, 1792, p. 327.

⁷ « La vue de Pompéïa produit à la vérité une impression grande et profonde ; mais hélas ! combien elle le serait davantage si le roi avait permis qu'on laissât cette grande quantité de statues, de meubles ; d'ustensiles de sacrifice, etc., dans la place même où on les a trouvés. On aurait dû conserver aussi ces nombreux squelettes, avec tout ce qu'ils tenaient à la main. [...] Quelle aurait été la surprise de l'étranger si en parcourant Pompéïa il avait trouvé, non-seulement les ustensiles de sacrifice sur les autels, les meubles dans les chambres, les mets à demi-préparés dans les cuisines, les petits flacons d'huile et d'essence dans les bains, mais aussi des squelettes vacants pour ainsi dire encore aux soins qui les occupaient quand la mort vint les frapper ! Quels sentiments auraient alors rempli son âme émue ! », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. II, p. 118-119.

Pour défendre ce projet d'une conservation *in situ* lié à la perception du site lui-même comme objet patrimonial à part entière, les voyageurs énoncent une série de mesures dont l'application permettrait sa réalisation. Chateaubriand livre ainsi des indications précises pour réaliser ce projet, allant jusqu'à envisager une reconstruction intégrale de Pompéi :

On apprendrait mieux l'histoire domestique du peuple romain, l'état de la civilisation romaine dans quelques promenades à Pompeïa restaurée, que par la lecture de tous les ouvrages de l'antiquité. L'Europe entière accourrait : les frais qu'exigerait la mise en œuvre de ce plan seraient amplement compensés par l'affluence des étrangers à Naples. D'ailleurs rien n'obligerait d'exécuter ce travail à la fois ; on continuerait lentement, mais régulièrement les fouilles ; il ne faudrait qu'un peu de brique, d'ardoise, de plâtre, de pierre, de bois de charpente et de menuiserie pour les employer en proportion du déblai. Un architecte habile suivrait, quant aux restaurations, le style local dont il trouverait des modèles dans les paysages peints sur les murs mêmes des maisons de Pompeïa¹.

Creuzé de Lesser propose quant à lui d' « exiger une rétribution des curieux » afin de subvenir au budget nécessaire pour les fouilles et la conservation des objets sur place car « si cette ville déshonorée et mutilée telle qu'elle l'est, inspire encore un intérêt si vif, que ne serait-elle pas si en l'exhumant on eût rétabli les toitures, effacé les dégradations de toute espèce, et surtout conservé religieusement en place, tout ce qu'on aurait trouvé² ». Les objets ne seraient pas laissés sans surveillance et Kotzebue avance l'idée de gardiens dévolus à cette tâche³. Valéry, qui estime que l'exposition des collections archéologiques dans le cadre des musées constitue une « nouvelle et savante barbarie » alors que le site lui-même peut devenir un musée, légitime la conservation *in situ* par le nombre considérable d'objets qui ont été et continueront à être trouvés lors des fouilles et qu'un musée peut difficilement accueillir puisqu'il « faudra, si les enlèvements continuent, bâtir une autre ville pour déménager Pompéi⁴ ». C'est aussi l'avis du cicérone de Jouy, qui propose des aménagements concrets pour faire de Pompéi un musée, allant jusqu'à envisager d'y établir une académie européenne dont les membres auraient la charge de l'étude et de la conservation des objets :

Ici, Messieurs, ajouta notre cicérone avec enthousiasme, ici l'on devrait établir une académie européenne des plus illustres antiquaires ; on y placerait le Musée de Portici, il y serait mieux que dans des salles modernes, et je serais, j'ose le dire, tout aussi capable qu'un autre de conserver à leur place les peintures, les sculptures, le mobilier et les ustensiles qu'on y a trouvés⁵.

Certains vont plus loin dans cette perspective utopique et souhaitent repeupler la cité antique : d'après Giuseppe Galanti, la ville devrait être habitée par des modernes qui seraient chargés de conserver en l'état les demeures antiques⁶, un rêve partagé par Jouy⁷. Ces projets sont des utopies patrimoniales

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1475.

² A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 192-193.

³ « On objecte que le projet était inexécutable, parce que l'on aurait volé en peu de temps tout ce qui est susceptible d'être enlevé. [...] Une ou deux compagnies d'invalides auraient suffi pour garder commodément toutes les avenues de la ville, et l'on se serait épargné la peine de transporter toutes ces antiquités déterrées. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. II, p. 119.

⁴ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, p. 384.

⁵ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 38.

⁶ G. Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli*, *op. cit.*, p. 330.

⁷ « Nous voilà au sein d'une grande ville où la destruction a établi un silence perpétuel. Quel projet digne d'un grand souverain ç'aurait été que de déblayer entièrement cette ville, que de la rendre habitable et de la repeupler de nouveau ! », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 29.

particulièrement intéressantes en ce qu'elles abolissent l'idée d'une rupture temporelle entre l'antique et le moderne mais aussi parce que la conservation n'est pas envisagée comme un processus de figement : le site antique doit continuer à vivre, à l'inverse de ce qu'opère la muséification, proposée comme contre-modèle.

Le discours abondant sur les sites archéologiques italiens atteste de leur importance dans le cadre du voyage sur la péninsule au moment 1800 : ils constituent un objet touristique inscrit dans les itinéraires mais aussi un chantier sur lequel s'élabore la conscience patrimoniale moderne des visiteurs et de leurs lecteurs. Confrontés aux excavations, les voyageurs s'interrogent sur la méthode employée, la conservation des objets exhumés et des ruines, les techniques de fouilles... Ces questionnements techniques participent à l'émergence d'un souci patrimonial. Mais l'exploration des cités ensevelies révélant au grand jour, sous la pioche des archéologues, leurs mystères enfouis participe aussi d'un imaginaire très riche au XIX^e siècle où « le modèle archéologique investi[t] la littérature pour y structurer une certaine représentation du monde¹ », du sujet, de la mémoire et de la littérature elle-même.

Les imaginaires de l'enfouissement : poétiques archéologiques

En effet, le développement d'un intérêt archéologique s'accompagne d'un imaginaire particulièrement riche et vivace en littérature dès le XIX^e siècle, qui se construit notamment autour d'Herculanum et de Pompéi².

Le sol italien : la corne d'abondance archéologique

Cet imaginaire archéologique se manifeste à travers un lieu commun très présent dans le discours des voyageurs, celui d'un sol italien fertile en trésors ensevelis qui produit d'abondantes récoltes d'antiques, exhumées par les fouilles : sur cette terre généreuse, les moissons archéologiques sont aussi riches que les moissons agricoles. En effet, la métaphore agricole³ est régulièrement employée pour désigner la production archéologique italienne dans la littérature viatique. Ainsi, Valéry, de passage à Bergame, met en parallèle la richesse de la moisson archéologique et de la production agricole :

¹ M. Lavaud, *La Plume et la pierre : l'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 12.

² « Pompéi constitue un paradoxe : celui de la destruction créatrice. Aucun champ de ruines ne posséda jamais semblable potentiel de réélaboration. Sans nul doute, l'interminable travail de la fouille est à l'origine d'une telle fécondité. Pompéi n'en finit pas d'émerger du passé ; elle est comme indéfiniment masquée et souterraine. », Marie-France David, « La transfiguration de l'objet trouvé : réédification de Pompéi à partir du vestige dans les textes de la fin du XIX^e siècle », in Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher (dirs.), *La Mémoire en ruines : le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Cahiers de Recherches du CRLMC », p. 49.

³ Tout comme celle de la mine, que l'on retrouve par exemple chez Bonstetten : « On devrait, à Rome, étudier l'art d'excaver les antiques, et favoriser cette exploitation plus riche que celle d'aucune mine de l'Europe. », C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, op. cit., p. 89.

En contemplant pour la première fois ces belles colonnes de marbre depuis si longtemps cachées, je ne pouvais me défendre d'une sorte de respect pour cette terre qui produit également les merveilles de l'art et les biens de la nature, qu'il suffit de creuser pour en faire sortir des chefs-d'œuvre ou de grands souvenirs, et qui n'est pas moins féconde en fruits que fertile en monuments¹.

Il évoque la richesse matérielle du sol, archéologique et agricole, mais aussi sa richesse immatérielle, à savoir les « grands souvenirs » qu'elle réveille. À la Villa Adriana, Norvins constate également que la terre produit continuellement une abondante moisson de légumes, de fruits et de fragments antiques ; la charrue révèle ces trésors². On retrouve cette métaphore chez Goethe³ ou Sickler lorsqu'il écrit à propos de Rome :

La découverte de ces précieux monuments de l'antiquité [...], n'a été récompensée, nulle part, d'une moisson aussi riche [...]. Il ne se passe presque point d'année que le nombre des Statues, des Groupes, des Bustes, des Bas-reliefs, des Peintures et des Mosaïques antiques ainsi que celui des Camées, des Pierres gravées et des Médailles déjà trouvées ne se soit accru par des nouvelles découvertes⁴.

À Rome, si les voyageurs estiment souvent que la campagne environnante est stérile, faute d'être travaillée avec régularité, on observe une inversion de la métaphore : la terre ne laisse pas pousser de blé mais seulement des ruines et des statues, comme le rappelle Chateaubriand qui estime qu'« ici la terre ne pousse et ne doit pousser que des tombeaux⁵ ». Mobilisant l'imaginaire de la récolte saisonnière, les auteurs insistent sur la rentabilité de ces chantiers archéologiques mais aussi sur la facilité qui les caractérise ; comme la terre italienne nourrit avec facilité et en abondance ses habitants, elle fournit ses trésors aisément. Selon Mallet, « ce sol est si riche de monuments que la terre légèrement remuée, présente des fragments de statues et de colonnes⁶ ». Cette abondance en restes antiques sert l'argumentation des voyageurs français en faveur des enlèvements patrimoniaux que leur pays a effectués sur la péninsule ; ils insistent ainsi sur l'idée que les pertes patrimoniales romaines sont anecdotiques puisque le sol de la ville lui fournit régulièrement de quoi les compenser. Valéry minimise par exemple les saisies, arguant du fait que les vides qu'elles ont laissés dans les collections muséales ont déjà été « presque remplacé[s] en trois ans, tant l'Italie semble inépuisable de chefs-d'œuvre⁷ ». Ce fantasme d'un sol fécond, dans lequel il est possible, sans grande difficulté, de puiser continuellement des antiques attendant patiemment leur découverte, se double d'une volonté utopique de dénombrer ces œuvres en prenant en compte celles encore enfouies ; ces estimations chiffrées cherchent à donner une idée concrète de la richesse archéologique de la péninsule. Ainsi, Valéry, rapporte le calcul de l'abbé

¹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 78.

² « Les plantes potagères, les vignes, les céréales, envahissent lentement chaque jour les vides laissés par les déblais. Mais le sol est si profondément imprégné de l'antique destruction, que le sillon étincelle sous le soc de petits fragments de mosaïques, de peintures, de marbres de toutes les couleurs, poussière des arts de la Grèce, de l'Égypte et de l'Italie. », J. de Norvins, « État romain », *op. cit.*, p. 43.

³ « Aussi, plus d'un propriétaire en fouillant son terrain, a-t-il fait sans doute une première moisson considérable. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 230.

⁴ F. Sickler, *Plan topographique de la campagne de Rome*, *op. cit.*, p. 44.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 227.

⁶ G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, *op. cit.*, p. 84.

⁷ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 214.

Barthélémy qui estimait « que malgré les ravages des siècles et les mutilations des barbares, le nombre des statues exhumées jusqu'à nos jours du sol de Rome dépassait 70 000¹ ». Pour Sickler, ces estimations doivent être revues à la hausse².

Face à cette profusion archéologique, les voyageurs incitent les gouvernements à tirer parti de ce sol qui fournit en abondance statues antiques, mosaïques, fresques et ruines. À Rome, ils encouragent notamment un projet archéologique pharaonique : celui de fouiller le Tibre. Reichard rappelle que des fouilles ont eu lieu à « Ostia, vers l'embouchure du Tibre³ » sur les ordres du pape et ont produit des résultats satisfaisants, justifiant le désir de voir fouiller la portion du fleuve traversant Rome. Ce projet suscite les attentes les plus vives parmi les voyageurs qui voient déjà s'accumuler sur les berges du Tibre les trésors antiques sortis de son lit, comme Jouy qui appelle de ses vœux un projet si prometteur⁴. Dans *Corinne ou l'Italie* Staël évoque cette idée et rêve aux œuvres qu'on pourrait découvrir sous la surface mystérieuse du fleuve :

Les plus beaux monuments des arts, les plus admirables statues ont été jetées dans le Tibre, et sont cachées sous ses flots. Qui sait si, pour les chercher, on ne le détournera pas un jour de son lit ? Mais quand on songe que les chefs-d'œuvre du génie humain sont peut-être là, devant nous, et qu'un œil plus perçant les verrait à travers les ondes, l'on éprouve je ne sais quelle émotion, qui sans cesse renaît à Rome sous diverses formes⁵ [...].

Plusieurs voyageurs attribuent cette initiative aux Juifs romains : Petit-Radel met en avant l'incurie du gouvernement papal, peu enclin à se donner la peine de mener un projet d'une telle ampleur et d'un tel coût et trop attaché à ses préjugés religieux pour autoriser les Juifs à lancer ce chantier, ratant ainsi une opportunité archéologique d'un intérêt majeur pour laquelle il n'aurait pas eu à engager de dépenses importantes⁶. Comme pour Demidoff, les scrupules religieux au sujet des mécènes de ces chantiers passent avant la considération de leur utilité. Ce projet archéologique fluvial fut relancé durant

¹ *Ibid.*, p. 37-38.

² « Du temps de Winckelmann on comptait à Rome plus de 70 000 ouvrages de ce genre, trouvés, pour la plupart, dans l'enceinte aussi bien qu'aux environs de cette ville. Mais si nous observons que tant de Musées d'Angleterre, d'Allemagne, de France, de la Hollande et de tous les autres pays de l'Europe ont tirés et tirent encore aujourd'hui leurs incomparables richesses de ce genre principalement de la même source, on ne s'étonnera point si l'on met le nombre des produits des fouilles, faites aux environs de Rome, bien au-delà de celui que mon célèbre compatriote l'a fixé. », F. Sickler, *Plan topographique de la campagne de Rome*, *op. cit.*, p. 45.

³ H. Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, *op. cit.*, t. II, p. 338.

⁴ « Le mobilier de Rome vaut peut-être plus que Rome elle-même, et l'on peut juger d'après les découvertes dues à des fouilles récentes, combien de trésors sont encore enfouis dans le sol, sans compter ceux que l'on pourrait retirer du Tibre. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 238-239.

⁵ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1091-1092.

⁶ « On présume que le lit du Tibre contient de bien grandes richesses en statues et en bas-reliefs que les barbares destructeurs de Rome y ont jetés lors de leurs irruptions en Italie mais ces richesses sont perdues pour les races actuelles et futures. Les Juifs avaient proposé au gouvernement, sous Sixte V, de faire les avances nécessaires à leur recouvrement ; ils n'en demandaient que la propriété et le droit de pouvoir loger ailleurs qu'au Ghetto ; on ne voulut accéder à aucune de leurs propositions. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 29.

l'occupation française mais les pontifes ont refusé de le poursuivre à leur retour malgré l'acquisition de nouvelles machines :

Vous avez eu connaissance du projet de fouiller le Tibre, et d'en extraire les richesses qu'à bon droit on y suppose enfouies. L'expérience qui vient d'être faite d'une machine à draguer, n'a pas réussi. Cet engin est là, sur l'eau, abandonné le long du rivage, et comme un emblème de la paresse et de l'ignorance du pays¹.

L'obsession des voyageurs pour l'exhaussement du sol romain

Une autre obsession archéologique hante les pages de la littérature viatique : l'exhaussement du sol au fil des siècles. Ce phénomène géologique est surtout relevé à Rome où il suscite de nombreuses remarques et une forte curiosité de la part des voyageurs qui, lors de leur visite de la ville et plus particulièrement de ses chantiers archéologiques ou de ses ruines, insistent sur l'idée que le sol antique demeure aujourd'hui caché aux regards en raison de la couche de terre qui s'est accumulée sur lui, siècle après siècle. Cet exhaussement du sol constitue un mystère mais, grâce au dévoilement archéologique, peut fournir la réponse à de nombreuses énigmes historiques.

Les voyageurs cherchent à trouver une explication à la présence de cette intrigante couche de terre qui s'est répandue sur Rome. C'est la question que pose Stendhal dans *Promenades dans Rome*, ouvrage dans lequel il se montre particulièrement intéressé par ce sujet qu'il évoque à plusieurs reprises :

Ici se présente le plus grand problème que la Rome moderne offre à la curiosité du voyageur. D'où sont venus ces dix à douze pieds de terre répandus sur le sol de la Rome antique ? Cette terre couvre en partie la plupart des monuments, même ceux qui sont placés dans des lieux élevés. Ce ne sont point des débris de briques ou de mortier, c'est de belle et bonne terre végétale².

Si de nombreux voyageurs s'interrogent sur ce phénomène, peu d'entre eux tentent d'y apporter une explication précise. Uggeri, aux thermes de Titus, estime que cet exhaussement s'explique à la fois par le travail des cultivateurs, la pluie et la détérioration naturelle du monument dont les débris ont aussi participé à constituer une couche de terre³, un avis que partage Tournon au Forum qui explique que ce facteur a été amplifié par la coutume d'y déposer les terres dégagées par les travaux de construction de Rome moderne⁴. Pour Stendhal, cette explication doit être rejetée car la terre recouvrant les monuments n'est pas constituée de débris ; le mystère reste donc entier à ses yeux⁵.

¹ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. IV, p. 17.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 745.

³ A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, op. cit., p. 66-67.

⁴ « On sait aussi que cette vallée de ruines est exhaussée moyennement d'environ 4 mètres au-dessus de son ancien niveau ; par suite, comme le remarquait déjà Frontin, des fréquents incendies, et, depuis, des saccagements qui se succédèrent pendant plusieurs siècles : de sorte qu'on pourrait en quelque sorte lire dans ces couches de débris l'histoire des malheurs de Rome. Cette déplorable cause d'enfouissement et de destruction a été aidée par la négligence de la police, qui laissait transporter dans cette partie abandonnée les terres provenant des fouilles faites pour construire, la nouvelle ville dans la plaine du Tibre. », C. Tournon, *Études statistiques sur Rome*, op. cit., p. 240-241.

⁵ « Cette masse épaisse de douze ou quatorze pieds, qui est tombée sur presque tous les monuments de Rome, est de la terre et non pas des débris de briques ou de mortier. Souvent ce fait a été expliqué avec emphase ; mais la

Si les causes restent obscures, les voyageurs tentent d'évaluer l'épaisseur de cette couche de terre. Un repère permet plus spécifiquement d'en prendre la mesure ; il s'agit de la roche Tarpéienne [illu. 4]. Les étrangers ironisent sur cet exhaussement qui rend la roche bien moins effrayante que dans les textes antiques puisque que la chute n'en est désormais plus mortelle, comme le relève De Brosses avec humour :

Commençons aujourd'hui notre promenade par le Capitole, mon cher Quintin ; songez à être sage et à ne me pas tant fatiguer que les deux dernières fois ; sans quoi j'ai un secret pour me défaire de vous, et faire servir votre personne illustre d'exemple à la postérité, en vous précipitant de la roche Tarpéienne. Le saut n'est pas fort périlleux ; aussi ne veux-je que la conversion du pécheur et non sa mort. Vous tomberez sur vos pieds, ou à peu près, dans la cour du Palais Caffarelli [...] : cette chute n'est pas absolument meurtrière. Il faut en conclure que le terrain autour de la montagne s'est furieusement exhaussé depuis Manlius¹.

Ainsi, « sa hauteur n'excède guère à présent vingt-cinq pieds, mais sans doute qu'elle était autrefois plus grande : autrement le saut n'aurait pas toujours été fatal² ». Dans *Corinne ou l'Italie*, c'est la géographie antique telle qu'elle est évoquée dans les sources textuelles qui permet d'estimer cette élévation puisque « les sept collines sont infiniment moins élevées qu'elles ne l'étaient autrefois, lorsqu'elles méritaient le nom de Monts escarpés. Rome moderne est élevée de quarante pieds au-dessus de Rome ancienne³ ». Les voyageurs s'essaient à mesurer plus précisément l'épaisseur de cette couche, qui varie selon les estimations de chacun. Pour Kotzebue, « Rome paraît être bâtie sur un terrain aussi uni que Berlin [...]. Cela provient en partie de ce que le sol est devenu au moins de quinze pieds plus haut qu'il n'était il y a deux mille ans⁴ ». Stendhal, quant à lui, estime qu'il y a « douze pieds de terre qui gâtent le Forum⁵ ». Selon les endroits de Rome, l'évaluation peut différer : Stendhal évoque près de Saint-Jean de Latran « douze ou quatorze pieds⁶ » de terre.

L'épaisseur de cette couche, et surtout ses dommages sur le patrimoine antique, sont évalués par les visiteurs sur les chantiers archéologiques. Ils mentionnent l'importance patrimoniale de cette excavation : le retrait de cette terre protège les monuments puisque leur enfouissement nuit à la conservation de leurs ornements, inscriptions ou peintures. Ainsi, Petit-Radel évoque l'arc de Septime Sévère récemment déblayé d'une importante quantité de terre par Pie VII⁷ ; Uggeri mentionne quant à lui au temple de la Fortune virile « les décombres transportés de différents lieux de Rome et barbarement

moindre logique ne laisse pas vestige de ces belles explications. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 892.

¹ C. de Brosses, *Lettres familières*, *op. cit.*, t. II, p. 232-233.

² L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 188. Creuzé de Lesser tempère cependant ces déclarations audacieuses : « On a écrit que rien n'est aisé aujourd'hui comme de sauter la roche Tarpéienne [...] ; mais [...] malgré l'exhaussement du terrain de Rome, [...] je ne conseillerais à personne de sauter de là. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 243.

³ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1071.

⁴ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. I, p. 230.

⁵ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 578.

⁶ *Ibid.*, p. 892.

⁷ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 334.

déchargés autour de ce Temple, [qui] avaient tellement haussé le sol dans cet endroit, au détriment de cet édifice, qu'insensiblement toute la partie de son soubassement en avait été couverte¹ » : l'édifice vient d'être dégagé par ordre du pape. C'est peut-être cet intérêt patrimonial, aussi bien que la dimension mémorielle du voyage en Italie, qui expliquent la volonté quasi obsessionnelle des visiteurs de fouiller non seulement pour découvrir les monuments, mais aussi pour dévoiler le sol antique. Uggeri insiste sur la volonté de l'archéologue en charge des travaux au Colisée, de découvrir « l'ancien sol² » ; Stendhal évoque également cette volonté lors des travaux d'aménagement de la place du Panthéon ; néanmoins, « l'on n'arriva point jusqu'à l'ancien pavé³ » et ce sol antique se dérobe aux efforts des archéologues, accentuant son mystère.

Le sol italien, avant d'être fertile en œuvres, est donc fertile en rêves : il alimente l'imagination des voyageurs qui le perçoivent comme un élément mystérieux dans lequel reposent les secrets et la mémoire de l'Antiquité que l'archéologie, nouvelle science patrimoniale, doit exposer. Ce sème de la profondeur, commun à l'imagination et à l'archéologie, est au cœur de cet imaginaire archéologique du sol.

L'écrivain archéologue

Mais les voyageurs peuvent entretenir un rapport plus direct aux mystères du sol italien puisque certains prennent part aux fouilles : c'est notamment le cas de Chateaubriand et de Stendhal qui ont l'opportunité de vivre leur propre expérience archéologique au cours de leurs séjours.

Alors qu'il est ambassadeur de France, Chateaubriand effectue des fouilles en 1829 à Torre Vergata, dans les environs de Rome, accompagné par l'archéologue Visconti. Il évoque cette activité dans sa correspondance et dans *Mémoires d'outre-tombe* où l'archéologie est présentée en tant qu'expérience personnelle mais est aussi convoquée comme principe d'écriture caractéristique du fonctionnement esthétique et mémoriel de l'autobiographe. Chateaubriand ne se contente pas de financer ou de superviser le chantier mais met lui-même « la main à l'œuvre », fouillant aux côtés des ouvriers qu'il a embauchés. Dans ses lettres à Madame Récamier, il donne des indications précises sur le lieu où sont entreprises les fouilles, l'équipe qui y participe, la fréquence de ses visites, les raisons qui l'ont poussé à choisir ce lieu, les espérances qu'il entretient et, bien sûr, leurs résultats :

Torre Vergata est un bien de moines situé à une lieue à peu près du *tombeau de Néron*, sur la gauche en venant de Rome, dans l'endroit le plus beau et le plus désert : là est une immense quantité de ruines à fleur de terre recouvertes d'herbe et de chardons. J'y ai commencé une fouille avant-hier mardi, en cessant de vous écrire. J'étais accompagné d'Hyacinthe et de Visconti qui dirige la fouille. [...] Une douzaine d'hommes armés de bèches et de pioches, qui déterraient des tombeaux et des décombres de maisons et de palais dans une profonde solitude, offraient un spectacle digne de vous. [...] J'ai mis moi-même la main à l'œuvre ; j'ai découvert des fragments de marbre : les indices sont excellents, j'espère trouver quelque chose qui me dédommagera de l'argent perdu à cette loterie des morts ; j'ai

¹ A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, op. cit., p. 49.

² *Ibid.*, p. 22.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 795-796.

déjà un bloc de marbre grec assez considérable pour faire le buste du Poussin. Cette fouille va devenir le but de mes promenades ; je vais aller m'asseoir tous les jours au milieu de ces débris¹.

En effet, les lettres à Madame Récamier sur le chantier archéologique de Torre Vergata, reproduites dans *Mémoires d'outre-tombe*, mentionnent les objets découverts dont la liste s'allonge au fil de la correspondance. Chateaubriand rend ainsi compte de l'excavation de quelques fragments antiques ; ils ont « trouvé le squelette d'un soldat goth et le bras d'une statue de femme. C'était rencontrer le destructeur avec la ruine qu'il avait faite ; nous avons une grande espérance de retrouver ce matin la statue² » ; ou encore « trois belles têtes, un torse de femme drapé, une inscription funèbre d'un frère pour une jeune sœur, ce qui m'a attendri³ ». Il s'attarde plus particulièrement sur les sarcophages qu'il a exhumés⁴ mais ces découvertes sont mentionnées de manière vague : le lecteur ignore la datation de ces sarcophages, il sait uniquement que l'écrivain en a trouvé « quatre ou cinq » et qu'ils ne contiennent aucun objet de valeur. Le discours archéologique est remplacé par des méditations mélancoliques sur la vanité de l'existence humaine ; il écrit par exemple à M. Villemain : « Vieux, fatigué, et sans ambition, pourquoi ne me retirerais-je pas ici dans un de ces quatre ou cinq sarcophages vides que j'ai trouvé dans mes fouilles⁵ ? » Chez Chateaubriand, le geste archéologique et les objets qu'il libère de la terre restent avant tout liés au sentiment, à la rêverie qu'ils suscitent et donc à la subjectivité. En effet, le mode d'appréhension des restes antiques n'est pas scientifique : l'appréciation des objets passe par le prisme du sujet autobiographe, marqué par la quête mémorielle et la conscience chrétienne et philosophique de la mort.

Stendhal évoque aussi les fouilles auxquelles il a participé mais d'une manière et dans un but qui diffèrent de ceux de Chateaubriand : il adopte une approche plus scientifique et objective de l'activité archéologique. Il éprouve ainsi une véritable curiosité concernant la datation des objets exhumés qui constitue l'une des principales tâches de l'archéologue. Dans sa correspondance, il entreprend de dater les tombeaux étrusques de Tarquinia, en employant une méthode et un lexique techniques :

À deux pieds sous la surface de ce sol nu, stérile, le plus triste du monde, nous trouvons de jolies petites chambres de 8 pieds de large sur 10 de long. Voici la coupe. Mais comprendrez-vous ce mot ? Par coupe, vous allez vous figurer un calice. Pas du tout, il s'agit d'un coup de sabre. [...] Voici donc la coupe de ces tombeaux âgés de 2700 ans ; je n'en rabattrai pas cent ans⁶.

En outre, Stendhal ne se présente pas, dans ses ouvrages, comme un archéologue. Le discours archéologique, si on en retrouve des éléments dans *Rome, Naples et Florence* et *Promenades dans Rome*, est réservé à la correspondance où, rendant compte de son expérience dans les nécropoles étrusques, il fournit des indications précises sur les résultats des fouilles et leurs enjeux économiques, scientifiques et culturels : chez Stendhal, l'archéologue ne devient pas une identité littéraire. De plus, si

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. III, p. 268-269.

² *Ibid.*, p. 270.

³ *Ibid.*, p. 275.

⁴ « Ma fouille continue à me donner des sarcophages. », *Ibid.*, p. 304 ; « Je trouve force sarcophages vides. », *Ibid.*, p. 306.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale -1828-1830*, VIII, op. cit., p. 334.

⁶ Stendhal, *Correspondance générale. Tome V, 1834-1836*, op. cit., p. 286.

Chateaubriand effectue des fouilles consacrées à l'Antiquité classique, celles de Stendhal sont tournées vers l'archéologie nationale puisqu'il a surtout fouillé des nécropoles étrusques, comme il l'écrit à Adolphe Mareste :

Je m'occupe beaucoup des tombeaux de Tarquinie, à trois lieues de mon trou [Civita Vecchia]. Nous creusons dans ce Père Lachaise de Tarquinies. Quand on trouve un tombeau intact (ce qui arrive une fois sur cent), on jouit pendant une heure de la vue du grand homme mort, revêtu de tous ses ornements, une couronne d'or sur le crâne ; les feuilles de laurier en or sont bien plus légères que du papier. Bientôt tout tombe en poussière très humide, presque en boue, et l'on est réduit à pêcher, avec une épingle, les feuilles de laurier dans cette boue. Cela a trois mille ans au moins, et rejette vivement la pensée au temps où les poèmes d'Homère étaient dans l'état de notre Bible¹.

Si, comme chez Chateaubriand, le tombeau reste l'un des objets les plus couramment découverts, Stendhal n'en retient que l'aspect historique, esthétique ou scientifique et n'élabore aucun développement philosophique ou religieux sur cette proximité avec la mort. Ainsi, la décomposition rapide du cadavre qui « tombe en poussière très humide » une fois sorti à l'air libre, n'éveille pas de pensée sur la fragilité des traces et de la vie mais sert seulement de décor à l'activité des archéologues, contraints de « pêcher [...] dans cette boue » les bijoux et objets de valeur que portait le mort. De plus, Stendhal recourt fréquemment, pour évoquer son expérience archéologique, au pronom personnel « nous », instaurant une posture différente de celle de Chateaubriand : le caractère individuel de la pratique et de la découverte archéologiques est atténué au profit de la mise en scène d'une équipe scientifique. Il aborde également l'aspect économique de l'archéologie et livre des considérations sur le coût des chantiers. Sa correspondance fournit de précieuses indications économiques ; il estime ainsi le prix de vases noirs étrusques qu'il a exhumés à « vingt-sept francs² ». Stendhal et Chateaubriand, bien qu'ayant tous deux participé à des chantiers archéologiques au début des années 1830, ne proposent pas la même représentation de cette discipline. En outre, l'archéologie ne joue pas le même rôle dans leur écriture : chez Stendhal, il s'agit avant tout d'une expérience scientifique et historique ; chez Chateaubriand, elle acquiert une valeur métaphorique et structure l'écriture mémorielle.

L'archéologie, nouvelle discipline patrimoniale, occupe donc une place importante dans le discours des voyageurs du moment 1800 en Italie. Ces derniers perçoivent les fouilles comme de nouveaux objets touristiques leur permettant d'assister à la révélation des mystères du passé mais relèvent aussi leur dimension scientifique : ils interrogent avec constance les méthodes employées et participent à les faire évoluer. L'archéologie nourrit enfin un riche imaginaire littéraire qui s'étoffe au cours du XIX^e siècle. Liée à l'émergence d'une conscience patrimoniale moderne, l'archéologie exhume, interroge et traite scientifiquement les traces du passé qui seront ensuite protégées et conservées dans un musée, autre rouage de la machine patrimoniale qui suscite également un discours à la fois scientifique et littéraire chez les voyageurs.

¹ *Ibid.*, p. 424-425.

² *Ibid.*, p. 292.

Chapitre 3 : Musées et muséification

Les voyageurs se montrent aussi attentifs aux musées de la péninsule : alors que la France se dote seulement de son premier musée avec l'ouverture du Louvre en 1793, la réputation muséale de l'Italie est ancienne puisqu'elle possède déjà à cette date de nombreux établissements muséaux, bien répartis sur l'ensemble de son territoire. Si ces musées italiens continuent à se développer et à évoluer sous l'effet des questionnements patrimoniaux modernes qui agitent alors l'Europe, ils fascinent les voyageurs qui décrivent avec minutie leur agencement, leur fonctionnement aussi bien que les collections qu'ils abritent. Ils interrogent ce nouvel outil patrimonial qui, en instaurant « un nouveau régime de visibilité des objets¹ » a pour vocation de soustraire les vestiges et les œuvres du passé à l'influence du temps en les conservant pour les siècles à venir car les musées s'imposent comme « des creusets où de nouveaux rapports au temps, reliant passé et futur, [sont] en train de se formuler² ». En effet, comme le rappelle Chateaubriand au Vatican, le musée est un rouage essentiel de la préservation patrimoniale mais aussi de la création artistique puisqu'il est aussi un lieu pédagogique pour les artistes, à même de renouveler le patrimoine ; il constitue donc un carrefour temporel où se croisent le passé, le présent et le futur :

Tous les siècles y sont, on y voit tous les temps ;
Là sont les devanciers avec leurs descendants³.

Le musée, une institution créée à l'aube du XIX^e siècle

Si le modèle muséal existe en Italie depuis la Renaissance, ce n'est qu'au XVIII^e siècle que le musée public naît et se développe en Europe ; la multiplication de ces structures interroge les visiteurs sur le rôle de cette institution dans la conservation et la protection des œuvres mais aussi sur le statut de ces collections, qui, de privées, sont devenues publiques, propriété de la nation. L'expérience est d'autant plus déroutante pour les voyageurs français ; grande retardataire européenne, la France n'ouvre son premier musée public, le Louvre, qu'à la fin du XVIII^e siècle. Par la richesse et le nombre important de ses musées, la péninsule constitue donc un bon indicateur pour penser et définir la spécificité muséale nationale.

Histoire du musée : un lieu patrimonial

L'histoire du musée en Europe est une histoire complexe, liée à l'émergence progressive d'une conscience patrimoniale. En effet, le musée moderne est le produit des nouvelles exigences

¹ F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 225.

² *Ibid.*, p. 239.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1453.

patrimoniales : la conservation, la protection et la diffusion des collections. L'instauration et la définition du musée s'est opérée par étapes et non sans difficulté : ces hésitations sont illustrées par les nombreuses variations lexicales qui, au XVIII^e et encore dans la première moitié du XIX^e siècle, existent autour du terme employé pour désigner ce type d'établissement. Le substantif « musée », qui apparaît d'après F. Choay en même temps que l'expression « monument historique¹ », est un héritage de la langue et de la culture antiques puisqu'il s'agit originellement, en grec, du lieu consacré aux muses² ; en outre, jusqu'au XVIII^e siècle, sur le modèle d'un autre héritage antique - le musée d'Alexandrie - il désigne une « sorte d'académie, de collège où l'on cultivait les arts, la poésie³ ». Cette origine gréco-latine, à la fois lexicale et culturelle, selon Bénédicte Savoy, indique que le terme « musée », aussi bien que son concept, appartient à l'occident car « le musée est [...] un lieu, est une machine européenne que [...] nous avons inventée [...] puis exportée⁴ ». Il est donc un produit culturel occidental émanant d'une histoire, d'un système linguistique et d'une vision du monde et du temps européennes et européenocentrées. Au XVIII^e siècle, de nouveaux sens, dérivés du substrat linguistique gréco-latin, apparaissent : le « musée » peut alors renvoyer au « cabinet d'un homme de lettres⁵ » et, par métonymie, désigner, plus que le lieu, la collection que ce dernier contient. Enfin, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, alors que se développe dans la France des Lumières le désir de créer des musées publics, le sens moderne du terme s'impose ; le musée devient un « lieu de conservation et d'étude de collections artistiques, scientifiques⁶ ». D'après Krzysztof Pomian, les deux plus anciennes occurrences du mot « musée » pour « désigner sans équivoque une collection⁷ » se trouvent dans le récit de voyage en Italie de Montfaucon en 1698-1701 et dans celui du président De Brosses où l'auteur l'utilise pour désigner le musée du Capitole. Ces deux premières occurrences sont liées à l'Italie : le contact des voyageurs et érudits avec la péninsule, plus avancée dans la mise en place de mesures patrimoniales et notamment muséales, leur permet de concevoir, nommer et diffuser l'idée de musée en France. Le substantif « musée » au sens moderne ne s'impose dans la langue française qu'à la fin du XVIII^e siècle, après une période de flou lexical et sémantique qui témoigne de l'élaboration progressive, sur le plan idéologique et pratique, de cette institution. En effet, à partir de son entrée dans le dictionnaire de l'Académie française, le terme va subir quelques évolutions sémantiques symptomatiques de l'appréhension complexe du concept

¹ Voir F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, op. cit., p. 49-50.

² Dans *L'Encyclopédie*, c'est ce sens qui est indiqué en premier : « lieu de la ville d'Alexandrie en Égypte, où l'on entretenait aux dépens du public, un certain nombre de gens de lettres distingués par leur mérite [...]. Le nom des Muses, déesses & protectrices des beaux-arts, était incontestablement la source de celui du musée. »

³ « Musée », CNRTL.

⁴ Propos tenus par Bénédicte Savoy dans l'enregistrement par France culture de l'introduction de son deuxième cours au Collège de France, en juin 2018, intitulé « Histoire transnationale des musées », <https://www.franceculture.fr/emissions/series/histoire-transnationale-des-musees-en-europe>, consulté le 17/01/2020.

⁵ « Musée », CNRTL.

⁶ *Ibid.*

⁷ K. Pomian, « Leçons italiennes : les musées vus par les voyageurs français », *art. cit.*, p. 338.

muséal en France. Ainsi, il est d'abord perçu comme un lieu d'apprentissage comme le souligne la définition qu'en donne le dictionnaire de l'Académie de 1762 : « lieu destiné à l'étude des beaux-arts, des Sciences & des Lettres¹ ». Le musée au sens de lieu de conservation et d'exposition ouvert aux visiteurs n'apparaît que dans l'édition de 1798 du dictionnaire de l'Académie où il est défini comme un « lieu destiné, soit à l'étude des Beaux-Arts, des Sciences et des Lettres, soit à rassembler des monuments relatifs aux Arts, aux Sciences et aux Lettres² ». L'idée du musée comme établissement consacré aussi bien à l'étude, notamment pour les artistes, qu'aux visites des amateurs et des curieux n'apparaît donc qu'au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle et se confirme avec la Révolution française qui voit l'ouverture du premier musée français en 1793, le Louvre, pensé comme un lieu d'éducation citoyenne et de propagande idéologique.

Tout au long du XVIII^e siècle et encore au cours de la première moitié du XIX^e siècle, le terme « musée » est concurrencé par d'autres substantifs comme ceux de « cabinet », « collection », « galerie » ou encore celui, latin, de « Museum », qui sont souvent utilisés indifféremment par les auteurs pour désigner le même type d'établissement. Lalande mentionne ainsi le « Cabinet ou *Museum* de Settala³ » et De Brosses parle de la galerie des Offices comme d'un « cabinet⁴ ». De même, *L'Encyclopédie* explique que le mot « musée », qui désigne en premier lieu celui d'Alexandrie, « a reçu depuis un sens plus étendu, et on l'applique aujourd'hui à tout endroit où sont renfermées des choses qui ont un rapport immédiat aux arts et aux muses » ; pour obtenir de plus amples informations sur ce type d'établissements, le lecteur est renvoyé à l'entrée « Cabinet ». La distinction lexicale entre ces termes commence à se dessiner alors que le concept moderne de musée s'impose en Europe. « Cabinet » va ainsi acquérir un sens plus spécifique : en muséologie, il est utilisé pour évoquer la salle d'un musée comme Ducos qui, aux Offices, mentionne le « cabinet qu'on nomme la Tribune⁵ » ; il peut également désigner un élément architectural destiné à mettre en scène certaines œuvres comme Stendhal le constate dans la cour du Belvédère où des statues antiques sont disposées « dans des cabinets élevés⁶ ». Mais le substantif « cabinet » renvoie avant tout à une collection privée dont l'accès est restreint, par opposition avec la collection publique du musée : « cabinet » devient un antonyme de « musée ». On retrouve cette distinction dans les récits de voyage du XIX^e siècle ; Ducos écrit par exemple à Rome : « Les monuments des arts qu'on y a découverts ornent les musées publics et les cabinets particuliers⁷ ». En ce qui concerne la « galerie », elle désigne d'abord une « pièce d'un bâtiment beaucoup plus longue que large, où l'on

¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition, 1762.

² *Ibid.*, 5^e édition, 1798.

³ J. Lalande, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 305.

⁴ C. de Brosses, *Lettres familières*, *op. cit.*, t. I, p. 304.

⁵ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 166.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 779.

⁷ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 301.

peut se promener à couvert¹ » et qui, par extension, peut contenir des tableaux. Ce n'est que dans l'édition de 1835 du *Dictionnaire de l'Académie française* qu'apparaît le sens de « galerie où l'on a réuni des tableaux » et « collection même de tableaux que la galerie renferme² ». Le substantif est utilisé indifféremment par les voyageurs du moment 1800 pour désigner une collection privée ou publique (la Galerie de Florence), voire une partie du musée (la galerie des Tuileries au Louvre).

À la fin du XVIII^e siècle, le substantif « musée » est aussi en concurrence avec celui, latin, de « Museum ». L'étude du corpus viatique et de la presse confirme la concurrence entre ces deux formes lexicales. Le terme « Museum » est majoritairement utilisé pour évoquer les musées italiens dans la presse française d'Ancien Régime : dans *La Gazette de France* du 28 juin 1771, le journaliste mentionne l'achat d'une statue par Pie VI que « sa Sainteté a fait placer [...] dans le nouveau Museum qu'elle forme à côté de la Galerie du Vatican³ » ; le même journal, en 1787, rapporte des vols commis au « Museum de Portici⁴ » et informe ses lecteurs sur les œuvres récemment ajoutées aux collections du « Museum du Grand-Duc⁵ » à Florence ; la *Gazette du commerce* du 9 janvier 1779 mentionne le « *Museum Clémentin*⁶ » ; celle du 1^{er} décembre 1781 évoque le « Museum du Capitole⁷ ». Les voyageurs utilisent également la forme « Museum » pour désigner les musées italiens comme celui du Louvre ; Creuzé de Lesser évoque ainsi en 1806 le « Museum de Portici⁸ » et le « Museum de Paris⁹ ». D'autres voyageurs, comme Petit-Radel, Cambry ou, plus tardivement, Jouy, privilégient le terme « museum », également employé avec la graphie française « muséum ». « Musée » et « Museum » sont donc considérés comme des synonymes, comme l'atteste, en 1798, le dictionnaire de l'Académie à l'entrée « muséum¹⁰ ». Mais la forme latine est plus courante sous l'Ancien Régime puis sous la Révolution qui cherche à renouer avec l'idéal politique et moral antique ; elle est en effet utilisée pour désigner le musée du Louvre, initialement appelé Muséum central des arts de la République. À partir de l'Empire, ce dernier prend le nom de « Musée Napoléon » : la tendance s'inverse et, après quelques décennies de cohabitation, « musée » supplante « Museum », traduisant une volonté démocratique dans la constitution du musée en France. Dans les récits de voyage plus tardifs, comme dans la traduction de l'ouvrage de Lady Morgan (1821), chez Valéry (1835) ou dans *L'Italie pittoresque* (1834), c'est ainsi le terme « musée » qui est majoritairement utilisé. Au cours du XIX^e siècle, le terme « muséum » est alors employé pour désigner

¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition, 1762.

² *Ibid.*, 6^e édition, 1835.

³ *Gazette de France*, 28 juin 1771, n°510, p. 2.

⁴ *Ibid.*, 27 juillet 1787, n°60, p. 2.

⁵ *Ibid.*, 12 juin 1787, n°47, p. 2.

⁶ *Gazette du commerce*, 9 janvier 1779, n°3, p. 18.

⁷ *Ibid.*, 1^{er} décembre 1781, n°98, p. 1-2.

⁸ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 167.

⁹ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰ « Terme d'Antiquité. Il a le même sens que le mot *Musée*. », *Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e édition, 1798.

un type spécifique de musée. L'édition de 1878 du dictionnaire de l'Académie française atteste ce changement sémantique puisque le « muséum » y est désormais défini comme un « établissement scientifique qui contient plusieurs musées¹ ». Le Muséum devient un musée consacré aux collections d'histoire naturelle qui entretient un lien étroit avec la recherche et l'enseignement. Cette tendance, déjà perceptible à partir de la Restauration, est définitivement actée par l'édition de 1935 du dictionnaire de l'Académie qui définit le muséum comme un « établissement scientifique, sorte de musée consacré aux sciences naturelles et à leur enseignement² ». Néanmoins, le phénomène le plus marquant qui ressort de cette analyse lexicale diachronique reste la rupture lexicale, dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, entre d'un côté les substantifs « galerie » et « cabinet » et, de l'autre, ceux de « musée » et « Museum ». En effet, cette rupture matérialise l'idée qu'il existe, pour les voyageurs, une distinction très nette entre les établissements privés (les cabinets, les galeries) et les établissements publics (les musées et muséums), permise par l'émergence d'une conscience patrimoniale.

Retracer l'histoire lexicale et sémantique du substantif « musée » permet donc d'envisager les enjeux de l'émergence du musée moderne puisque la naissance du mot accompagne celle de l'institution muséale telle que nous la connaissons aujourd'hui. La première initiative proto-muséale a lieu à Rome dès le XV^e siècle quand Sixte IV offre « à la ville une collection de statues anciennes pour qu'elle soit exposée au Capitole³ ». Les collections sont encore restreintes : seules quatre statues antiques en bronze sont exposées au peuple romain ; il s'agit d'œuvres attestant de la grandeur de son passé antique comme la Louve capitoline. En outre, le pontife décide de l'ouverture du musée au public seulement quelques jours par an pour des occasions spécifiques. Néanmoins, c'est une expérience fondatrice du musée moderne puisque, malgré les restrictions, le public est autorisé à accéder gratuitement à ces collections et que ces œuvres n'appartiennent plus aux papes ou à leur famille mais au peuple romain dont elles symbolisent l'histoire. Jusqu'au XVIII^e siècle, les musées italiens se constituent le plus souvent sur la base d'un don de collections privées à l'État qui les prend alors en charge dans le cadre du musée : c'est le cas notamment des musées du Vatican ou des Offices, dont les collections appartenaient initialement aux papes et à la famille Médicis⁴, mais aussi du second musée qui voit le jour en Italie, à Venise, grâce au don, par Giovanni Grimani, de sa collection d'antiquités à la République en 1587. Ces premiers « musées » sont en réalité des proto-musées : l'accès aux collections est restreint, le statut de l'œuvre est encore trouble, tout comme les critères d'exposition et de classement qui caractérisent la muséologie moderne ; de plus, aucun local spécifiquement dédié à la conservation de ces collections n'est construit et elles restent soumises à des conditions de vente ou de cessation plus souples que dans le cadre du

¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 7^e édition, 1878.

² *Ibid.*, 8^e édition, 1935.

³ K. Pomian, « Musée et patrimoine », *op. cit.*, p. 186.

⁴ « Le grand-duc Léopold fit peut-être plus encore, en séparant l'intérêt de sa famille de celui de l'état et en déclarant la galerie propriété du dernier, par conséquent de la nation. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. I, p. 202.

musée moderne. Ce n'est donc qu'à partir du XVIII^e siècle que le musée public naît, porté par la volonté d'une démocratisation du savoir ; il se constitue alors selon des paradigmes différents et se développe rapidement en Italie et en Allemagne d'abord, puis en Europe : sur la péninsule, la Galerie des Offices ouvre au public dès 1765, le musée du Capitole en 1734, le musée de Vérone en 1741, le musée de Portici en 1758 et le Musée Pie-Clémentin est créé en 1770.... Cette multiplication des musées en Allemagne ou en Italie, territoires caractérisés par un éclatement étatique, s'explique par l'instauration d'une émulation muséale : les princes cherchent à constituer des musées publics afin de concurrencer ceux ouverts par leurs voisins et revendiquer ainsi leur suprématie politique et culturelle¹. Valéry témoigne de ce phénomène lors de son passage à Brescia où le projet d'un musée d'antiquités, né de « ce patriotisme d'art et de cité [...] qui se retrouve à chaque pas en Italie », contraint la ville à faire « une dépense et des sacrifices considérables² ». Les voyageurs « sont les inévitables témoins d'une activité très intense d'ouverture de musées et de sites » même si « beaucoup de ces institutions restent des collections princières, ouvertes au public de façon progressive et qui subissent parfois au cours du siècle d'importantes modifications³ ». Si elles continuent à s'enrichir par les dons privés, les États cherchent alors à développer leurs collections muséales selon d'autres modèles : le « modèle commercial, dont relèvent tous les musées issus chacun d'une collection particulière achetée par les pouvoirs publics et devenue de la sorte propriété de la nation ou d'une collectivité⁴ » et les campagnes de fouilles, liées à l'émergence du musée moderne puisque « l'exhumation d'une quantité considérable de vestiges antiques arrachés au sol de Rome et de la Campagne romaine exigeait des solutions matérielles immédiates : des pièces de sculpture devaient être impérativement classées, et, dans la mesure du possible, exposées⁵ ».

Ce développement du musée ainsi que son ouverture au public nécessitent de (re)penser l'espace muséal. Le musée peut s'installer dans des locaux déjà existants : lorsqu'il s'agit d'une collection dynastique, elle est initialement ouverte au public sur son lieu de conservation, comme les Musées du Vatican, de Portici ou encore du Louvre. Pourtant, ces locaux vont devoir être agrandis et repensés pour devenir des musées. En effet, « cet afflux séculaire d'objets de nature très variable et de provenances temporellement et spatialement très diversifiées, ainsi que l'afflux toujours croissant de visiteurs ont obligé à inventer, pour les musées, une architecture adaptée chaque fois à l'environnement et au contenu⁶ ». Des entrées spécifiques pour le public sont créées comme au musée Pie-Clémentin : elles séparent clairement le musée du palais, le lieu public et privé. Des aménagements plus conséquents

¹ Ce phénomène est détaillé par B. Savoy dans « L'Europe des Musées sous l'Ancien Régime », le deuxième épisode de son cours au Collège de France, « Histoire transnationale des musées en Europe ».

² A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. II, p. 240.

³ G. Bertrand, « Les voyageurs français en Italie et la sauvegarde du patrimoine. », *art. cit.*, p. 88-89.

⁴ *Ibid.*, p. 187-188.

⁵ J. Boudard et E. Kanceff, *Rome au XIX^e siècle*, op. cit., p. 62-63.

⁶ K. Pomian, « Musée et patrimoine », *art. cit.*, p. 191.

peuvent être entrepris pour accueillir des collections et des flux de visiteurs toujours plus importants, comme la construction de nouveaux bâtiments : c'est la solution à laquelle a recours Pie VII pour les collections qui formeront le musée Chiaramonti, ouvert au public en 1822, puisque « ce projet nécessita la construction de nouveaux bâtiments, dont le plus important est le Braccio Nuovo¹ ». Stendhal évoque par exemple ces nouveaux locaux : « L'on entre par une porte grillée dans un charmant petit musée, bâti par les ordres de Pie VII. [...]. Dans ce petit musée, qu'on appelle *Braccio nuovo*, se trouvent [...] plusieurs excellentes statues² ». Cassini observe aussi cette intense activité muséologique en Italie :

Il est bon de prévenir nos Lecteurs qu'il leur arrivera quelquefois de ne plus trouver tel tableau, telle statue, dans le lieu où nous l'indiquons, parce qu'on fait tous les jours des changements et des augmentations qui, d'une année à l'autre, peuvent mettre en défaut les descriptions les plus exactes. Quand je suis passé à Florence on construisait deux nouvelles salles pour augmenter la galerie. La même chose peut avoir lieu à Rome, à Bologne, et partout ailleurs³.

Le palais peut également être déserté par ses habitants comme le Vatican qui perd son rôle de résidence au cours du XIX^e siècle pour devenir un musée à part entière ; face à l'afflux de visiteurs, les papes délaissent ce palais pour d'autres logements :

Aussi la plupart des appartements qui ont été construits dans le palais Vatican, tels que ceux de Borgia et les chambres où sont les peintures de Raphaël, ne présentent-ils plus que l'aspect d'un musée très varié. Le pape habite d'un autre côté, où les logements, plus modernes, se prêtent mieux aux habitudes de notre temps⁴.

Les voyageurs sont les témoins privilégiés des créations et agrandissements des musées italiens qu'ils détaillent à leurs lecteurs. Cependant, pour les voyageurs français, ces visites sont aussi l'occasion de s'interroger sur la création et l'aménagement d'un musée national. En effet, la France ne dispose pas de musée avant la fin du XVIII^e siècle et le cas italien l'intrigue : « vers 1760-1765 », on observe « la cristallisation de l'idée de musée, de la prise de conscience des caractères qui le distinguent d'une collection particulière. Autrement dit, on s'est aperçu alors de la spécificité de certaines collections due non pas tant à leur contenu qu'à leur statut différent de celui des collections particulières⁵ ». Les Français sont confrontés à ce nouveau type de collection disposant d'un « statut différent » en Italie : la réflexion muséale française s'élabore à partir du modèle italien et « l'histoire des musées commence par l'assimilation des leçons italiennes⁶ ». Le projet du musée du Louvre est porté depuis 1775 par le comte d'Angivillier mais ce n'est qu'en 1793 qu'il voit le jour ; les collections sont alors essentiellement composées des collections royales, de celles du clergé et de certains nobles émigrés devenues biens nationaux, mais aussi des œuvres saisies à l'étranger lors des campagnes militaires. Le Louvre fonctionne donc, dès son ouverture, selon un modèle d'enrichissement des collections atypique qui participe à une appréhension facilitée des collections muséales comme bien commun à la nation et donc

¹ *Ibid.*, p. 63.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 778.

³ J.-D. Cassini, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 230.

⁴ É.-J. Delécluze, *Le Vatican : extrait des lettres écrites d'Italie en 1824*, *op. cit.*, p. 58.

⁵ K. Pomian, « Leçons italiennes : les musées vus par les voyageurs français au XVIII^e siècle », *art. cit.*, p. 341.

⁶ *Ibid.*, p. 354.

à leur appropriation. Cet afflux massif et rapide d'œuvres suscite également une réflexion active sur la muséologie ; la presse véhicule les interrogations sur le sort des objets saisis alors que le musée destiné à les accueillir, récemment ouvert, ne semble pas être encore prêt à assurer cette fonction¹. C'est sur cette idée que Pommereul, pourtant favorable aux saisies françaises, revient, s'interrogeant sur la capacité du Louvre à accueillir les œuvres saisies en Italie :

Il ne reste à désirer à la France qu'un local digne de recevoir tant de richesses. Rassembler comme on le fait, tous les chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture de tous les arts du dessin, dans un même bâtiment c'est les exposer à une destruction générale et subite, et courir imprudemment les risques d'une perte totale et à jamais irréparable. Le Louvre, ni la galerie d'Apollon, ni celle du Musée, ni les Tuileries, ne sont à l'abri d'un incendie. Nous avons vu brûler, il y a environ dix ans, le pavillon de Flore : sans de prompts secours, le feu gagnait la galerie. Elle tient au Louvre ; et ce palais, comme celui des Tuileries, et la galerie même, sont habités par une population immense, qui a besoin de cuisines et de cheminées, qui peuvent amener les plus funestes accidents. Il n'existe pas une cheminée ni un logement dans les Musées du Vatican et du Capitole ; ils sont voûtés en dessus et en dessous, et réellement incombustibles. Cette construction est de nécessité pour ce genre d'établissement. Quand y penserons-nous ? peut-être lorsqu'il ne sera plus temps².

Les musées romains sont présentés, par leur ancienneté, comme des modèles que le jeune musée français devrait copier. Comme à Rome, les locaux doivent être adaptés pour éviter tout départ de feu ; ils doivent être pensés pour respecter le rôle patrimonial du musée. D'autres musées italiens sont présentés comme des modèles par les voyageurs français, notamment la Galerie des Offices dont Castellan rappelle la supériorité sur le Louvre qui peine à exposer ses abondantes collections :

Le Musée de Paris existait à peine à cette époque ; et les chefs-d'œuvre recueillis en Italie ne furent définitivement rangés dans la grande galerie du Louvre, qu'au mois d'avril 1799. En 1793, on avait fait une exposition des objets d'art appartenant pour lors à la France ; mais on y avait confondu, sans ordre, les tableaux avec les bronzes, des tables de marbre avec des porcelaines, des pendules, etc., et les statues antiques, que nous possédions déjà, ne faisaient pas même partie de cette exposition³.

Si les musées de la péninsule, plus anciens, aident les Français à penser les leurs, ils deviennent vite rivaux dans un contexte d'exacerbation des tensions nationales en Europe. Cette rivalité est déjà marquée par les saisies françaises qui laissent les musées italiens privés d'une grande partie de leurs collections. Creuzé de Lesser, fervent soutien de l'Empire, alors qu'il voyage en 1801-1802, vante ainsi la muséologie du Louvre où sont exposées les œuvres enlevées au Vatican et estime qu'elles y sont mieux présentées⁴. Ce sentiment de supériorité se renforce paradoxalement après la restitution des

¹ « Mais pourquoi n'y a-t-il encore aucun local pour les recevoir ? Pourquoi n'a-t-on pas même commencé à en préparer un ? Faudra-t-il qu'à leur arrivée, ces morceaux précieux, au-devant desquels vole déjà l'impatience du public éclairé, soient enfouis dans des magasins ? Ou faudra-t-il que le Laocoon, le Torse, l'Apollon, les chevaux de Saint-Marc soient montrés dans une cabane provisoire, de planches et de plâtre, comme les curiosités de la Foire ? Espérons que le Gouvernement, qui veille à notre gloire et prépare notre bonheur, placera dignement les fruits immortels de nos conquêtes. », *La Clef du cabinet des souverains*, 19 février 1798, n°396, p. 4.

² François-René Jean de Pommereul, *Campagne du Général Buonaparte en Italie, pendant les années IV^e et V^e de la République française, par un officier général*, 1797, Maxwell, cop. 1991, « Les archives de la Révolution française », p. 369.

³ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie, op. cit.*, t. III, p. 70-71.

⁴ « Quoi qu'on ait prétendu, les statues antiques au Louvre sont mieux disposées qu'elles ne l'étaient au Belvédère. L'Apollon [...] était isolé sous une espèce de lanterne assez obscure, et n'avait pas, comme à Paris, l'air d'être le Dieu et le chef de toutes les divinités qui l'environnent. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 230.

œuvres à l'Italie en 1816. Ainsi, Valéry critique la muséographie des Offices en la comparant à celle du Louvre¹. Les musées italiens vont même désormais jusqu'à prendre exemple sur le Louvre comme le constate Petit-Radel à Naples : « Le gouvernement actuel, imbu des meilleurs principes, travaille beaucoup pour élever les beaux-arts au point où ils sont à Rome et à Paris ; aussi le muséum napolitain est-il calqué sur le même modèle de ceux de ces capitales² ».

Néanmoins, tous les voyageurs ne sont pas séduits par l'institution patrimoniale qu'est le musée, perçu comme une « mise à l'arrêt des œuvres, immobilisées, emprisonnées pour toujours dans des vitrines et sur des murs³ ». Ainsi, Stendhal regrette l'accès restreint aux œuvres⁴ et Jouy préfère admirer les œuvres exposées dans les palais et les églises qu'au musée : concentrées en un seul lieu, elles lui paraissent moins susceptibles de lui procurer un quelconque plaisir esthétique⁵. Quatremère de Quincy puis Chateaubriand s'attaquent aussi à l'institution muséale qui met à mal le musée à ciel ouvert qu'est l'Italie en déracinant les œuvres et en les coupant de leur contexte. En effet, les visiteurs sont attachés à l'idée selon laquelle l'Italie constitue, par son patrimoine monumental et artistique mais aussi par son patrimoine immatériel, qui ne peut être muséifié, un vaste musée à ciel ouvert dans lequel le visiteur peut déambuler entre les œuvres d'art, les monuments et les souvenirs. Face au musée moderne qui regroupe des œuvres et des objets variés dans un même édifice, ils privilégient leur conservation *in situ* afin de maintenir leur lien avec leur cadre d'origine. C'est notamment le cas à Pompéi et Herculaneum mais aussi à Rome où ce rejet du musée au profit de la conservation *in situ* se cristallise autour du sort réservé au tombeau des Scipions. Redécouvert par hasard en 1780, son contenu est déplacé sur ordre de Pie VI au musée Pio-Clementino. Certains visiteurs regrettent ce déplacement ; le transfert de ce tombeau atténue l'émotion historique et littéraire éprouvée face à ces traces qui réveillent le souvenir du grand homme romain. Ainsi, Valéry constate au musée que « le sarcophage en peperin et les inscriptions si nobles et si simples provenant du tombeau des Scipions, semblent en avoir été arrachés par une véritable profanation et ils seraient d'un bien plus touchant effet dans ce lieu solitaire

¹ « Les trois corridors et les vingt chambres de la galerie n'ont point l'imposant coup d'œil de notre galerie du Louvre. Le placement des statues, des bustes et des bas-reliefs entre les croisées, ne paraît point une heureuse disposition, puisqu'une moitié est exposée contre son jour. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. III, p. 20.

² P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. III, p. 99.

³ B. Savoy, *Objets du désir, désir d'objets*, Paris, Fayard, 2017, p. 68.

⁴ « Il n'est pas dans l'intérêt d'une belle statue d'être placée dans un lieu qu'il faille ouvrir avec une étrenne pour la voir. Il n'est guère davantage de son intérêt d'être placée dans une salle consacrée à l'étude, et qui ne s'ouvre qu'à jours et heures fixes. L'esprit est alors disposé à des idées exactes et sèches. Une statue doit surprendre dans un bosquet solitaire, au milieu d'un jardin, quand moins on y pense. [...] Cette idée de cacher les statues dans les salles est une suite du mauvais goût classique. », Stendhal, *Correspondance générale. Tome v, 1834-1836*, op. cit., p. 173.

⁵ « Je ne saurais m'en expliquer la cause, mais j'avais bien plus de plaisir à voir des tableaux, des statues et des antiquités disséminés dans les palais des Romains et dans les églises, que ceux que l'on entasse dans les musées. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. III, p. 225.

qu'exposés, que jetés au milieu de la multitude des statues d'un musée¹ ». Pour Valéry, le déracinement du tombeau est une « profanation » de la mémoire du grand homme dont les traces sont réduites au statut d'objets muséaux, empêchant toute émotion. Stendhal se montre du même avis :

Ce n'est pas à cause de leur beauté, mais bien de leur vénérable antiquité, que nous avons été touchés, à la vue de tous les monuments extraits en 1780 de l'antique tombeau des Scipion, découvert près la porte de Saint- Sébastien. Ce site, qui est maintenant compris dans les murs, était autrefois en dehors de la porte Capena. Nous ne pouvions nous éloigner du grand sarcophage de L. Scipion Barbatus. Quels souvenirs il rappelle ! Pourquoi ne le replace-t-on pas dans le lieu où on l'a trouvé² ?

Ainsi, « pour ses contempteurs les plus conséquents, le musée provoque une mutation décisive, l'abandon du rapport classique aux chefs-d'œuvre au profit de l'illustration d'un propos intellectuel, l'histoire de l'art³ ».

La formation du musée moderne suscite donc des réflexions sur ses enjeux ; le musée est avant tout un outil patrimonial en ce qu'il assure une protection efficace des œuvres, notamment légale puisqu'il constitue « un autre élément de la trame protectrice que les États sont dans l'obligation de tisser autour des biens patrimoniaux. Absent dans les premiers temps de la conservation, [...] il devient peu à peu un complément de toute politique tutélaire efficace⁴ ». En actant leur patrimonialisation, le musée constitue un cadre protecteur contre la vente, la dispersion ou l'exportation des œuvres : une fois intégré aux collections muséales, l'objet échappe au sort incertain qui l'attendait dans une collection privée. Le musée est aussi un lieu patrimonial en ce qu'il est un lieu de conservation : les objets qui font partie de ses collections sont catalogués, classés, protégés et restaurés. En outre, le musée est un lieu fermé, lumineux et sain, conçu pour conserver les œuvres loin de l'humidité ou de la fumée qui pouvaient les endommager dans les églises ou les couvents. Ducos partage cette vision du musée comme lieu de protection ; à Florence, il exprime son contentement face au déplacement aux Offices d'une tête de cheval antique qui servait de fontaine et avait été abîmée par cet usage ; son appartenance aux collections muséales assurera sa conservation pour l'avenir⁵. Malgré les critiques qui peuvent lui être adressées et les revendications de certains voyageurs pour une conservation *in situ*, le musée apparaît donc comme un lieu patrimonial par excellence : ses collections ne dépendent pas d'un individu mais d'un État, ce qui leur assure une conservation sur la longue durée. Le musée assure en outre un autre rôle patrimonial : celui de la diffusion et de l'appropriation des œuvres qui, par leur exposition à de nombreux visiteurs, sont peu à peu perçues comme faisant partie d'un héritage commun à préserver. Le musée est ouvert à tous, son accès est gratuit, ce qui assure une appropriation nationale du patrimoine désirée par les

¹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 38.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 779.

³ D. Poulot, « L'invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique », in É. Pommier (dir.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, op. cit., p. 83.

⁴ J.-C. Bousquet, *Le Bien culturel en Italie*, op. cit., p. 62.

⁵ « On l'avait employée à épancher l'eau d'une fontaine. Elle eût été mutilée, détruite. Le génie des arts l'a déplacée et veillé à sa conservation. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. IV, p. 174-175.

pouvoirs publics. Ainsi, à Florence, le duc Léopold généralise l'accès à la Galerie des Offices mettant « à profit les ressources offertes par une collection d'art pour rehausser le niveau culturel des citoyens et le sentiment d'identité nationale¹ ». Ce processus est accentué par la naissance du tourisme qui démocratise le voyage et engendre une augmentation des visiteurs dans les musées italiens mais aussi par la circulation des descriptions muséales effectuées dans les récits de voyage aussi bien que par celle de gravures des collections. Enfin, le musée assure un rôle économique pour les différents États italiens dès le XVIII^e siècle : il permet d'attirer un nombre toujours croissant de visiteurs. Ainsi, « le bien que l'on protège acquiert une valeur économique à deux niveaux : sa présence et sa mise à disposition du public dans un musée attirent les étrangers et il sert de modèle pour les artistes qui le reproduiront ou s'en inspireront, créant ainsi une activité industrielle et commerciale utile pour tous² ».

Malgré les critiques qui reflètent l'évolution rapide de la perception patrimoniale en Europe, le musée est une « machine européenne » patrimoniale qui voit le jour, dans sa forme moderne, au XVIII^e siècle. Néanmoins, s'il joue un rôle patrimonial essentiel, le musée construit aussi un nouveau regard sur les œuvres qui y sont exposées, « arrachées à leur contexte, déplacées, intégrées dans un contexte nouveau³ ».

L'objet muséal : une nouvelle valeur de l'œuvre dans le cadre du musée

En effet, le cadre muséal transforme le statut de l'objet exposé qui y devient un objet patrimonial bénéficiant d'une « reconnaissance institutionnelle⁴ ». Ainsi, les objets acquièrent au musée « une seconde histoire, celle de leur réception patrimoniale⁵ » qui occulte et remplace parfois leur valeur initiale.

À partir de la Révolution cette question se pose avec plus d'acuité : il convient de « neutraliser idéologiquement » les restes du passé qui incarnent l'ordre religieux et politique de l'Ancien Régime et le musée sert ce but : les œuvres, en rentrant « dans cet espace neutralisant qu'est l'histoire de l'art » et l'institution muséale, « deviennent objets de connaissance scientifique, historique, artistique, ethnologique, perdant de ce fait la signification de ce qui a fait la finalité de leur commande⁶ ». Si une œuvre est sélectionnée pour entrer au musée, « il lui échoit une fonction symbolique qui ne tient plus exclusivement ni à sa valeur esthétique, ni à son importance historique. Cette fonction symbolique émane de la simple reconnaissance institutionnelle qui lui confère une exemplarité que ne possèdent pas

¹ Per Bjurström, « Les premiers musées d'art en Europe et leur public », in É. Pommier (dir.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, op. cit., p. 554.

² J.-C. Bousquet, *Le Bien culturel en Italie*, op. cit., p. 139.

³ R. Recht, *Penser le patrimoine*, op. cit., p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ J.-M. Léniaud, *L'Utopie française : essai sur le patrimoine*, op. cit., p. 47.

les œuvres non sélectionnées¹ ». C'est notamment le cas de certaines œuvres d'art religieux, enlevées des églises pour être exposées au musée : initialement pensées comme des supports du culte dans leur lieu d'origine, elles deviennent prisées pour leur valeur esthétique et considérées comme des chefs-d'œuvre devant être préservés. Il en va de même pour les objets découverts à Herculaneum et Pompéi ; ces objets du quotidien (ustensiles de toilette, de cuisine...) perdent leur valeur première pour acquérir une valeur historique et patrimoniale au sein du musée. L'objet est réinvesti d'une valeur symbolique et considéré comme un signe du passé : il est perçu comme un « sémiophore ». Ce raisonnement s'applique plus particulièrement aux fragments archéologiques, comme les tessons d'une amphore cassée qui changent radicalement de statut par leur entrée au musée, passant de « déchets² » à objets patrimoniaux. Ce changement de signification est aussi permis par l'exposition et le classement muséal : les œuvres entrent en contact avec d'autres, elles sont rapprochées d'œuvres souvent différentes sur le plan esthétique aussi bien qu'idéologique ; ainsi, « le musée consacre un rassemblement hétérogène qui modifie en partie la signification primitive de chaque œuvre singulière qui le compose³ ». Ces rapprochements suscitent chez les visiteurs des réflexions multiples qui enrichissent leur sensibilité artistique puisque « les musées, grâce à la réunion inédite d'œuvres de tous les temps et de tous les pays, sont le théâtre privilégié de comparaisons entre les écoles et entre les époques. [...] Ce contraste ne donne pas seulement matière à dissertations critiques ; il est aussi source de jouissance esthétique⁴ ».

Dans le cadre du musée, l'œuvre acquiert également une valeur pédagogique ; dès ses débuts, le musée est pensé comme un lieu consacré aux artistes dont le but est de leur permettre de se former en copiant les grands-maîtres, assurant ainsi à la nation un futur patrimoine puisque, avec des modèles de qualité, la jeune génération sera à même de le renouveler par de nouveaux chefs-d'œuvre. Les artistes, italiens comme étrangers, peuplent donc les galeries des musées que fréquentent les visiteurs ; Dupaty rencontre par exemple au Vatican un « jeune dessinateur⁵ » venu copier le Laocoon et Stendhal évoque le travail de copiste de son ami Constantin⁶. Cette mission pédagogique assignée au musée est à l'origine du recours massif aux copies, notamment de l'antique, dans les musées européens : la copie est un moyen d'assurer aux artistes, sur leur lieu d'apprentissage, des modèles reconnus dont les originaux sont

¹ *Ibid.*, p. 14.

² K. Pomian retrace ainsi le parcours patrimonial d'un objet : « La séquence : chose, déchet, sémiophore est parcourue par la majorité des objets qui composent le patrimoine culturel. [...] Contrairement aux choses devenues sémiophores, ces objets, au cours de leur histoire, ne changent pas de catégorie ; il s'en trouve même qui n'ont jamais été des déchets. Mais, tout en restant des sémiophores, ces objets changent de finalité et de signification. », K. Pomian, « Musée et patrimoine », *art. cit.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ D. Poulot, *Surveiller et s'instruire*, *op. cit.*, p. 405.

⁵ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, *op. cit.*, t. II, p. 35.

⁶ « M. Constantin fait au Vatican une fort belle copie de la fresque représentant la délivrance de saint Pierre, mais il avance peu ; comme tous les artistes qui travaillent dans les églises, il est dérangé à chaque instant par les exigences du culte. », Stendhal, *Correspondance générale. Tome VI, 1837-1842*, *op. cit.*, p. 197.

majoritairement conservés dans les musées italiens¹, plus ou moins disposés à se livrer à cette pratique². Ainsi, à Florence, Dupaty est frappé par la galerie de plâtres consacrée à la formation des sculpteurs³ :

J'ai été voir l'académie des arts que le grand-duc a remise en vigueur. [...] La salle des plâtres est immense : sur deux lignes parallèles sont rangés tous les plâtres des plus belles statues que possède aujourd'hui l'Italie. C'est au milieu des plus belles formes humaines écloses dans les plus heureux climats, choisies par le goût le plus pur, exprimées par le ciseau du génie, qu'on voit incessamment errantes les imaginations de cent jeunes artistes qui essaient, à l'envi, ou de les comprendre, ou de les sentir, ou de les imiter⁴.

De Brosse remarque également à l'Académie de France que les pensionnaires bénéficient d'une galerie pédagogique rassemblant les copies des plus belles sculptures antiques⁵. Convaincu des vertus pédagogiques de ces moulages, il les distingue pourtant des originaux ; ils ne possèdent pas à ses yeux la même valeur esthétique. En effet, dans notre conception moderne, influencée par les théories de Walter Benjamin sur l'aura, l'exposition d'une œuvre d'art au musée garantit généralement son authenticité qui contribue grandement à l'intérêt du visiteur venu chercher l'original après en avoir admiré des reproductions facilement accessibles. C'est le sentiment de Goethe à propos de l'Apollon du Belvédère⁶ et Jouy partage le même avis lorsqu'il écrit aux Musées du Vatican : « On y voit les copies des grands ouvrages que les Français avaient transportés à Paris. C'est en regardant ces copies que l'on peut apprécier combien sont inimitables les originaux. [...] Copier, c'est traduire ; et s'il est possible de faire de bonnes traductions, il ne se peut qu'une traduction soit un chef-d'œuvre⁷ ». La copie est donc dévaluée et peut être perçue comme une fraude touristique comme l'illustre la mise en garde de Santo-

¹ Ainsi, aux Offices, Anot remarque qu'il a déjà vu ces statues « dont on a fait bien des copies ». P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs, op. cit.*, t. II, p. 148.

² Stendhal écrit par exemple : « On trouve à la Galerie Borghèse et apparemment dans plusieurs autres de la liste des tableaux qu'il n'est pas permis de copier de la grandeur des originaux. On a peur app[ar]emmen[t] que les copies fassent oublier les originaux. », Stendhal, *Œuvres intimes. I, op. cit.*, p. 389-390.

³ Comme le note Georges Didi-Huberman : « Pas de pédagogie sculpturale sans musée de copies, c'est-à-dire de moulages. Moulages d'antiques, « moulages de travail » ou moulages sur nature, toutes ces pratiques ont leur place nécessaire dans la découverte, par l'apprenti, des caractéristiques et des processus formels de la sculpture. », Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 148.

⁴ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785, op. cit.*, t. I, p. 194-195.

⁵ « Ils n'ont pas l'embarras d'aller loin chercher leurs modèles ; on a rassemblé le long de l'escalier et des pièces du grand appartement jusqu'au fond les copies moulées sur les creux des plus célèbres antiques. On est charmé de les trouver en si grand nombre dans un même lieu, où elles sont à portée de la vue, et où elles se peuvent facilement comparer les unes avec les autres. Il est surprenant qu'une manière si commode, si expéditive et si peu coûteuse d'avoir de fidèles copies des antiques ne les ait pas rendues plus communes. Malgré l'exactitude, elles y perdent à la vérité beaucoup, n'ayant ni l'éclat, ni le poli, ni une certaine dureté qu'a le marbre même à l'œil [...]. La finesse des expressions et la netteté des contours, sont infiniment mieux rendues sur un marbre dur et d'un blanc éclatant, que sur le blanc pâteux du plâtre moulé sur ce même marbre. [...] C'est cependant beaucoup que de pouvoir, à si bon compte, avoir en stuc de véritables antiques. », C. de Brosse, *Lettres familières, op. cit.*, t. II, p. 117-118.

⁶ « De même que les dessins les plus exacts ne donnent aucune idée de ces édifices, l'original de marbre est tout autre chose que les plâtres ; j'en avais cependant vu de très beaux. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 154. Il écrit encore : « Le marbre est une matière d'un effet singulier. De là, vient le charme infini de l'Apollon du Belvédère dans l'original. Le souffle sublime de la vie, de la jeune liberté, de la jeunesse éternelle, disparaît dans la meilleure copie en plâtre. », *Ibid.*, p. 175.

⁷ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie, op. cit.*, t. II, p. 211.

Domingo sur le fait que beaucoup d'œuvres présentées comme celles de Raphaël ne sont que des copies¹. Même si la copie possède, dans le cadre du musée, un rôle pédagogique, elle est donc jugée d'une moindre valeur que l'original. Pourtant, on peut aussi y avoir recours dans un but patrimonial, notamment pour préserver le souvenir d'une œuvre en prévision de sa destruction : c'est le cas de la *Cène* de Vinci dont de nombreuses copies sont effectuées au XIX^e siècle afin de conserver une trace de cette œuvre qu'on estime alors irrémédiablement condamnée à disparaître.

Le musée, le cabinet et l'église

Si le modèle muséal s'impose à partir du XVIII^e siècle en Europe, il n'apparaît pas *ex nihilo* mais hérite des modes d'exposition et du fonctionnement d'autres types d'établissements. Le musée s'inscrit plus particulièrement dans la continuité de deux lieux d'exposition traditionnels : les édifices religieux et les demeures des riches particuliers qui ne disparaissent pas avec son apparition mais continuent à exister en parallèle en s'appropriant les innovations muséales. En Italie, et plus encore à Rome, les églises, les couvents, les palais et les *ville* accueillent de riches collections artistiques et sont recherchés par les visiteurs qui les considèrent comme des lieux touristiques d'importance. Ainsi, les voyageurs « ne sauraient se dispenser de visiter les églises sous le rapport des arts. Rome est un immense Musée que les princes et les prêtres semblent s'être partagé et qu'on retrouve par lambeaux dans les palais et les temples² ».

Les édifices religieux apparaissent comme le premier ancêtre du musée ; les églises, les basiliques ou les cathédrales accueillent depuis plusieurs siècles dans leur trésor des œuvres d'art considérées avant l'heure comme des objets patrimoniaux. En effet, l'intégrité du trésor et sa conservation étant assurées par les religieux attachés successivement au service du lieu, ces édifices ont été « les premiers et pendant longtemps les seuls lieux où l'on conservait délibérément ce qu'on voulait ou ce qu'on croyait devoir transmettre à la postérité³ ». Ces lieux participent à l'élaboration d'un sentiment patrimonial par la création d'un lien spécifique à l'objet exposé ; le trésor « rendait visibles les liens avec le passé, matérialisés par les objets censés en provenir et, à ce titre, représenter la continuité⁴ ». Ce rôle patrimonial de l'édifice religieux tend rapidement à s'élargir : en effet, outre les objets précieux et les reliques constituant initialement son trésor, il accueille un nombre important d'œuvres picturales et de sculptures. Commandées par l'Église, ces œuvres représentant des épisodes et des personnages bibliques ont pour vocation initiale de servir de support iconographique à l'émotion religieuse et à l'instruction

¹ « Le plaisant de la chose est de voir des groupes de prétendus connaisseurs se pâmer devant de prétendus tableaux originaux des Dominiquin, des Raphaël etc. Souvent ce ne sont que de médiocres copies. Il faudrait que Raphaël, qui est mort jeune, eût vécu plus que Mathusalem, pour qu'il pût être l'auteur de l'innombrable multitude de tableaux que lui attribue l'impertinente effronterie des laquais qui montrent aux étrangers les musées de leurs maîtres. », J.-H. de Santo-Domingo, *Tablettes romaines*, *op. cit.*, p. 106.

² J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 120.

³ K. Pomian, « Musée et patrimoine », *art. cit.*, p. 181.

⁴ *Ibid.*, p. 181.

des croyants ; elles peuvent en outre avoir une fonction ornementale et politique puisque, comme dans le cas du trésor, leur richesse et leur valeur esthétique attestent de la puissance de ceux qui les possèdent.

Le musée moderne s'inspire également du modèle des collections privées et des cabinets, qui font aussi partie des itinéraires des visiteurs en Italie. La galerie privée dispose régulièrement d'un classement rationalisé des œuvres, selon des critères chronologiques, esthétiques ou thématiques, ainsi que d'outils qui facilitent la visite comme un catalogue ou un gardien chargé de guider les voyageurs dans leur découverte de la collection. Les propriétaires se mettent en frais pour assurer une visite dans des conditions optimales comme au palais Manfrini à Venise où Ducos constate :

En l'absence du maître, des serviteurs restent à la ville pour en faire les honneurs. L'un d'eux, plus spécialement préposé à sa conservation, dit les noms des sculpteurs et des peintres, explique les sujets de leurs ouvrages, guide les ignorants, aide la mémoire des amateurs, et scandalise peut-être les artistes par un injuste éloge ou par une censure déplacée. Des sièges commodes vous attendent, vis-à-vis des tableaux sur lesquels on présume que votre attention s'arrêtera plus longtemps, quelquefois pour l'attirer, et épargner à votre amour-propre une inadvertance qui accuserait vos lumières. Sur les tables, dans chaque salon, vous trouvez des cornets de fer-blanc accouplés, noircis intérieurement, semblables à de doubles étuis de lunettes d'approche : leur but est de préserver vos yeux des reflets du jour, de fixer exclusivement vos regards sur l'objet que vous considérez¹.

La galerie Manfrini possède une muséographie soignée ; cette proximité avec les méthodes muséales se retrouve dans d'autres galeries privées et s'accroît à partir du XIX^e siècle. Kotzebue évoque, au palais du prince Santabona, la mise à disposition de notices sur les tableaux, traduites dans plusieurs langues² ; Ducos assimile également la Villa Borghèse à un merveilleux musée, mettant en avant la proximité de ces deux modèles d'exposition : « La Villa Borghèse n'est qu'un musée orné de promenades³ ». Cette proximité entre la collection privée et le musée est d'ailleurs illustrée par la transformation de certaines d'entre elles en collections muséales publiques, comme celles du musée d'antiques de Vérone, rassemblées par Scipione Maffei et léguées à sa ville natale.

Cependant, malgré leurs points communs avec le musée moderne, les édifices religieux et les collections particulières s'en distinguent par plusieurs aspects, notamment par le statut qui y est accordé à l'œuvre artistique, plus particulièrement dans le cadre religieux. En effet, dans les églises et les couvents, la présence de l'objet artistique s'explique avant tout par son statut d'objet servant au culte ; or, à partir du XVIII^e siècle, un nombre croissant de voyageurs délaissent sa valeur spirituelle pour s'attacher à sa valeur esthétique. Cette transformation du regard sur l'œuvre s'explique par divers facteurs tels que les progrès de la laïcité, la naissance de théories esthétiques, l'affirmation du récit de voyage littéraire mais aussi le développement d'un nouveau mode de voyage, le tourisme. On observe ce phénomène dans le traitement des églises italiennes par les voyageurs : alors qu'elles étaient présentées comme des lieux de culte dans lesquels les pèlerins pouvaient obtenir des indulgences ou se

¹ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 275.

² « On trouve [...], pour l'usage des étrangers, des notices qui indiquent le sujet des peintures et le nom des auteurs : ces tables sont en italien, en français, en allemand et en anglais. C'est une attention bien délicate de la part du prince. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. II, p. 307-308.

³ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. III, p. 320.

recueillir devant des reliques uniques et précieuses, elles sont mises en avant comme des lieux dont la visite est motivée par les chefs-d'œuvre qu'elles contiennent. Le lecteur est invité à entrer dans une église comme dans une galerie, dans le but de pouvoir y admirer telle œuvre de Michel-Ange, Raphaël ou Canova et donc de s'adonner au sentiment esthétique et non religieux. Cette tendance générale clairement identifiable ne signifie pourtant pas que le discours touristique éradique définitivement celui du croyant et du pèlerin. Ainsi, Giuseppe Vasi, dans son *Itinéraire instructif de Rome divisé en huit journées*, apparaît comme une figure de transition : il évoque les églises et communique des informations qui peuvent servir tant au pèlerin qu'au visiteur. Par exemple, à l'entrée qu'il consacre à l'église Saint Côme et Saint Damien, il indique qu'on y conserve les corps « des Saint Titulaires, et ceux de leurs cousins Antimius, Léontius et Eutropius¹ » ; il liste ensuite les peintures qui ornent les chapelles en indiquant leur sujet, leur artiste et quelques éléments sur leur histoire. Vasi évoque avec le même soin et la même révérence les reliques et les œuvres d'art de chaque église. Cependant, cet équilibre n'est pas respecté par tous les voyageurs : dans les guides et récits de voyage, les entrées consacrées aux églises mettent désormais l'accent sur leur architecture, leur histoire et les œuvres d'art qu'elles contiennent plus que sur leurs reliques. La dimension esthétique prime puisque l'œuvre artistique efface l'édifice religieux, relégué au rôle de structure d'accueil dans laquelle les visiteurs se rendent pour admirer des peintures, des fresques, des mosaïques, des sculptures ou des tombeaux ; l'église est alors mise sur le même pied que le musée dans le discours touristique. Pour apprécier à sa juste mesure l'œuvre du Corrège, Stendhal recommande par exemple à sa sœur de visiter à Parme « le Musée dans le Palais Farnèse et la salle du couvent de Saint-Paul, [...] les églises où il se trouve des coupoles² ». C'est ce que souligne l'assimilation, dans le discours de certains voyageurs, de l'édifice religieux à un musée³. C'est plus particulièrement le cas de la basilique Saint-Pierre qui, par ses richesses artistiques, est vouée d'après Stendhal à devenir un véritable musée, dénué de toute fonction religieuse : « Tôt ou tard on lui ôtera le nom d'église [...] : ce sera un musée sublime⁴ ». On retrouve le même constat chez d'autres voyageurs qui estiment que Saint-Pierre est avant tout un lieu touristique, fréquenté par les visiteurs pour ses œuvres d'art aussi bien que pour ses cérémonies folkloriques et délaissé par les croyants, comme Julvécourt qui assimile la basilique à une « galerie⁵ » qui ne lui procure aucune émotion spirituelle. Le recueillement religieux fait alors place aux discussions sur les œuvres d'art, « les amateurs s'arrêtent devant les sculptures et les mosaïques, vers lesquelles leur goût les conduit, et dissertent

¹ G. Vasi, *Itinéraire instructif*, op. cit., p. 78.

² Stendhal, *Correspondance générale. Tome III, 1817-1830*, op. cit., p. 464.

³ Dupré remarque ainsi : « Je ne parle pas des tableaux qui y sont en profusion comme dans presque toutes les églises d'Italie ; ces lieux sacrés sont comme des muséum. », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 111.

⁴ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 580.

⁵ « À force de voir, d'admirer, j'ai fini par oublier que j'étais dans le premier palais du Christianisme ; j'aurais voulu me sentir pénétré de quelque chose de religieux, et je me promenais dans une belle galerie. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 224.

comme dans un muséum¹ ». L'Église a conscience de ce phénomène et tente de l'enrayer en déplaçant certaines œuvres dans les musées pontificaux. Si les visiteurs, pour des raisons de conservation, réclament ce transfert, certaines voix s'élèvent néanmoins contre cette dissociation, par la muséification, de l'œuvre et de son cadre religieux : dans la lignée des thèses de Quatremère de Quincy et à contrecourant des exigences patrimoniales laïques, ils s'indignent de voir l'édifice religieux privé de ses ornements et les œuvres qui y étaient exposées dépossédées, au musée, de leur fonction première. C'est le cas de Chateaubriand ; déjà, au Musée des Monuments français, l'écrivain s'insurgeait contre la rupture du lien qui unissaient les gisants de Saint-Denis à la basilique par leur exposition au musée : ils n'y sont plus des symboles dynastiques et religieux mais des objets historiques. À Rome, Chateaubriand conserve le même avis sur la question et s'attriste du déplacement des œuvres conservées dans les églises vers les musées ; il relève le vide qu'elles ont laissées dans leur lieu d'origine :

Je me déssole qu'on ait réuni les tableaux de Rome dans un musée ; j'aurais bien plus de plaisir par les pentes du Janicule, sous la chute de l'*Aqua Paola*, au travers de la rue solitaire *delle Fornaci*, à chercher la *Transfiguration* dans le monastère des Récollets de Saint-Pierre *in Montorio*. Lorsqu'on regarde la place qu'occupait, sur le maître-autel de l'église, l'ornement des funérailles de Raphaël, on a le cœur saisi et attristé².

Dans le cadre de la collection privée, le statut de l'objet ne diffère pas profondément de celui qui est le sien au musée : c'est avant tout un objet esthétique ou historique qui ne possède pas de valeur religieuse ou symbolique particulière, si ce n'est qu'il peut constituer un symbole de puissance dynastique et économique.

À partir du XIX^e siècle, le musée s'impose à Rome comme le lieu de conservation par excellence permettant de protéger les œuvres sur la longue durée. Avec son apparition, les voyageurs s'inquiètent plus fréquemment des mauvaises conditions de conservation des œuvres dans les édifices religieux. Lady Morgan, à Florence, salue l'initiative du gouvernement français qui « a sauvé les œuvres de ces grands maîtres d'une destruction prochaine ; et en les tirant des églises et des cloîtres humides pour les placer dans les galeries de l'académie, [...] a assuré le seul avantage que de telles institutions peuvent procurer à la peinture³ ». Elle dénonce à nouveau l'humidité des églises et ses effets sur les toiles à Parme où elle se réjouit que les tableaux du *Duomo* aient pu être transférés au musée de la ville et regrette que ce transfert soit impossible pour les fresques⁴. L'édifice religieux, par l'humidité et l'obscurité qui le caractérisent, ne s'avère pas être un lieu propice pour la conservation des œuvres ; en outre, les œuvres sont souvent abandonnées à leur dégradation par les membres du clergé qui en ont la charge. Ce désintérêt ecclésiastique est illustré par l'anecdote, rapportée par plusieurs voyageurs, sur la

¹ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. III, p. 393.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 340.

³ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 378-379.

⁴ « La coupole du *Duomo* de Parme [...] sera bientôt entièrement effacée par le temps et l'humidité : ces teintes si chaudes, si vivantes [...] disparaissent tous les jours sous la moisissure. Heureusement le beau tableau du maître-autel a échappé au même sort, parce qu'il a été transporté dans la galerie de peintures. », *Ibid.*, p. 166.

redécouverte à Venise, par le comte Cicognara, d'un tableau du Titien enseveli sous une couche de poussière dans une église¹. En ce qui concerne la galerie privée, l'entretien et la protection des œuvres qui la composent sont laissés aux soins des propriétaires : si ceux-ci refusent de prendre les mesures nécessaires pour les préserver, aucune loi ne les force à remplir ce devoir patrimonial.

De plus, l'exposition d'œuvres d'art dans les édifices religieux et les demeures des particuliers implique des conditions d'accès et des politiques de conservation différentes de celles du musée car le but premier de ces lieux n'est pas touristique. La comparaison des méthodes adoptées respectivement permet de mieux définir, dans le discours viatique, les exigences attachées à l'institution muséale moderne. Les conditions d'accès aux collections ne sont pas les mêmes dans les galeries privées et les édifices religieux que celles dont bénéficient les voyageurs au sein de l'institution muséale. Ceci s'explique par le statut de ces lieux : la galerie privée est située dans la demeure d'un particulier, ouverte sous conditions aux voyageurs ; l'église est un édifice public mais sa finalité première est d'être un lieu de culte ouvert aux croyants et non un lieu touristique ; le musée, quant à lui, est un lieu public d'accès libre, entièrement dévolu aux visites, dont les horaires d'ouverture sont fixes. Les visiteurs se plaignent ainsi des conditions de visite dans les édifices religieux : ils éprouvent des difficultés à apprécier les œuvres en raison de la mauvaise luminosité et de l'accrochage peu réfléchi². Ainsi, au sujet des tableaux de l'église Saint-Dominique de Bologne, Lady Morgan se réjouit qu'ils aient été déplacés dans un musée parce qu'ils pourront y être admirés « dans un jour favorable, et à la portée des yeux du spectateur³ ». Les œuvres, en outre, ne sont pas classées et exposées selon les critères de l'histoire de l'art mais selon l'épisode ou les personnages qu'elles représentent dans les chapelles portant leur nom ou bien en fonction de leur richesse ou de leur nouveauté qui leur assure une place d'honneur dans l'église. Valéry insiste quant à lui sur l'idée que les horaires n'y sont pas adaptés aux visites mais au culte et que les pratiques touristiques y contrastent avec celles des croyants, auxquelles l'édifice est dévolu⁴. Afin d'y remédier, il propose de définir des horaires consacrés au culte durant lesquels l'accès à l'église serait

¹ « *L'Assomption de la Vierge*, le chef-d'œuvre du Titien, était depuis longtemps abandonné et couvert de poussière et de saleté dans l'église où il avait été originellement placé. », *Ibid.*, t. IV, p. 408.

² Comme le remarque Valéry à Venise, à la Salute : « Les trois derniers de ces chefs-d'œuvre, les plus beaux de tous, placés au plafond de la sacristie, sont mal éclairés, trop haut, perdus ; c'est ainsi que l'Italie prodigue et dissipe ses plus beaux ouvrages sans paraître jamais s'appauvrir. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 427.

³ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 203.

⁴ « Les églises d'Italie sont ordinairement fermées pendant quelques heures vers le milieu du jour. Cet usage [...] semble contraire aux mœurs religieuses des Italiens et aux pratiques du catholicisme ; il est, en outre, incommode aux voyageurs, qui n'ont souvent que peu de temps pour visiter ces églises moitié temples, moitié musées. Importune aux fidèles, la visite des étrangers n'est pas moins désagréable et pénible à ceux-ci ; l'on éprouve quelque gêne et quelque confusion à se trouver seul, debout, avec son livret, au milieu de la foule qui se prosterne et qui prie, à compter les colonnes de vert antique, de marbre de Carrare et de lapis-lazzuli, entouré de mendiants à demi nus. [...] Il serait convenable de laisser la matinée aux exercices du culte ; car midi, heure de la clôture, est l'instant ou précisément le jour des tableaux est le plus beau. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 44.

réservé aux fidèles et d'autres aux visiteurs¹, notamment au moment de la journée où la lumière est suffisante pour apprécier l'architecture et les tableaux de l'édifice. Les voyageurs exigent donc que les églises italiennes, « moitié temples, moitié musées », assument leur rôle touristique ; le lieu de culte doit, partiellement, être transformé en lieu culturel sur le modèle du musée et aménagé pour les besoins des visiteurs, comme l'église du Rosaire de Cento qui offre un classement des œuvres exemplaire qui lui vaut le titre de « galerie », « titre profane qu'elle justifie assez par son apparence et la manière dont les tableaux y sont rangés² ». Cette évolution de la perception du lieu de culte est liée à un « changement d'usage [qui] s'accompagne d'une progressive laïcisation du regard³ » dès le XVIII^e siècle. L'édifice perd sa fonction religieuse première pour devenir avant tout un monument historique reconnu pour son architecture et les œuvres qu'il contient :

Le grand siècle des monuments historiques aurait vu s'opérer un basculement décisif : la « valeur d'usage » des monuments, devenus « monuments historiques », aurait systématiquement changé. [...] Les lieux de culte, cathédrales, églises, chapelles, seraient devenus des endroits consacrés au plaisir esthétique et à la transmission de connaissances historiques⁴.

Même si, avec le romantisme, le regard porté sur les églises est plus nuancé puisque « expérience religieuse et émotion esthétique peuvent se rapprocher⁵ », on observe donc au XIX^e siècle une laïcisation progressive, par le regard touristique et patrimonial, des lieux de culte européens visités et conservés en tant que monuments historiques.

Dans le cas de la galerie privée, les conditions d'accès dépendent des choix de chaque propriétaire. Les voyageurs recommandent pourtant régulièrement leur visite : nous pouvons en déduire que les portes de ces collections étaient facilement ouvertes à ceux qui souhaitaient s'y rendre⁶. La galerie privée est présentée comme un lieu rendu accessible par ses propriétaires et fonctionnant comme un musée alors que « l'ouverture de collections – royales, princières ou bourgeoises – sur un mode réglé, et non plus seulement au gré du propriétaire, inaugure l'âge des musées modernes⁷ ». Néanmoins, l'accès à ces galeries n'est pas toujours aussi aisé que certains guides le laisseraient penser : les voyageurs sont souvent contraints d'obtenir une autorisation de la part du propriétaire ou de présenter une lettre de

¹ Le culte peut en effet interférer avec les désirs touristiques des visiteurs, comme le constate Stendhal : « À Santa Croce, j'ai examiné le tableau du martyr de saint Laurent, par Giacomo Ligozzi Veronese. Je n'avais pas pu voir ce tableau hier à cause d'une diable de messe. Les messes m'ont souvent gêné ; ce matin à [un blanc], une messe m'a empêché de voir les peintures de Masaccio. », Stendhal, *Œuvres intimes. I, op. cit.*, p. 790.

² A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. II, p. 110.

³ C. Bertho-Lavenir, « Introduction », *art. cit.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ Ainsi, Guinan-Laoureins, dans une section consacrée aux « Palais de Rome moderne », indique à ses lecteurs les œuvres à voir dans les palais des particuliers, sans spécifier de conditions d'entrée : « Mais entrez dans ces palais vous y trouverez tout ce que les arts réunis peuvent offrir de beau à l'étude et à l'admiration. », J.-B. Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814, op. cit.*, p. 94.

⁷ D. Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2009, p. 39.

recommandation¹. Ainsi, Goethe constate que l'amitié que lui a porté le prince de Lichtenstein durant son séjour romain lui « a procuré l'occasion de voir [...] bien des chefs-d'œuvre, pour lesquels une permission particulière des propriétaires et, par conséquent, une haute protection sont nécessaires² ». Mais, même si les visiteurs sont munis de lettres de recommandation, les propriétaires peuvent refuser l'accès à leurs collections ; Valéry insiste ainsi sur la difficulté de visiter les collections de « l'impénétrable villa Ludovisi³ » ; Julvécourt, désirant visiter la galerie du cardinal Fesch au palais Falconieri, a dû renouveler sa demande avant qu'elle ne soit acceptée car le propriétaire, malade, répugne à accueillir des étrangers⁴ ; de même, Ducos est contraint d'entreprendre une visite secrète du palais de la Farnésine, propriété du consul de Naples, particulièrement récalcitrant à l'idée de laisser les visiteurs accéder à son domicile⁵. Le meilleur moyen de contempler les collections des particuliers italiens sans éprouver la nécessité d'obtenir des lettres de recommandation ou de se heurter à un refus reste donc d'être invité par les propriétaires eux-mêmes. Stendhal, par exemple, est invité par M. Guarnacci à visiter sa collection d'antiques et cette introduction lui permet d'accéder aux collections d'autres particuliers⁶ ; il ne manque pas de souligner le privilège dont il a bénéficié en accédant, par ses relations, aux œuvres exposées dans les demeures privées et notamment à celles exposées dans l'intimité de la chambre, rarement mises sous les yeux des étrangers⁷. De même, Staël fut reçue dans le palais de

¹ Les lettres de recommandation peuvent aussi être utiles faire pression sur le personnel chargé des collections dont la paresse l'emporte parfois, d'après l'expérience de Stendhal, sur la cupidité : « La paresse du Romain actuel est si grande, se déranger est pour lui un tel supplice, que malgré la perspective de la *manda* plusieurs nous ont dit que le palais confié à leur garde ne contenait rien de remarquable. Nous leur avons répondu, d'un air important et en marmottant le nom de quelque cardinal en crédit, que nous voulions absolument voir la distribution des appartements. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 925-926.

² J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 165.

³ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p.157. Quelques années auparavant, Kotzebue a été confronté aux mêmes désagréments et détaille la procédure qu'il a dû suivre : « Le propriétaire de cette maison ne donne qu'avec infiniment de peine la permission de la voir ; il faut pour cela lui adresser une carte de visite, qu'il vous renvoie après avoir mis au dos une espèce de laissez-passer. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. III, p. 424.

⁴ « Il nous fut assez difficile d'obtenir la permission de visiter la galerie ; il nous a fallu écrire au moins deux lettres à son éminence pour obtenir une réponse favorable. Ses appartements sont sa galerie et, presque toujours malade, il lui coûte de se déranger. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, *op. cit.*, p. 359.

⁵ « Il y a en outre, dans le palais de la Farnésine des tableaux précieux que l'on ne voit pas aussi facilement. La jalousie stupide du consul napolitain les dérobe aux regards des amateurs. En son absence, la consigne est moins rigoureuse mais il n'est pas sorti. Moyennant une libéralité proportionnée à l'obstacle, nous allons être admis. C'est à l'insu du maître. S'il le savait, son humble concierge serait chassé sans pitié. Il faut monter bien vite, à petit bruit, ne point parler, admirer tout bas, et s'éloigner bientôt. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 70-71.

⁶ « Je ne puis trop me louer de la politesse vraiment remplie de grâces, de M. le marquis Guarnacci [...] qui a bien voulu me montrer son cabinet d'antiquités, et ensuite me conduire chez MM. Ricciarelli, patriciens de Volterre, qui ont un tableau du fameux Daniel Ricciarelli de Volterre, leur ancêtre et l'un des bons imitateurs de Michel-Ange. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, *op. cit.*, p. 497.

⁷ « J'ai eu le bonheur de recevoir cinq ou six invitations pour voir des tableaux précieux que l'on ne montre pas. Je me figure que ces chefs d'œuvre ont été acquis d'une manière peu correcte, ou plutôt le propriétaire ne veut pas recevoir, dans sa chambre à coucher, vingt étrangers chaque semaine. Un Italien qui aime un tableau, l'accroche en face de son lit, pour le voir en s'éveillant, et son salon reste sans ornement. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 625.

l'archevêque de Tarente qui lui montra quelques tableaux de sa collection personnelle ; elle évoque cette expérience dans sa correspondance et dans ses *Carnets de voyage*¹. Chateaubriand, lors de son séjour à Venise, mentionne aussi les œuvres qu'il a pu admirer en tant qu'invité dans la demeure de plusieurs patriciens vénitiens².

Les voyageurs évoquent aussi la question du coût de la visite dans ces trois lieux d'exposition que sont les églises, la galerie privée et le musée. En ce qui concerne les édifices religieux, l'entrée est gratuite mais les ecclésiastiques, qui servent parfois de guides, se font payer leurs services comme le remarque Stendhal à Sant'Andrea della Valle où, contre une somme modique, un moine se charge de leur montrer l'œuvre qu'ils étaient venus voir³. Richard fournit ainsi à son lecteur des indications précises sur les horaires d'ouverture mais aussi sur les sommes à donner au personnel selon les lieux :

En Italie, les cathédrales [...] sont ouvertes depuis le lever jusqu'au coucher du soleil ; les autres églises s'ouvrent entre 6 et 7 heures du matin jusqu'à midi, une heure, et de 3 à 6 ou 7 heures du soir. On donne un ou deux pauls au sacristain qui montre l'intérieur du temple. [...] Les palais sont ouverts depuis 9 à 10 heures du matin jusqu'à midi, une heure, et de 3 à 5 heures du soir. [...] On donne 2 à 4 pauls au cicerone⁴.

Un fonctionnement similaire est donc à l'œuvre dans les galeries privées : l'entrée en est gratuite mais les visiteurs versent un pourboire aux domestiques qui les accueillent et leur servent de guide⁵. Certains propriétaires, d'accord avec leurs domestiques, s'attribuent une partie des sommes versées comme le relève Julvécourt⁶ : le prince romain tire donc un avantage économique de ses collections puisque, comme ses terres, il les « afferme » pour en tirer un revenu⁷.

¹ G. de Staël, *Correspondance générale, Tome v, op. cit.*, p. 525 ; G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël, op. cit.*, p. 133.

² « J'avais vu chez M^{me} Albrizzi la *Léda* de Canova ; j'ai admiré chez le comte Cicognara la *Béatrix* du Praxitèle de l'Italie. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 777.

³ « Trois paoli font d'un pauvre moine l'être le plus heureux du monde, et il nous fait avec grâce les honneurs de son église. », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 807.

⁴ Richard, *Guide du voyageur en Italie, op. cit.*, p. 50.

⁵ « Votre roi de Naples [...] donnait deux pauls d'étrenne au custode du musée Borghèse, qui a dix-huit salles et quatre cents tableaux. Moi je donne trois pauls. », Stendhal, *Correspondance générale. Tome v, 1834-1836, op. cit.*, p. 295.

⁶ « Si vous me demandiez combien il y a de galeries de tableaux et de statues à voir à Rome, je serais presque tenté de vous répondre : autant qu'il y a de maisons. Le moindre propriétaire ne peut ici s'en passer ; c'est une chose obligée pour un seigneur romain : et si quelquefois il est si pauvre qu'il n'a pas de quoi dîner, jamais il ne l'est assez pour ne pas avoir quelques chefs-d'œuvre à vous montrer. [...] Ne croyez pas, cependant, que c'est son goût pour la peinture et les beaux-arts qui lui donne cette passion : c'est l'orgueil seul, la vanité d'étaler aux yeux des étrangers sa prétendue richesse. Jamais il ne vient visiter sa galerie ; il l'affirme à son portier moyennant une certaine somme par an et s'il allait de ce côté de son palais, ce ne serait que le jour du paiement. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur, op. cit.*, p. 35.

⁷ Santo-Domingo dévoile également les coulisses de « cette branche de commerce très lucrative » à Rome à travers le cas du cardinal Fesch qui « exige de son valet de chambre la moitié de l'impôt levé sur les curieux, et il a réglé sa comptabilité de manière que son porte-livrée ne peut le tromper [...]. Le cardinal il est vrai, se donne presque autant de peine que son laquais toutes les fois qu'il se présente des gens qui viennent rendre visite à ses tableaux, il a soin de vider ses appartements et de leur laisser le champ libre ; il faut qu'il soit même très malade pour ne pas sortir de sa chambre à coucher, qui est pleine du haut en bas de tableaux de toute espèce, ainsi que tous les appartements de son palais. », J.-H. de Santo-Domingo, *Tablettes romaines, op. cit.*, p. 104-105.

Enfin, si les galeries privées se rapprochent par leur fonctionnement du modèle muséal moderne, elles ne développent pas les mêmes enjeux patrimoniaux. En effet, l'appropriation collective des œuvres est plus difficile dans le cadre d'une galerie privée dont l'accès demeure limité par le bon vouloir du propriétaire. L'existence et la pérennité de ces collections y restent en outre avant tout liées à la volonté d'un individu ou d'une famille, malgré les restrictions qu'oppose la législation italienne. Certains propriétaires, conscients de l'atout économique, social et même patrimonial que représentent leurs collections peuvent œuvrer légalement afin de limiter les dispersions, notamment après leur décès ; la collection Doria est ainsi régie par « des dispositions testamentaires et des conventions de famille » qui « ont empêché qu'aucun dissipateur ne vînt détourner une partie de ce trésor¹ ». Mais toutes les collections privées ne disposent pas de cette protection légale ; elles entretiennent alors un rapport au temps différent de celui des collections muséales. En effet, l'unité de la collection privée, si elle n'est pas régie par des clauses légales empêchant sa dispersion, est menacée par le décès de son propriétaire puisqu'elle est l'« œuvre d'un individu déterminé qui lui impose son empreinte ; et elle disparaît avec lui² ». Avec l'émergence d'une conscience patrimoniale et l'expérience du modèle muséal, les voyageurs se montrent plus indignés face aux dispersions des collections privées en Italie dont ils sont les témoins. Petit-Radel rappelle par exemple à Rome que « plusieurs grands, sollicités par le besoin, ou travaillés par l'ambition d'occuper quelque place dans le gouvernement actuel, ont vendu bien des objets qu'on se transmettait autrefois de famille en famille³ » et Lady Morgan condamne « la gêne et souvent même la pauvreté, qui a induit les princes romains à vendre une grande partie de leurs tableaux⁴ ». En outre, les propriétaires peuvent également priver les visiteurs de leurs collections en décidant de les déplacer dans une autre de leurs propriétés, parfois située dans un autre État. Les collections dynastiques ont de plus en plus tendance à être perçues par les visiteurs comme des collections publiques appartenant non plus au roi ou au prince mais au peuple, qui ne doivent par conséquent être ni vendues ni déplacées ; leur transfert est alors ressenti comme une spoliation. Cette colère patrimoniale se cristallise particulièrement autour du transfert des collections Farnèse à Naples mais aussi autour de celui des collections napolitaines en Sicile à la suite de l'invasion française. Kotzebue revient sur cette décision ;

¹ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. III, p. 407. De plus, même si des mesures ont été prises pour maintenir l'unité de la collection privée, le musée lui assure une pérennité plus longue puisque, en tant que propriété collective, sa conservation est prise en charge par l'État.

² K. Pomian, « Musée et patrimoine », art. cit., p. 182.

³ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 213.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 317. Cette cupidité se retrouve également chez les souverains, comme elle le relève au palais ducal de Modène : « Mais ce monument a beau être redevenu le siège de la souveraineté, on y chercherait en vain sa galerie de tableaux autrefois si célèbre. Le *duchino*, qui aimait la peinture, mais encore plus l'argent, vendit une fois cent des chefs-d'œuvre de son superbe cabinet, à Auguste, roi de Pologne, pour la somme de soixante mille livres sterling : parmi les autres se trouvait la fameuse *Nuit* du Corrège, pièce que le *duchino* aurait dû conserver, eût-il été obligé pour cela d'engager sa couronne. », *Ibid.*, p. 184-185.

si ce déplacement était nécessaire pour protéger l'intégrité des collections, le souverain, en les emportant avec lui en Sicile, a agi comme si ces œuvres lui appartenaient, suscitant la colère des Napolitains :

Je ne blâme pas non plus qu'on ait encaissé et emporté les chefs d'œuvre des arts, etc., : la suite a démontré l'utilité de cette mesure. Supposé même que tous ces trésors fussent des propriétés de la nation (ce qui pourrait bien donner lieu à quelques objections), on ne fit que suivre l'exemple de ces médecins qui ordonnent que l'on enlève les glaces de la chambre d'un furieux, pour qu'il ne puisse les briser à coups de poing. Quand même le peuple aurait ménagé ces trésors, ils seraient devenus la proie des Français, au lieu qu'ils sont conservés maintenant à la nation¹.

En effet, le statut des œuvres conservées dans les galeries privées suscite des interrogations plus fréquentes avec l'apparition du musée révolutionnaire du Louvre dont les collections sont clairement présentées comme la propriété de la nation². Dans les églises comme dans les palais, les œuvres conservées sont, légalement, une propriété privée mais, pour répondre à une exigence patrimoniale des visiteurs qui ont tendance à les considérer comme des biens publics, les propriétaires sont incités à en faciliter l'accès.

Les édifices religieux comme les galeries privées sont donc des lieux d'exposition traditionnels que le musée moderne prend comme modèles et qui continuent d'occuper une place centrale dans les itinéraires italiens du XIX^e siècle même si les visiteurs les jugent de plus en plus régulièrement à l'aune du musée et de ses nouvelles exigences patrimoniales. Face à ces autres modèles d'exposition et de conservation que sont la galerie privée et les édifices religieux, le musée apparaît comme la solution patrimoniale par excellence. Ainsi Petit-Radel, visitant les musées du Vatican, remercie les pontifes qui, « en les réunissant dans une enceinte commune » ont sauvé ces œuvres et ces fragments antiques « de la destruction³ ».

Donner à voir le musée : représentations muséales dans la littérature viatique

Les itinéraires et les récits de voyage offrent de nombreuses représentations des musées italiens, qui deviennent des étapes obligatoires du séjour sur la péninsule. Les voyageurs sont témoins de la diversification progressive des musées, des efforts muséologiques modernes mis en place et de leurs enjeux culturels et politiques ; ils informent également leurs lecteurs sur les conditions d'accès aux musées et la conduite qu'ils doivent y adopter, leur proposant une propédeutique muséale pour les guider dans leur appréhension des collections. Les visiteurs s'imposent comme des acteurs majeurs de

¹ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. III, p. 17.

² Comme l'analyse R. Scheller, le Louvre a permis à l'Europe de penser les collections muséales comme des collections nationales et non plus dynastiques, comme une propriété et une responsabilité collectives et non plus privées : « Les deux critères de l'inaliénabilité et de la mobilité limitée ne peuvent être véritablement définis par la loi qu'avec l'existence d'un régime constitutionnel. Cette réforme [...] a permis le grand bond en avant des musées. Tandis que les monarchies continuaient à hésiter tout au long du XIX^e siècle entre une gestion dynastique ou étatique des collections existantes, la fondation du Louvre a donné aux Européens un exemple pour redéfinir le contenu et la forme du concept de « patrimoine artistique public ». », R. W. Scheller, « La notion de patrimoine artistique et la formation du musée au XVIII^e siècle », *art. cit.*, p. 122.

³ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 136.

l'institution muséale, plus particulièrement de son rôle patrimonial : en effet, les récits de voyage, les catalogues¹ et les itinéraires diffusent en Europe les collections muséales, permettant leur appropriation en tant qu'héritage commun, mais aussi le concept même de musée. La littérature viatique met donc en place, dans la description et le traitement de cette nouvelle institution, une poétique muséale traversée par des réflexions historiques, culturelles, politiques mais aussi littéraires.

Les différents types de musée et les collections

La naissance du musée moderne s'accompagne d'une diversification de ses collections et d'une spécialisation progressive en fonction de la nature de celles qu'il accueille. En effet, à partir du XIX^e siècle, même si certains regroupent encore, souvent dans des salles voire des bâtiments distincts, des collections mixtes, on voit apparaître trois types de musées qui ont tendance à s'affirmer au fil du siècle en revendiquant une identité, une muséologie et une perspective différente : le musée d'histoire naturelle, le musée archéologique et le musée des beaux-arts. En France, avec le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, un autre type de musée émerge dès la Révolution, caractéristique d'une conscience patrimoniale moderne marquée par une perspective nationale : le musée historique, qui propose une reconstitution et une exaltation du passé national redécouvert. Néanmoins, ce type de musée n'existe pas à proprement parler en Italie entre 1780 et 1830. En effet, la péninsule étant éclatée politiquement, il lui est difficile de mettre en avant une histoire nationale commune ; en outre, la mémoire nationale de l'Italie est encore avant tout perçue comme antique et par conséquent représentée au sein du musée archéologique.

Le musée, et plus particulièrement celui d'histoire naturelle, se présente comme l'héritier du cabinet de curiosités de la Renaissance : ces collections privées sont d'ailleurs fréquemment le point de départ d'une collection muséale au XVIII^e siècle. Certains éléments de leur mise en scène particulièrement élaborée sont repris par la muséologie moderne et l'« ambition encyclopédique² » qui accompagne le cabinet de curiosités modèle la vision du musée en France pendant la période révolutionnaire. Ces cabinets de curiosités, conçus dès la Renaissance comme de véritables microcosmes, exposaient des productions naturelles qu'il s'agisse d'échantillons géologiques ou botaniques, d'insectes ou d'animaux empaillés, de coquillages... ainsi que des objets exotiques et mystérieux fabriqués par l'homme. Le musée d'histoire naturelle s'élabore dès le XVIII^e siècle sur ce modèle mais adopte une classification plus rigoureuse et scientifique des collections, caractéristique d'une appréhension moderne des enjeux muséaux. Ces institutions sont régulièrement situées, à l'origine, dans les locaux d'universités, comme

¹ « Le catalogue constitue, pour le public, un instrument de contrôle de la conservation de la collection. C'est [...] l'un des premiers pas menant à la justification publique du patrimoine artistique. », R. W. Scheller, « La notion de patrimoine artistique et la formation du musée au XVIII^e siècle », *art. cit.*, p. 120.

² R. Recht, *Penser le patrimoine*, *op. cit.*, p. 27.

à Bologne, Turin ou Florence, et sont liées à une activité de recherche et d'enseignement comme le rappelle Petit-Radel à Florence : « Le musée impérial n'est pas seulement un lieu de collection [...] ; il est encore devenu un lieu d'instruction par l'érection de chaires établies pour la propagation des sciences¹ ». Ces musées suscitent la curiosité des voyageurs du XVIII^e siècle : Lalande, De Brosses ou encore Dupaty ne manquent pas de s'y rendre et d'en proposer une description détaillée. Lalande indique pour chaque ville italienne les cabinets d'histoire naturelle à visiter comme celui de l'Université à Turin et à Milan celui du couvent de l'église San Alessandro ; De Brosses, quant à lui, visite la galerie des curiosités naturelles du Collège romain et, à Florence, le cabinet d'histoire naturelle enrichi par le Grand-Duc Léopold, la Specola. Anot se montre d'ailleurs plus impressionné par ce dernier que par les collections artistiques des Offices². Ce vif intérêt pour ces collections est illustré, à la fin du XVIII^e siècle, par leur saisie par les armées françaises. En effet, dans une lettre au Directoire, Bonaparte rappelle la présence parmi les commissaires de « naturalistes » chargés d'évaluer la valeur de ce type d'objets³. Ainsi, lors des Fêtes de la Liberté en 1798, marquées par « l'entrée triomphale des objets de sciences et d'art recueillis en Italie », plusieurs chars chargés de « Minéraux », de « pétrifications de Vérone » et de « graines de végétaux étrangers⁴ » paraissent dans le cortège. Pourtant, à partir du XIX^e siècle, l'intérêt pour ce type de curiosités s'essouffle et les voyageurs privilégient les musées archéologiques et des beaux-arts. Le cas de Stendhal est symptomatique de cette évolution ; à plusieurs reprises, il affirme sa préférence pour les beaux-arts et son peu d'intérêt « pour les sciences sages, qui ne s'occupent que de ce qui est démontré⁵ ». À Pavie, il refuse ainsi de rendre compte du cabinet d'histoire naturelle parce qu'il ne suscite pas son intérêt : « Remerciez-moi de ne pas vous envoyer vingt pages sur le superbe cabinet d'histoire naturelle. Ces choses-là sont pour moi comme l'astronomie ; je les admire, je les comprends même un peu, le lendemain elles ont disparu⁶ ». Dans son *Journal*, il mentionne aussi son ennui face aux collections minéralogiques du musée de Florence⁷.

Malgré l'essoufflement relatif de l'intérêt des voyageurs, les musées d'histoire naturelle continuent d'exister, de se développer et d'assimiler les techniques de conservation et d'exposition modernes, tout en attirant l'attention de certains voyageurs comme Petit-Radel qui, en 1811-1812, visite la collection

¹ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. III, p. 341-342.

² « Malgré ce luxe de perfection qui charme dans la Galerie, je doute que l'impression qu'elle m'a causée, soit plus vive que celle que j'ai ressentie dans le Cabinet d'Histoire Naturelle et d'Anatomie, appelé la Specola. », P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, op. cit., t. II, p. 151.

³ « Monge, Bertholet et Thouin, naturalistes, sont à Pavie où ils s'occupent à enrichir notre jardin des plantes et notre cabinet d'histoire naturelle. J'imagine qu'ils n'oublieront pas une collection complète de serpents qui m'a paru bien mériter la peine de faire le voyage. », cité par F.-R. J. de Pommereul, *Campagne du Général Buonaparte en Italie*, op. cit., p. 68.

⁴ *Programme des Fêtes de la liberté, et entrée triomphale des objets de sciences et d'arts recueillis en Italie, 1798*, p. 4.

⁵ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 381.

⁶ *Ibid.*, p. 381.

⁷ « Je vois sans plaisir beaucoup de pierres, de minéraux, d'oiseaux. Tout cela m'est plus qu'indifférent. », Stendhal, *Œuvres intimes. I*, op. cit., p. 785.

d'histoire naturelle de Florence, La Specola, devenue sous occupation française le Musée impérial, dont il rend compte de façon très détaillée :

Les objets exécutés en cire, et dans la dernière perfection, offrent, dans seize salles et deux galeries, les tableaux les plus complets de la mécanique humaine [...]. Ces objets sont rangés dans des cages de verre. [...] Dans une autre partie du même local se trouvent les salles où sont les objets d'histoire naturelle qui fixent l'attention de tout voyageur instruit : il y en a une formant galerie, où sont rangés méthodiquement les oiseaux huchés sur des branchages, avec leurs noms [...]. On y trouve les calculs, tels que les bezoards naturels et artificiels, les pierres, et aussi les poissons desséchés. [...] Dans les salles suivantes sont [...] les papillons et les insectes [...], les insectes aptères [...]. Dans une autre salle, sont, au plus haut, des tableaux peints, où se remarquent tous les fruits bons à manger, et les fleurs, avec des numéros relatifs aux noms qui sont en bas. Au-dessous, et dans des bocaux sous des armoires vitrées, sont des semences et plantes rangées sous la classification de Linné. [...] Le règne minéral a aussi ses salles, où se trouvent tous les objets que comprend une classification minéralogique moderne ; ils sont dans des armoires particulières. Il y en a trois pour le plomb, six pour le cuivre, cinq pour l'argent, une pour l'argent et le platine, une pour l'or¹.

Dans cette description méthodique et minutieuse, Petit-Radel fait apparaître des enjeux muséologiques : les objets sont classés en fonction de leur nature et, dans chaque salle, subissent un nouveau classement, comme dans celle consacrée à la minéralogie. L'exposition des objets dans des armoires est un héritage des cabinets d'histoire naturelle mais on remarque que le classement de ces objets devient plus rigoureux dans le cadre du musée afin de répondre à un impératif scientifique accru. Anot, qui visite également La Specola, relève les efforts muséologiques mis en place pour informer le visiteur et l'aider à mieux appréhender, en tant que néophyte, ces collections scientifiques : « Au-dessus de chaque pièce est la gravure, ou le dessin avec les explications qu'on peut désirer » et « une étiquette en plusieurs langues [...] donne le nom et les propriétés de chaque pièce² ». Au moment 1800, le cabinet d'histoire naturelle accomplit donc sa métamorphose muséale tout en revendiquant sa continuité avec son ancêtre, le cabinet de curiosités. En effet, le statut de l'objet dans le cadre du musée d'histoire naturelle est avant tout scientifique ce que confirme le lien qu'il entretient souvent avec un établissement de recherche et d'enseignement et, si le Musée d'histoire naturelle s'adapte aux exigences muséologiques modernes, il hérite aussi d'un système d'exposition et de classement antérieur. La véritable modernité dans cette transition vers le modèle muséal est la nécessité de s'ouvrir à tous types de public pour susciter l'intérêt de non spécialistes et de se distinguer du cabinet de curiosités en établissant une stricte séparation au sein des collections, épurées de certains objets tels que les curiosités antiques qui appartiennent désormais aux musées archéologiques.

Si certains voyageurs revendiquent une conservation *in situ* des collections archéologiques, le musée s'impose comme le lieu privilégié pour protéger et classer les objets excavés, comme le constate Petit-Radel au musée Pio-Clementino où « tout ce qui a pu être découvert dans les fouilles du sol romain et des lieux où le saint Siècle avait quelque pouvoir, y a été amené et placé par ordre et dans la meilleure position pour en faire ressortir les beautés³ ». Dans le musée archéologique, le souci patrimonial se

¹ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. III, p. 337-339.

² P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, op. cit., t. II, p. 152.

³ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 169.

manifeste par un souci de conservation exhaustive de toutes les formes de traces matérielles du passé : la totalité des objets, fragments et restes collectés est conservée dans les magasins ou exposée dans les galeries, ce qui n'est pas sans susciter quelques critiques. Simond estime ainsi qu'une sélection en fonction de l'intérêt esthétique et historique de ces objets s'impose :

Un grand nombre d'antiques au Musée du Vatican n'ont de mérite que leur âge, et pourraient en conscience être envoyés au four à chaux. En effet, tout ce que l'on déterre, après 1500 ans d'inhumation, ayant des droits aux honneurs de ce Musée, il doit nécessairement s'y trouver bien des choses qui n'en ont aucun à l'admiration¹.

De même, Kotzebue, peu sensible à cet impératif patrimonial d'une conservation exhaustive, reproche au musée de Portici ses collections disparates ; à ses yeux, les graffitis trouvés à Pompéi ne présentent ainsi aucun intérêt². Il éprouve des difficultés à appréhender la valeur historique de ces collections : les restes excavés sont envisagés pour leur valeur historique et ne sont plus sélectionnés, comme au XVIII^e siècle, pour leur valeur esthétique, ce qui entraînait la destruction des vestiges non conformes à cet idéal désormais prohibée par les exigences patrimoniales modernes. Le musée archéologique n'opère pas de sélection puisqu'il conserve l'ensemble des traces mémorielles à même d'aider à reconstituer le passé antique : ses collections « sont, en quelque sorte, des mémoires du temps » et constituent les « documents matériels les plus certains de l'histoire des arts, des mœurs et des usages antiques³ ».

En effet, si le musée des Beaux-arts expose les chefs-d'œuvre de la sculpture antique, le musée archéologique, s'il peut exposer certaines œuvres de moindre valeur, possède des collections essentiellement composées de fragments, d'inscriptions, d'objets du quotidien. Il s'agit de collections fragmentaires qui nécessitent de la part du visiteur un effort de réflexion, de reconstitution comme le souligne Castellan en visitant le musée de Portici où « à chaque pas, on est arrêté par des objets disparates, quoique tous intéressants, et qui donnent matière à des réflexions, à des rapprochements, et à des motifs d'étude⁴ ». Les collections de Portici regroupent à la fois des peintures antiques, quelques statues, des inscriptions et, surtout, des objets du quotidien qui attirent plus spécifiquement l'intérêt des visiteurs car « ce qui est unique, ce qui est surtout digne de curiosité dans ce musée, c'est une suite d'appartements tout remplis des instruments et des ustensiles en usage chez les Romains⁵ ». Ils s'emploient alors à décrire avec émerveillement ces collections d'objets du quotidien, caractérisées par leur diversité et leur abondance et qu'ils estiment parfois, comme Creuzé de Lesser, être d'une valeur

¹ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. I, p. 269-270.

² « Il paraît qu'on n'a voulu que remplir les salles, sans considérer que l'aspect en est monotone et fatigant, et qu'il n'y a peut-être qu'un vingtième de ces objets qui vaille la peine d'être conservé. N'a-t-on pas même eu l'idée singulière et puérile d'enlever (ce qui a dû coûter un très grand travail), tous les griffonnages dont les soldats de Pompéia avaient tapissé les murs de leurs casernes (comme les enfants ont coutume de faire dans les écoles), et d'en décorer une grande salle ? », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. II, p. 126.

³ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. III, p. 2.

⁴ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie, op. cit.*, t. I, p. 347.

⁵ *Ibid.*, p. 347.

supérieure à celle des œuvres d'art antiques¹. Les voyageurs sont plus particulièrement fascinés par les restes de nourriture calcinés qui documentent la vie quotidienne des cités antiques². Lady Morgan, qui effectue une description détaillée de chaque salle du musée où sont exposés ces objets du quotidien, rappelle que leur intérêt est avant tout historique puisqu'ils constituent des traces archéologiques parfaitement conservées et donc plus fiables pour reconstituer le mode de vie des Anciens que les textes ou les restes lacunaires :

Cette collection présente des séries d'objets dans lesquels l'histoire est enseignée par des formes matérielles, et le degré précis de civilisation auquel les anciens étaient parvenus, est indiqué avec bien plus de précision par les détails de leur cuisine, de leur salle de festin et de leur toilette, que par les lettres familières de Cicéron et de Pline, les ruines et les gravois de Rome³.

De nombreux voyageurs, marqués par ce fantasme d'une unité retrouvée par le fragment lié au mouvement romantique et à son exploitation de la métaphore archéologique, insistent sur l'importance de ces traces pour reconstituer, de manière fiable, le passé antique. Creuzé de Lesser constate ainsi : « Là, se trouve réunie la plus riche collection la seule même qui puisse donner des lumières positives sur les usages des anciens. Là existent les débris, les plus minutieux d'une colonie grecque devenue une cité romaine ; [...] c'est en quelque sorte l'Antiquité prise sur le fait⁴ ». Les collections des musées archéologiques sont enrichies occasionnellement par des achats⁵, mais surtout par des campagnes de fouilles intensives et « les musées pontificaux s'alimentent d'une quête exacerbée des chefs-d'œuvre au cours de fouilles entreprises à leur profit⁶ » ; Pie VI a ainsi enrichi le Musée Pie-Clémentin « grâce à environ cent trente fouilles et l'entrée de six cents marbres⁷ ». La muséologie s'adapte également aux exigences patrimoniales ; les musées archéologiques informent leurs visiteurs de la provenance des pièces, indiquant sur une étiquette le lieu et la date où elles ont été découvertes. Si les collections du musée archéologique italien sont essentiellement composées d'objets et de fragments antiques, elles s'ouvrent progressivement à d'autres périodes, notamment sous l'effet du développement de l'archéologie nationale. Quant au musée des Beaux-arts, ses collections rassemblent des ouvrages artistiques de

¹ « Tous les instruments de tous les arts mécaniques des anciens sont à Portici et quelque intérêt qu'inspirent les statues ils sont bien plus intéressants qu'elles. », *Ibid.*, p. 174-175.

² « Ce qui m'a paru encore plus étonnant que toutes les choses dont je viens de vous parler, parce que je n'en soupçonnais pas la possibilité, ça été de voir, dans un cabinet séparé, des œufs entièrement conservés, du pain, du blé, de l'huile, du vin, du jambon, plusieurs omelettes, des espèces d'entremets, de petites fèves et des réchauds avec leurs charbons et leurs cendres ; tout cela, enterré depuis presque deux mille ans, a été retiré des fouilles faites à Pompéïa, à Stabia et Herculaneum. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 135. Voir aussi A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 174-175.

³ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. IV, p. 159. De même, pour Borel, « ce qui est unique, ce qui est surtout digne de curiosité dans ce musée, c'est une suite d'appartements tout remplis des instruments et des ustensiles en usage chez les Romains. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 134.

⁴ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 170-171.

⁵ « Le Saint Père a acheté pour 1500 écus Romains, le Jupiter du palais Verospi, et sa Sainteté a fait placer cette statue dans le nouveau Museum ». *Gazette de France*, 28 juin 1771, n°510, p. 2.

⁶ D. Poulot, *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*, op. cit., p. 42.

⁷ D. Poulot, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, op. cit., p. 40.

l'Antiquité à l'époque moderne, sélectionnés pour leur valeur esthétique. Il s'agit du type de musée le plus visité à partir du XIX^e siècle en Italie.

Si les musées italiens se distinguent en fonction de la nature de leurs collections, ils sont également hiérarchisés dans la littérature viatique selon des critères géographiques et touristiques. Roger de Beauvoir, dans l'article très détaillé qu'il rédige sur les musées pour l'*Italie pittoresque*, les classe par villes car il constate que, contrairement à la France où la majorité des œuvres artistiques sont centralisées à Paris, les villes italiennes disposent toutes de riches musées :

Mais Paris, la ville avare qui garde tout pour elle, engloutit aussi à elle seule et chaque jour les productions les plus belles de nos jeunes peintres ! En Italie, c'est tout le contraire. Pas une ville, si mince soit-elle, qui n'ait un Musée. Vérone et Sienne, Pise et Bologne, Volterra, Côme, peuvent rivaliser et opposer leur école à Gênes, Turin, Rome, Florence et Venise. C'est là un des grands bienfaits de cette terre féconde d'avoir à chaque borne et à chaque limite de son champ des statues et des monuments des plus grands maîtres¹.

Les musées italiens les plus visités sont ceux des grands centres urbains et culturels et sont surtout des musées archéologiques ou des Beaux-arts : la Galerie des Offices et le Palais Pitti à Florence, le musée de Portici puis des Studji à Naples et les musées du Capitole et du Vatican à Rome. Pourtant, si ces musées, qui comptent parmi les premiers musées publics d'Italie, restent les plus fréquentés, les voyageurs en mentionnent également d'autres plus récents ou situés en dehors des itinéraires traditionnels, mettant en avant la multiplication de ces établissements à partir de la fin du XVIII^e siècle tout en revendiquant une volonté de découvrir une Italie plus secrète, moins touristique. C'est notamment le cas du musée de Brera : souvent évoqué rapidement par les voyageurs lors de leur étape à Milan, il est délaissé à tort pour d'autres musées plus réputés comme le constate Valéry qui estime qu'il constitue une excellente première expérience muséale italienne :

L'éclat de Florence, de Bologne et de Rome, et l'ancienne réputation de leurs musées, font peut-être trop négliger le musée de Brera, beaucoup plus récent. S'il n'a pas de grands Titien, s'il manque peut-être de quelques autres chefs-d'œuvre, il possède d'admirables tableaux des anciens maîtres italiens tels que Mantegna, Bernardin Luini, Gaudence Ferrari, Bramante Lazzari, qui semblent à convenablement placés pour l'histoire de l'art ; on peut juger ainsi de son point de départ, et cette galerie est comme la première salle, comme le vestibule du vaste musée que présente l'Italie².

Stendhal apprécie particulièrement ce musée où il se rend à plusieurs reprises au cours de ses séjours milanais ; il y éprouve de multiples émotions esthétiques mais c'est aussi un lieu lié à l'intime. Le musée de Brera est donc plus présent dans l'œuvre de Stendhal que dans celles des contemporains. En 1811, il note ainsi dans son *Journal* : « J'allai à Brera. [...] Je trouvai de l'intérêt à une peinture de Giotto et à un tableau d'André Mantegna³ ». En 1813, il écrit à nouveau : « Je viens de passer une heure et demie à Brera. Le tableau du Dominiquin, qui provient de l'église des Bolognesi à Rome, règne sur tous les autres⁴ ». Dans *Rome, Naples et Florence*, il évoque également le musée et indique s'y rendre à plusieurs

¹ R. de Beauvoir, « Musées d'Italie », *op. cit.*, p. 49.

² A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 53.

³ Stendhal, *Œuvres intimes. I*, *op. cit.*, p. 812.

⁴ *Ibid.*, p. 890.

reprises¹. Dans *Vie de Henry Brulard*, il revient enfin sur ces visites répétées qui furent d'après lui fondatrices de son identité².

Les acteurs du musée

L'espace muséal, qu'il s'agisse du musée d'histoire naturelle, d'archéologie ou des Beaux-Arts, rassemble des acteurs variés qui contribuent à son existence : les figures politiques à l'origine de sa fondation, les instances de conservation, le personnel chargé de la surveillance, les guides ou cicérones, les artistes pour lesquels le musée est un lieu d'apprentissage ou encore les visiteurs aux profils éclectiques et dont l'objectif, en se rendant au musée, varie.

La littérature viatique des années 1780-1830, malgré l'existence de réticences politiques et religieuses chez certains voyageurs, insiste sur le rôle essentiel joué par les souverains de chaque État italien dans l'institution muséale. Au Vatican, Valéry salue le « zèle des derniers pontifes³ » et Petit-Radel exprime sa gratitude à l'égard des papes, insistant sur l'idée que le projet muséal témoigne d'une fine compréhension des enjeux patrimoniaux modernes de la part du pouvoir⁴. De même, Taillard estime que, sans l'intervention du pouvoir par la création d'un musée et la promulgation de lois, les œuvres, non protégées, auraient été vendues et les collections dispersées ; le musée joue donc un rôle conservateur essentiel pour préserver l'intégrité du patrimoine romain⁵. Les pontifes ne sont pas les seuls à faire l'objet de la gratitude des visiteurs qui se montrent également reconnaissants à l'égard des Médicis lorsqu'ils évoquent la Galerie des Offices : ils vantent le rôle patrimonial exercé par cette famille, par ses achats artistiques aussi bien que par la muséification de ses collections personnelles. Castellan salue ainsi leur initiative muséale, l'une des premières en Europe⁶, et Roger de Beauvoir se montre particulièrement hyperbolique dans son éloge de leur rôle patrimonial :

¹ « J'ai passé la journée au musée de Brera, à considérer des plâtres des statues de Michel-Ange et de Canova. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826, op. cit.*, p. 332 ; « Je vais souvent au Musée de Brera. », *Ibid.*, p. 325.

² « De là vient peut-être qu'encore aujourd'hui la même sensation m'est souvent donnée par un tableau ou par un morceau de musique. Que de fois j'ai trouvé cette identité dans le musée Brera, à Milan ! », Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, in *Œuvres intimes. II, op. cit.*, p. 764.

³ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. IV, p. 36.

⁴ « On ne peut parcourir les diverses distributions du Vatican [...] sans être pénétré de reconnaissance pour les souverains qui les enrichirent de tous les chefs-d'œuvre de l'Antiquité [...]. Grâces soient rendues à ceux des pontifes qui pensèrent à les sauver de la destruction en les réunissant dans une enceinte commune », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie, op. cit.*, t. II, p. 136.

⁵ « C'est au pape Corsini (Clément XII) que les arts sont redevables de cette riche collection. Sans lui, que de richesses perdues pour Rome, grâce à l'avidité curieuse des acquéreurs étrangers ! », C. Taillard, *Les voyageurs en Italie, op. cit.*, t. III, p. 228.

⁶ « Combien de jouissances m'a procurées la vue de cet amas de richesses en tout genre, déposées depuis plusieurs siècles dans ce vaste local ! Mon admiration ne peut s'en lasser et plus je considère, plus j'étudie chaque objet dans tous ses détails, plus aussi je me sens pénétré de vénération et de reconnaissance pour cette famille des Médicis, qui la première a donné l'exemple du noble emploi du pouvoir et des richesses. », A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie, op. cit.*, t. III, p. 69.

Le Muséum des Uffizi [...] témoigne à lui seul comme un dernier monument en faveur de cette noblesse toscane, si grande, si intelligente [...] ; de ces Médicis, bien plus grands que les Romains ! Ce sont eux qui, dans leur libérale prévoyance, ont assuré à leur ville cet indestructible avenir ; eux qui ont bâti [...] ce palais musée [...] ; eux qui l'ont doté du *Laocoon*, du *Bacchus* de Michel-Ange, et de la triste *Niobé* !

La muséographie peut rappeler aux visiteurs le rôle que ces figures tutélaires du musée ont joué dans son établissement. Au Vatican, elle met en avant le rôle de certains pontifes, désireux de laisser une trace de leur mémoire en rappelant leur intervention ; le musée Pio-Clementino est ainsi nommé après Clément XIV et Pie VI qui le créèrent et l'enrichirent et certaines inscriptions sont apposées à côté des œuvres pour rappeler aux visiteurs leur rôle². Ces figures tutélaires sont aussi représentées dans le musée par leurs employés qui en assurent le bon fonctionnement : il s'agit des gardiens, custodes, domestiques, artistes, cicérones ou guides qui rendent possible la visite. Les voyageurs se montrent régulièrement critiques à l'égard de ces figures car, si elles exercent une pression économique sur eux, elles ont aussi la charge de leur temps de visite. Le gardien comme le cicérone peut les presser d'abrégier leur visite et le voyageur, « sacrifié à leur bon vouloir », est « souvent mené au pas de charge à travers les salles³ ». Le custode, chargé des collections, préside en véritable Cerbère à l'entrée des visiteurs ; il contrôle l'accès de chacun au musée et à ses différentes salles. Stendhal évoque à plusieurs reprises cette figure liminaire muséale, comme au Vatican⁴ ; il mentionne également le « concierge des Stanze, personnage que les insolences des Anglais ont rendu insolent⁵ ». Les rapports des voyageurs à ce personnel muséal, peu formé et ignorant selon leurs dires, peuvent être épineux et « la figure du concierge sert souvent de contrepoint à celle du visiteur dont, par contraste, il valorise le « savoir-visiter⁶ » ».

Mais les principaux acteurs du musée, du moins ceux qui occupent une place prépondérante dans le discours des voyageurs, sont leurs semblables : les visiteurs. Ils présentent des profils variés, même s'il est possible d'établir deux grandes catégories : les amateurs qui viennent découvrir les collections et les artistes qui viennent pour se former. En effet, le musée est avant tout conçu, dès sa création au XVIII^e siècle, comme une « école des talents », « un espace pédagogique⁷ » pour former les jeunes artistes par la copie des modèles. En Italie, les voyageurs mentionnent parfois la présence de ces artistes dans les galeries, avec leur matériel⁸. À Paris, sous la Révolution, les artistes bénéficient de jours d'ouverture au Louvre consacrés uniquement à leur activité : le musée est donc pleinement envisagé

¹ R. de Beauvoir, « Musées d'Italie », *op. cit.*, p. 9.

² « Pie VI a contribué beaucoup à sa splendeur, mais aussi n'a-t-il pas manqué de mettre sous chaque objet d'art placé par lui, ces mots : *Munificentia Pii VI*. Le pape actuel est un peu plus modeste, il fait mettre *Curia Pii VII*. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. III, p. 336.

³ D. Poulot, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, *op. cit.*, p. 44.

⁴ « Au troisième étage de ces portiques, on sonne à une petite porte, et un portier fort obligeant vous fait voir le musée du pape. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 768.

⁵ *Ibid.*, p. 817.

⁶ C. Bertho-Lavenir, « Introduction », *art. cit.*, p. 24.

⁷ D. Poulot, *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*, *op. cit.*, p. 84.

⁸ R. de Beauvoir constate à la chapelle Sixtine : « À l'heure qu'il est vous trouveriez sans doute l'un de nos meilleurs artistes, M. Sigallon, chargé par le gouvernement de reproduire cette œuvre immense. », R. de Beauvoir, « Musées d'Italie », *op. cit.*, p. 25.

comme un lieu pédagogique dans lequel touristes et artistes se mêlent, comme en atteste la représentation de la galerie du Louvre que donne Hubert Robert dans *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* en 1796, *Le Dessinateur d'antiques devant la Petite galerie du Louvre* ou *La Salle des saisons* en 1802. En ce qui concerne les visiteurs, ils présentent des profils dont la diversité repose sur leur appartenance nationale, sociale mais aussi leur approche des œuvres. Le musée est public : tout individu peut donc y entrer librement ce qui devrait entraîner une certaine mixité sociale. Or, dès ses débuts, il semble qu'il soit, plus particulièrement sur la péninsule, destiné à être fréquenté par un public étranger appartenant à une classe sociale élevée. En effet, comme l'analysent Pierre Bourdieu et Alain Darbel, le musée, même public, constitue un lieu de sélection sociale par le regard esthétique et culturel qu'il construit¹. Cette analyse sociologique, si elle repose sur un musée qui n'est pas celui du moment 1800, éclaire certains comportements muséaux de l'époque. L'un des premiers constats des voyageurs est l'absence de Romains dans les musées de la ville, envahis par les étrangers ; Lady Morgan évoque ce phénomène au Vatican² et Dupré regrette de ne pas avoir vu le peuple romain dans les musées :

Le peuple ne jouit point du spectacle des muséum de tableaux et de sculptures, des cabinets de raretés, ni même des jardins des princes ; ce sont les étrangers qui les connaissent, et c'est toujours l'argent à la main qu'il faut s'y présenter [...]. En France, au contraire, nos rois rendent publics ces lieux où se plaisent les gens de toutes les conditions ce qui répand le bon goût dans toutes les classes de la société et entretient la gaîté du peuple. [...] Aime-t-il les arts ? les muséums de peinture, de sculpture, les cabinets d'histoire naturelle et les bibliothèques, lui offrent des récréations qui ornent son esprit³.

Selon lui, cette absence d'un public populaire est à mettre sur le compte du prix exigé par les custodes pour pouvoir visiter les galeries : il oppose le fonctionnement des musées romains à ceux de France qui sont véritablement ouverts à tous et gratuits, permettant au peuple d'y trouver de saines « récréations ». Lady Morgan mentionne pourtant la présence de paysans des environs lors de sa visite du Vatican mais pour souligner leur inadéquation avec la splendeur du lieu : « Nous y avons toujours remarqué des groupes de paysans des villages et districts voisins, s'arrêtant ébahis devant les statues et les monuments, et faisant retentir de leurs pas pesants ce pavé précieux qui ne semble fait que pour les pieds légers des fées⁴ ». Elle estime ces paysans déplacés dans le cadre du musée : ils ne savent pas admirer convenablement une œuvre et leur attitude ne correspond pas aux codes implicites du lieu puisqu'ils se montrent trop bruyants en marchant. Elle utilise l'antithèse entre « pas pesants » et « pieds légers » pour

¹ « Les gens qui ne vont pas au musée sont des gens qui s'éliminent de la fréquentation du musée, non pas parce qu'ils ne sont pas doués et non pas parce qu'ils n'ont pas cette grâce que s'attribuent ceux qui vont au musée, mais parce qu'ils n'ont pas appris à regarder les œuvres d'art. Là aussi nous réglons son compte à une illusion très répandue parmi les privilégiés de la culture, l'illusion que la culture, paradoxalement, pourrait être quelque chose d'inné. En réalité l'art de voir est quelque chose d'acquis. Je crois qu'une des fonctions du musée, objective, c'est précisément d'être quelque chose où tout le monde peut aller et où seuls quelques-uns vont. Le musée est important pour ceux qui y vont dans la mesure où il leur permet de se distinguer de ceux qui n'y vont pas. », Pierre Bourdieu et Alain Darbel dans *L'Amour de l'art. Les musées d'art européen et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 2^e éd., 1969, p. 165.

² « Nous n'avons jamais aperçu un seul Romain parmi les curieux, les savants, ou les oisifs dont les salles étaient comblées », Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. III, p. 289.

³ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 167.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. III, p. 289.

souligner leur caractère inadéquat : ils ne sont pas faits pour marcher sur ce « pavé précieux ». Ce jugement méprisant affirme la légitimité de sa présence dans ce sanctuaire dont elle maîtrise les codes. Cette absence des Romains est d'autant plus étonnante que la plupart des voyageurs insistent sur leur amour des arts dont ils semblent avoir hérité dès leur naissance.

Si le musée italien du XIX^e siècle n'est pas un lieu d'hétérogénéité sociale ou nationale, la diversité de son public réside dans d'autres critères : tous les visiteurs ne s'y rendent pas pour les mêmes raisons et leurs approches des œuvres diffèrent. Cette diversité trouve son origine dans la liberté laissée au visiteur : libre de créer son propre parcours, il s'arrête devant les œuvres qui lui plaisent le plus, passe les salles qui l'intéressent moins¹. La littérature viatique distingue plusieurs profils de visiteurs, devenus un objet d'observation au même titre que les collections du musée et qui, comme elles, font l'objet d'une classification. Lady Morgan distingue ainsi, parmi ceux qui peuplent les galeries du Vatican, « les curieux, les savants, ou les oisifs² » ; Jouy reprend la même typologie aux Offices mais en l'augmentant puisqu'il distingue quatre types de visiteurs, classés en fonction de leur approche de l'œuvre : « La précieuse et superbe galerie des Médicis mérite surtout l'attention des savants. Le curieux, qui a de vastes connaissances, y trouvera des sujets à étudier pendant au moins une année. L'homme du monde, qui a les premières notions des arts, l'ignorant même, parcourt avec intérêt cette magnifique galerie³ ». Ces quatre profils sont tous caractérisés par le plaisir qu'ils ont à parcourir « cette magnifique galerie » mais ce plaisir repose sur un rapport différent aux collections. Ces typologies sont fréquentes dans la littérature viatique et opèrent une distinction des visiteurs en fonction de leur approche des œuvres muséales. Les trois types de visiteurs souvent mentionnés sont le savant, qui étudie l'œuvre dans une perspective scientifique ; le curieux ou l'amateur, instauré en modèle par les voyageurs⁴, qui apprécie l'œuvre comme un objet esthétique ; et l'oisif, qui appréhende le musée comme un lieu touristique.

La littérature viatique met donc en place une typologie des visiteurs qui permet de définir le voyageur modèle, caractérisé par son approche des œuvres considérées comme des objets esthétiques et non comme des objets de consommation culturelle ou scientifique, mais aussi par son respect des règles implicites qui régissent la visite du musée. L'une des règles que doit suivre le bon visiteur est celle du silence ; le musée est présenté comme un lieu sacré et, comme dans une église, tout bruit est proscrit.

¹ « Chaque visiteur, désormais, peut inventer un « art de visiter », dans le respect ou non du programme de l'institution. L'hétérogénéité de ces appropriations, de l'érudition à l'ignorance, de l'incompréhension à la révérence, témoigne de la « révolution » démocratique du musée. », D. Poulot, *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*, *op. cit.*, p. 348.

² Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 289.

³ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 210.

⁴ Instauré en modèle, l'amateur est caractérisé par son approche sensible : s'il mobilise des connaissances historiques, c'est avant tout l'émotion qui définit son interaction avec l'œuvre comme Julvécourt en fait l'expérience aux Offices. « Oui, je suis entré dans la plus belle galerie du monde, et j'en suis sorti ébloui, sans que cet amas de beautés ait laissé dans mon esprit des détails à vous raconter. [...] Aujourd'hui, faites comme moi admirez tout, mais ne parlez pas. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, *op. cit.*, p. 97.

Ainsi, Castellan souligne que les visiteurs admis à la contemplation de la Vénus de Médicis doivent faire preuve de silence : « on y entre en silence, l'on se parle bas, craignant pour ainsi dire, de troubler, par des éclats indiscrets, le paisible sanctuaire de la déesse de la beauté¹ ». Ce savoir-vivre muséal prend également en compte le temps qui doit y être passé ; Stendhal reproche ainsi à des visiteurs anglais d'avoir passé un temps insuffisant au musée des Studji à Naples :

Comme je sortais du musée des peintures antiques de Portici, j'ai trouvé trois officiers de la marine anglaise qui y entraient. Il y a vingt-deux salles. Je suis parti au galop pour Naples ; mais, avant d'être au pont de la Madeleine, j'ai été rejoint par les trois Anglais, qui m'ont dit le soir que ces tableaux étaient admirables, et l'une des choses les plus curieuses de l'univers. Ils ont passé dans ce musée de trois à quatre minutes².

Mais le visiteur zélé peut également y passer trop de temps, entraînant sa lassitude, comme l'explique Ducos³. Afin d'éviter cette fatigue, provoquée par l'émotion face aux œuvres aussi bien que par la profusion de ces dernières, il convient de mettre en place une méthode qui peut consister à abandonner la volonté de voir, lors d'une seule visite, l'ensemble des collections et à privilégier les visites successives. Cette politique du retour est amplement développée par Stendhal dans *Promenades dans Rome* où il recommande : « Allez revoir ce qui vous aura touché, cherchez les choses semblables⁴ ». Ainsi, à Parme, il met son conseil à exécution et retourne au musée pour mieux apprécier une œuvre⁵. La visite du musée doit donc être éclatée dans le temps et le voyageur doit prévoir d'y revenir pour mieux en profiter⁶. Pourtant, Stendhal insiste aussi sur l'intensité émotionnelle qui caractérise la première découverte d'une œuvre, le « coup de foudre » esthétique qui peut alors avoir lieu et dont il a lui-même fait l'expérience à plusieurs reprises. Ces deux expériences ne s'excluent pas puisqu'elles ne mobilisent pas le même rapport à l'œuvre : ce rapport originel, fulgurant, a besoin d'être développé lors de visites ultérieures qui vont permettre à la fois le renouvellement et l'approfondissement de la contemplation et du plaisir esthétiques qui, au premier regard, ont pu être perturbés par l'intensité de l'émotion ressentie, mais aussi l'analyse de l'œuvre, une activité plus intellectuelle et rationnelle qui légitime la violence de ce coup de foudre artistique. Il existe donc une ligne de conduite implicite au musée qui permet de départager les bons et les mauvais visiteurs. Ces derniers sont caractérisés aux yeux des voyageurs par leur insensibilité esthétique : le musée est pour eux un bien de consommation

¹ D. Poulot, *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815, op. cit.*, p. 348.

² Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826, op. cit.*, p. 541.

³ « La visite d'un musée est une espèce de travail et d'étude, qui finit par troubler la vue et confondre les idées. La variété des objets donne à l'esprit une activité fatigante, à la mémoire une action continuelle. Malgré moi je m'y laisse arrêter trop longtemps. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. II, p. 378.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 609.

⁵ « Je suis allé revoir, au nouveau musée bâti par Marie-Louise, le Saint Jérôme. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826, op. cit.*, p. 388.

⁶ C'est aussi l'idée de Julvécourt lors de sa visite à la Galerie des Offices : « J'ai parcouru ces miracles de l'art avec des délices inexprimables ; je n'ai rien laissé échapper à mes regards [...]. Effleurant des milliers de fleurs, j'ai confondu ensemble tous leurs parfums, et je veux encore y revenir mille fois avant de vous détailler quelques-uns de ces mille chefs-d'œuvre ; alors je parlerai, je vous donnerai peu à peu le fruit de mes jouissances », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur, op. cit.*, p. 197.

culturelle, ils ne l'apprécient pas pour ses richesses artistiques et les émotions esthétiques qu'elles peuvent lui procurer mais bien parce qu'il fait partie des choses à voir, comme en témoigne cette anecdote ironique de Joseph d'Estournel à propos de voyageurs s'étant rendu en même temps que lui au Vatican :

Nous nous rendons en nombreuse société sous la conduite d'Hor. Ver. au musée du Vatican, où nous passons deux heures à nous promener au milieu de cette population de statues. [...] Garat m'a raconté que le président de son canton qui avait été convoqué pour assister au sacre de Napoléon lui détaillait, à son retour à Bordeaux, tout ce qu'il avait vu de curieux à Paris, les promenades, les spectacles, le musée surtout. « Tu as vu l'Apollon, lui demanda Garat. – L'Apollon ? Je ne me souviens pas. – C'est au musée. – Alors je l'ai vu car je suis allé au Musée. » Je n'ose dire que ce soir dans notre société il s'était glissé deux ou trois connaisseurs très capables d'être présidents de canton¹.

Si, plus rarement, les visiteurs peuvent aller à l'encontre du rôle patrimonial du musée, comme l'illustre l'anecdote de Stendhal sur les jeux auxquels se livrent des visiteurs anglais ivres au musée de Naples², ils constituent des acteurs patrimoniaux privilégiés car ils prennent part à l'évolution du statut de l'œuvre au musée, où elle fait l'objet une appropriation collective qui participe à sa patrimonialisation ; le public devient le propriétaire et le garant des collections muséales mises à sa disposition.

Le fonctionnement du musée implique donc une multiplicité d'acteurs ; pourtant, le visiteur s'impose comme le plus important, à la fois dans la littérature de voyage, qui convoque fréquemment cette figure, mais aussi dans le système patrimonial muséal puisqu'il est la clé de voûte du processus d'appropriation.

La muséologie et ses enjeux culturels et politiques

Avec la naissance du musée moderne, de nouveaux enjeux émergent aussi autour de la conservation et de l'exposition des collections ; par conséquent, une nouvelle discipline scientifique se met en place, la muséologie, qui contribue à faire du musée un lieu patrimonial complètement repensé³. La muséologie désigne la science « concernant la conservation, le classement et la présentation des collections⁴ » ; elle prend donc tout d'abord en charge la conservation des œuvres exposées. Les musées décident par exemple de mettre sous verre certaines œuvres afin de les protéger, allant parfois à l'encontre des exigences esthétiques des visiteurs comme le constate Roger de Beauvoir au Palais Pitti⁵. Mais la

¹ J. d'Estournel, *Souvenirs de France et d'Italie*, op. cit., p. 495.

² « J'ai bien eu tort de ne pas parler de la statue drapée Aristide aux Studji : mais la curiosité fait qu'on s'épuise en sensations ; quand on rentre, on est mort. Cet Aristide, vraiment admirable, [...] a été tellement calciné par la lave d'Herculanum, qu'il est presque en chaux ; un rien peut l'anéantir. Il est sur une plinthe. Les Anglais, après dîner, prennent leur élan et sautent sur la plinthe : un faux mouvement peut faire qu'ils se retiennent à la statue, et elle est en poudre. [...] J'ai parfaitement vérifié ce fait ; plusieurs gardiens m'ont fait voir le bord de la plinthe, à trois pieds de haut, dégradé par les bottes. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, op. cit., p. 376-377.

³ Des spécialistes sont convoqués, à Rome, pour réfléchir aux enjeux muséologiques : le musée du Capitole est réorganisé en 1734 et Canova préside à l'aménagement du musée Chiaramonti sous Pie VII.

⁴ « Muséologie », CNRTL.

⁵ « La *Vierge à la chaise*, de Raphaël, se trouve placée sous verre dans cette admirable collection. [...] La teinte déjà fauve de Raphaël jaunît encore sous ce verre qui lui ôte le jeu de ses ombres. », R. de Beauvoir, « Musées d'Italie », op. cit., p. 15.

muséologie a également pour fonction de présenter les œuvres : une mise en scène reposant aussi bien sur la lumière que sur la gestion de l'espace d'exposition permet de les mettre en valeur tout en facilitant la circulation des visiteurs. Enfin, la muséologie opère un travail de classement des œuvres qui passe par l'instauration de catalogues ou d'itinéraires ; l'accès libre qui caractérise le musée moderne a une conséquence directe sur les choix muséographiques¹ qui entendent faciliter l'appropriation des œuvres par les visiteurs puisque « la manière dont le patrimoine se visite, s'interprète, exerce une influence – est aussi liée aux formes de sa mise à disposition, au regard, invité ou contraint, aux catalogues ou aux itinéraires² ».

Avant même ses collections, les locaux du musée attirent l'attention des visiteurs. De nombreux musées, comme ceux du Vatican, des Offices ou encore celui du Louvre ont été installés dans des édifices résidentiels qui n'étaient pas initialement destinés à servir de lieux d'exposition publics. Ces palais subissent des aménagements afin de répondre à leur nouveau rôle ; au Louvre, Volker Plagemann estime qu'au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, « on est passé d'un musée, fonction secondaire du palais, à un palais réservé à la fonction de musée³ ». C'est également le sort du Vatican : le palais est délaissé par les papes et accueille désormais les visiteurs. Pourtant, ces anciens palais devenus musées ne « connaissaient pas de forme architecturale spécifique à leur fonction. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que ces bâtiments consacrés à la culture empruntèrent des motifs à l'architecture sacrée et profane⁴ ». Ainsi, l'architecture des musées récemment construits incarne la conception du musée public de l'époque : les architectes privilégient le modèle antique qui rappelle les origines du concept muséal comme à Vérone où le musée, construit au XVIII^e siècle, s'inspire de l'architecture de l'Antiquité notamment par la pratique du *riuzo*⁵. Le modèle antique est souvent convoqué afin de matérialiser le lien entre Museum antique et musée moderne comme le souligne Visconti à propos du musée Pie-Clémentin qu'il compare aux modèles architecturaux antiques :

[Pie VI] dévoua enfin tous ses soins au Musée : mais l'édifice qu'il avait fait disposer, ne répondant ni à la grandeur de ses vues, ni à la magnificence du Vatican, il y ajouta la vaste et majestueuse fabrique du Musée Pie [...]. L'architecte Michel-Ange Simonetti, secondé des lumières du souverain lui-même, remplit si bien ses intentions, qu'on crut voir revivre, dans cette construction moderne, la belle architecture du Panthéon, et des Thermes des anciens Césars⁶.

¹ « Ce caractère public du musée se répercute sur tous les aspects de son organisation interne : sur le choix des objets, sur la manière de les exposer, sur l'organisation du parcours [...]. Dans un musée, le choix des objets et la manière de les exposer doivent être fondés sur des principes supposés avoir une validité intersubjective et qu'on emprunte à la science, dans certains cas, à l'histoire et notamment à l'histoire de l'art dans d'autres, ou encore à une idéologie officielle. », K. Pomian, « Musée et patrimoine », *art. cit.*, p. 185.

² D. Poulot, *Une histoire du patrimoine en Occident*, *op. cit.*, p. 6.

³ Volker Plagemann, « Musée et Panthéon. L'origine du concept architectural du musée », in É. Pommier (dir.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, *op. cit.*, p. 217.

⁴ *Ibid.*, p. 216.

⁵ « On y entre par un beau portique que décorent six belles colonnes d'ordre ionique. Ce portique est orné de bas-reliefs, tous travaillés dans les temps les plus anciens. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 104.

⁶ E. Q. Visconti, *Œuvres*, t. I, *Le Musée Pie-Clémentin*, *op. cit.*, p. 8.

Si l'on observe une volonté d'imposer au sein du musée une continuité avec l'antique, le lieu est aussi caractérisé par la splendeur de son décor. La plupart des musées étant d'anciens palais, la magnificence des locaux a été préservée : les œuvres sont exposées dans un décor digne d'elles qui participe à leur sacralisation. Lors de sa visite des musées du Vatican, Lady Morgan insiste sur le riche décor dans lequel sont exposées les œuvres, qui attire aussi l'attention du voyageur :

Ces superbes salles [...] mériteraient qu'on fit pour elles seules le voyage de Rome. Ce sont les dignes temples des arts. Leur pavé est en riches mosaïques, leur plafond bleu est aussi brillant que le ciel romain ; leurs murailles sont ornées des plus belles sculptures ou des peintures des plus grands artistes ; leurs colonnes sont de porphyre, d'albâtre, de lapis lazuli, et de marbre de Paros ; leurs portes d'or et de bronze, enfin leurs formes, présentant des cercles parfaits ou d'élégants octogones, partagent l'attention du spectateur avec les chefs-d'œuvre qu'elles renferment¹.

Lors de sa visite à la Galerie des Offices, Valéry fait le même constat : « La célèbre tribune de la galerie de Florence paraît, lorsqu'on y pénètre, comme le sanctuaire des arts ; un jour mystérieux y règne, la coupole est incrustée de nacre de perle, le pavé d'un marbre précieux, et elle réunit quelques-uns des premiers chefs-d'œuvre de la sculpture antique et de la peinture² ». Ces salles possèdent donc un attrait touristique à part entière et leur splendeur, qui sert d'écrin aux œuvres qui y sont exposées, fait l'objet de l'admiration des visiteurs tout en participant à la sacralisation du lieu et des œuvres, nouvelles idoles profanes.

Le musée instaure donc un décor adapté à la mise en scène des œuvres et à leur contemplation par les visiteurs. Ces derniers se montrent sensibles à l'accrochage des tableaux, pensé de manière plus fonctionnelle comme le souligne déjà Lalande au sujet des inscriptions antiques du Musée de l'Université de Turin « placées ni trop bas [...] ni trop haut [...] mais de la façon la plus commode pour la vue³ ». L'architecture des salles s'adapte aussi à l'exposition des sculptures : ces dernières peuvent être placées dans l'écrin protecteur d'une niche qui permet de mettre en scène les statues les plus célèbres. Ainsi, au palais Pitti, Julvécourt constate que la Vénus de Canova « habite seule cette élégante rotonde, où sa beauté, dans des glaces arrangées avec art, se réfléchit mille fois⁴ ». Aux Offices, une mise en scène longuement pensée régit la muséographie notamment dans la salle dite de la Tribune où sont réunis les plus grands chefs-d'œuvre de la collection florentine ; Kotzebue la décrit comme « une belle salle octogone » qui « renferme les statues qu'on regarde comme les plus précieuses⁵ » et Castellan estime que « ce lieu, semblable à ces temples qui refusaient de s'ouvrir aux profanes, n'a pu supporter les objets médiocres qu'on a essayé d'y introduire, et l'on a été forcé de les en exclure⁶ ». Parmi ces chefs-d'œuvre, la Vénus de Médicis apparaît comme la pièce la plus précieuse ; une mise en scène particulièrement élaborée, reposant sur le décor et la lumière, la met en valeur :

¹ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 288.

² A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. III, p. 33.

³ J. Lalande, *Voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 154.

⁴ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 101.

⁵ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 210.

⁶ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie*, op. cit., t. III, p. 123.

À Florence, dès qu'on entre dans la fameuse galerie, on vous parle de la Vénus et, pour vous la faire désirer davantage, c'est le dernier objet que l'on vous laisse voir. Enfin, les custodes, d'un air révérencieux, ouvrent le temple de la déesse : il est disposé de manière à produire une impression subite sur les plus indifférents ; on y entre en silence et l'on se parle bas, craignant pour ainsi dire, de troubler, par des éclats indiscrets, le paisible sanctuaire de la déesse de la beauté. Un jour douteux caresse les objets ; cette teinte mystérieuse ajoute encore à l'enchantement. Tout à coup, un rideau s'écarte, un rayon de lumière, descendant de la voûte vient frapper la statue et semble l'animer. Voici les moyens que les Florentins, idolâtres, avec raison, de leur Vénus, emploient pour la faire paraître avec tous ses avantages. On isole la statue des objets environnants au moyen d'une espèce de châssis recouvert d'un velours de couleur foncée. Ce châssis mobile, placé à l'opposite du spectateur, devient un fond sur lequel se dessinent toutes les formes et les contours de la figure, sous quelque aspect qu'on veuille l'envisager. Les rideaux des croisées sont rouges, et reflètent sur le marbre de Paros à demi transparent, une teinte dans laquelle le regard trompé croit retrouver la couleur et l'éclat qui n'appartiennent qu'à la vie¹.

La statue est donc isolée sur un piédestal pour être mieux admirée et présentée aux visiteurs avec le même respect qu'une relique ; afin de renforcer ces effets et de donner vie au chef-d'œuvre, des jeux de lumière et de contrastes sont également mis en place. En effet, l'architecture muséale accorde une grande importance à la lumière : les locaux du musée sont repensés pour laisser pénétrer la lumière naturelle, élément essentiel de la mise en scène muséologique, et les visiteurs saluent les efforts effectués pour présenter les œuvres « dans le jour le plus avantageux² ». La nécessité de disposer d'une lumière abondante pour admirer les œuvres entraîne la mise en place de toits vitrés comme ceux qu'Hubert Robert représente dans son *Projet d'aménagement de la grande galerie du Louvre* en 1796. Ainsi, à la Galerie des Offices, Anot observe que la Tribune est « un Salon de forme octogone, qui reçoit le jour par huit fenêtres pratiquées sous la voûte, et garnies de cristal Oriental³ » permettant une entrée massive de lumière rendue plus intense par sa réflexion sur le cristal. Au musée du Vatican, Guinan-Laourens insiste sur l'abondante lumière qui permet d'admirer les œuvres⁴ et Petit-Radel revient sur les travaux qui y ont été effectués pour mieux éclairer le Persée de Canova :

En entrant dans le cabinet suivant on admire dans une grande niche la célèbre statue de Persée tenant une tête de Méduse, ouvrage sorti de la tête et du ciseau de Canova. Elle est la première que Pie VI fit placer dans ce lieu, et pour en donner un effet de lumière plus avantageux, on a fait quelques changements dans la déposition du local, afin que la statue soit éclairée d'en haut⁵.

Stendhal rappelle que cette exigence de lumière a aussi dicté les modifications architecturales effectuées par Murat au Vatican⁶. Ces procédés muséologiques reposant sur la lumière, l'accrochage et la mise en scène ordonnent l'espace muséal et les collections en fonction d'impératifs esthétiques mais d'autres impératifs, de nature scientifique, sont également à l'œuvre.

¹ *Ibid.*, p. 116-117.

² J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. II, p. 335.

³ P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, op. cit., t. II, p. 148.

⁴ « La salle ronde [...] reçoit le jour de dix fenêtres et par une ouverture circulaire qui est au milieu de la voûte. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 148.

⁵ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 178.

⁶ « Lorsque le roi Murat vint à Rome en 1814, il s'étonna que le pavé et les côtés du portique où sont les chefs-d'œuvre de Raphaël fussent exposés à la pluie, il y fit placer des vitrages. Les montants en bois sont trop larges et interceptent la lumière, qui ne peut arriver aux fresques que par réflexion. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 768.

En effet, la muséologie n'est pas uniquement déterminée par des enjeux esthétiques ; elle met aussi en avant des enjeux scientifiques liés à l'exposition des œuvres, comme l'élaboration systématique d'un classement des collections. Ces dernières sont présentées selon un ordre réfléchi et les visiteurs insistent sur cette « méthode¹ », donc sur l'aspect rationnel de ce classement qui leur permet de mieux appréhender les œuvres exposées. Dès le XVIII^e siècle, d'intenses débats naissent sur le classement idéal : les spécialistes revendiquent tour à tour un classement par école, par région, chronologique, thématique... Quel que soit le type mis à l'honneur en fonction des avancées de la muséologie et de l'histoire de l'art, l'exigence d'un classement rationalisé apparaît au sein du musée moderne, orientant le parcours et l'appréciation des œuvres. Ce classement peut être thématique comme celui mis en place par Bartoli pour les inscriptions antiques du musée de l'université de Turin, que Lalande salue comme « scientifique » : « il les a mis dans un ordre scientifique, en commençant par ce qui a rapport à la religion, puis aux empereurs, à la guerre, à la paix, à la géographie, aux jeux, aux arts, aux tribus, etc.² ». Les collections du musée, si elles se composent à la fois de collections d'histoire naturelle, de fragments antiques et d'œuvres artistiques, sont regroupées par salles ; le parcours muséal met donc en place un classement thématique puisque chaque pièce est consacrée à l'exposition d'un type d'objets spécifique comme l'observe Jouy aux Offices :

C'est un grand carré long, garni de statues, de bustes, de sculptures, peintures, bronzes, médailles, et de mille autres objets rares. On entre dans des salons latéraux riches en chefs-d'œuvre et en raretés. Celles que produisent la terre et la mer, celles qu'ont produit les siècles passés, s'y trouvent réunies. Des monuments trouvés à Pompeïa, à Herculanium [...] y sont exposés avec ordre. Les productions des trois règnes y sont jointes à toutes celles des arts³.

Cette réorganisation thématique des Offices dont Jouy est témoin a lieu au XVIII^e siècle, alors que la muséologie moderne impose un classement rationnel et générique des collections⁴. On retrouve la même organisation au Vatican : chaque salle est consacrée à un type de collection et chaque musée à un type d'œuvres comme le note Lady Morgan :

Le musée Chiamonti vient ensuite, riche en monuments antiques, statues, bustes et bas-reliefs, ouvrages des Phidias des siècles passés [...]. Dans le musée Pio Clementino, [...] la scène change, et l'on voit les ornements appropriés aux édifices qui ont été occupés par les déités, les prêtresses et les empereurs de la précédente galerie. [...] Le vestibule des tombeaux suit naturellement cette collection [...]⁵.

Ce classement thématique est doublé d'un classement chronologique et générique puisque les antiquités et les œuvres picturales modernes sont exposées dans des salles séparées et que, au sein des antiquités,

¹ Ducos, à propos des collections du musée Bourbon, écrit que « tout s'y trouve exposé avec méthode », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. II, p. 335.

² J. Lalande, *Voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 154.

³ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. II, p. 210-211.

⁴ « Ainsi en va-t-il des Offices, les voyageurs peuvent observer la réorganisation entre 1765 et 1780 dans le sens d'une présentation spécialisée (le Cabinet de physique et d'histoire naturelle est séparé de la Galerie) et historique (les tableaux sont regroupés par écoles et la peinture toscane présentée chronologiquement) », G. Bertrand, « Les voyageurs français en Italie et la sauvegarde du patrimoine. », *art. cit.*, p. 88-89.

⁵ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 290-291.

les inscriptions, les tombeaux, les bustes ou les statues ne sont pas exposés dans les mêmes salles. Le classement des collections peut aussi être chronologique comme celui du musée de Vérone¹ ou des collections picturales de la galerie de l'Académie de Florence qui impose une téléologie artistique² héritée des Lumières³. Lady Morgan remarque le même phénomène au musée de Bologne :

L'antichambre de la galerie représente littéralement le vestibule des arts, et leur progrès et leur histoire y sont retracés à l'œil et à l'imagination, dans une série chronologique, depuis les formes mesquines, les attitudes roides, les tristes visages des Cimabue, des Giotto et des Masaccio, jusqu'à la beauté parfaite et animée, les superbes contours des Raphaël, des Carrache et des Dominiquin⁴.

Mais, à partir du XIX^e siècle, le classement des œuvres par écoles, nationales et régionales, s'impose pour la peinture. Dès la Révolution, des connaisseurs et érudits, « prenant part de l'essor de l'histoire de l'art », réclament « un accrochage par écoles, c'est-à-dire à la fois chronologique et géographique⁵ ». Au Louvre, Servane Dargnies constate que le classement par écoles ne s'impose qu'à partir de 1848, sous la seconde République, où « l'accrochage par écoles triomphera en devenant le choix par excellence du musée moderne et démocratique⁶ » ce qui « se comprend dans le contexte d'un siècle qui cherche à fonder un musée pensé pour les artistes tout en répondant aux avancées de la science moderne, et surtout qui conçoit l'accrochage du musée à la fois comme une esthétique, une philosophie de l'histoire et une philosophie politique⁷ ». En Allemagne et en Italie, sous l'influence du développement de l'histoire de l'art, ce classement par écoles émerge dès le XVIII^e siècle dans certains musées et galeries et s'impose au moment 1800 ; les voyageurs observent ainsi le choix de ce classement dans certaines salles de la Galerie des Offices⁸. Revendiqué notamment par Stendhal, il apparaît comme le classement le plus pédagogique, permettant au visiteur d'acquérir une vision globale de l'histoire de l'art car il est souvent combiné au classement chronologique : il s'agit de ce qu'on appelle depuis le début du XVIII^e siècle une « galerie progressive », modèle moderne de classement « réglé sur des critères chronologiques et une disposition par écoles⁹ ». Cette organisation en « galleria progressiva » est particulièrement adaptée à la peinture car « les collections de sculptures antiques ne se prêtent guère à une telle disposition, en raison

¹ Goethe constate ainsi à propos des objets qui y sont exposés : « Il y en a d'étrusques, de grecs, de romains, jusqu'aux siècles de décadence, et aussi de modernes. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 47.

² Ainsi, « Lenoir comprit [...] que le meilleur mode de présentation consistait à démontrer rétrospectivement le progrès : en alignant chronologiquement des œuvres dûment choisies, il rendait compte de l'évolution technique et plastique de la production artistiques. [...] Les musées du XIX^e siècle héritèrent de cette conception chronologique dans la présentation, comme ils héritèrent de l'idéal encyclopédique, nationaliste et universel », J.-M. Léniaud, *L'Utopie française : essai sur le patrimoine*, op. cit., p. 47-48.

³ « La galerie de l'académie nommée *Galleria del mezzogiorno* [...] présente des séries chronologiques commençant aux peintres grecs qui ont ravivé les arts sous le Bas-Empire, et continuant jusqu'au déclin de la peinture dans le seizième siècle. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 379.

⁴ *Ibid.*, p. 222.

⁵ Servane Dargnies, « L'accrochage par écoles au musée du Louvre : art, philosophie et politique sous la seconde République », *Romantisme*, 2016/3, n°173, p. 115.

⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁸ « Il me faut encore parcourir six Salles où les Chefs-d'œuvre de différents Peintres sont classés par Écoles. », P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, op. cit., t. II, p. 150.

⁹ D. Poulot, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, op. cit., p. 39.

des incertitudes multiples qui marquent la chronologie et les attributions des œuvres¹ ». Ces différents types de classements peuvent donc être combinés dans un même musée, en fonction des collections. Les voyageurs reproduisent dans leurs ouvrages ce classement, par mimétisme aussi bien que par souci d'organiser leur discours sur le musée. Stendhal adopte ainsi, dans la lignée du travail effectué dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, un classement des peintres italiens par école, combinant un classement chronologique et géographique. Il conseille au lecteur s'apprêtant à visiter l'Italie :

On pourrait prendre un maître de beaux-arts qui, d'après ce qui nous reste de tableaux au Louvre, apprendrait à distinguer le faire des cinq écoles d'Italie : l'école de Florence et celle de Venise, l'école romaine et la lombarde, et enfin l'école de Bologne venue en 1590, soixante-dix ans après la mort de Raphaël, et qui imite toutes les autres².

Dans *Promenades dans Rome*, il élabore même un outil pour classer rapidement les œuvres italiennes en fonction des écoles auxquelles elles appartiennent : un tableau détaillé, indiquant les noms des peintres les plus célèbres de chaque grande école³.

Pourtant, l'une des spécificités du musée moderne réside dans la liberté qu'il laisse au visiteur concernant l'établissement de son parcours au sein des collections aussi bien que son appréhension des œuvres. D. Poulot la considère comme l'une des principales caractéristiques du musée, qui le distingue de la galerie privée :

Le critère déterminant semble davantage la liberté accordée au visiteur [...]. L'amateur n'est plus contraint à un tour du propriétaire en compagnie des serviteurs de l'institution ou du représentant du maître des lieux. La nouveauté du musée contemporain serait ainsi à chercher dans la liberté reconnue au visiteur, dans la fin de l'exhibition des trésors par un cicérone. Ce qui n'est pas sans conséquences proprement muséologiques quant à la disposition des pièces, leur lisibilité, leur protection⁴.

En effet, si cette liberté peut être limitée par la muséographie, qui oriente le visiteur dans son parcours, les visiteurs disposent d'une « fréquentation autonome⁵ » leur permettant de créer leur propre itinéraire muséal. Cette liberté peut paraître grisante et entraîner chez le visiteur un besoin de recourir à un guide, qu'il s'agisse de cicérone, chargés de définir son parcours muséal, ou d'outils textuels et iconographiques. En effet, « cette éthique de la libre jouissance, qui requiert d'être laissé seul face à l'œuvre, a pour conséquence l'apparition d'une littérature *ad hoc* : manuels, guides, catalogues. Ces opuscules, à l'égal de toute une littérature de programmes et d'explications, se révèlent le complément obligé de l'apparition du « public » au sens moderne. Ils accompagnent le parcours du visiteur et se veulent instruments de compréhension, puis matériaux du souvenir personnel⁶ ». Ces outils sont tout d'abord les catalogues des collections, rédigés dès le XVIII^e siècle par des spécialistes à l'usage des conservateurs puis progressivement diffusés sous des formats plus accessibles et exploités par les

¹ *Ibid.*, p. 40.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 994.

³ *Ibid.*, p. 630.

⁴ D. Poulot, *Surveiller et s'instruire*, *op. cit.*, p. 399.

⁵ D. Poulot, *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*, *op. cit.*, p. 347.

⁶ *Ibid.*, p. 347-348.

visiteurs. Le catalogue se différencie de l'inventaire puisqu'il « organise un ensemble de données et les range par objet, de façon à les rendre comparables entre elles¹ » alors que l'inventaire propose un classement alphabétique des artistes. Si le catalogue peut organiser les œuvres par écoles, il suit souvent leur disposition dans l'espace muséal ; les musées peuvent alors en mettre des exemplaires, parfois traduits en plusieurs langues, à la disposition des visiteurs pour les aider à appréhender les collections comme au Louvre où l'on « trouve à l'entrée le catalogue imprimé de la galerie des tableaux. [...] Le catalogue imprimé de ces dernières richesses de l'art, est de 109 pages² ». Petit-Radel regrette ainsi que le système adopté au Louvre ne l'ait pas été au Vatican car il permet au visiteur d'être plus indépendant et de mieux apprécier les collections³. Certains ouvrages peuvent évoquer ces catalogues et y renvoyer leurs lecteurs pour contrer la profusion des collections ou le caractère indicible de l'émotion esthétique. De Brosses, dépassé par les collections de la République de Venise, renvoie ainsi son correspondant au *Museum Venitiarum*, catalogue des œuvres vénitiennes accompagné de gravures à destination des artistes et des érudits⁴ ; il l'oriente également vers une liste exhaustive des tableaux publics de Venise publiée par la République⁵. De plus, si les récits de voyage et les itinéraires informent leurs lecteurs sur les musées italiens, on voit rapidement apparaître une littérature spécialisée : rédigés par des spécialistes, ces ouvrages sont exclusivement consacrés aux musées et permettent aux visiteurs de préparer leur visite en amont aussi bien que de les aider à se repérer sur place. Dès 1792, Pasquale Massi, gardien du musée, publie un catalogue bilingue italien et français du musée Pio-Clementino pour faciliter les visites⁶. Nous pouvons aussi mentionner le guide publié par Visconti et Guattani en 1820, *Il Museo Chiaramonti*, dans lequel les deux auteurs se concentrent sur certaines œuvres, essentiellement des antiques ; l'ouvrage offre une reproduction de chaque œuvre et son analyse historique et esthétique. En 1818, Visconti publie également en sept volumes un catalogue-guide du musée Pie-Clémentin, *Il Museo Pio Clementino*, sur le même modèle que *Il Museo Chiaramonti*. Les voyageurs utilisent ces ouvrages comme Stendhal⁷ qui recommande l'ouvrage de Visconti dans *Promenades dans Rome*⁸. Ces guides ne proposent pas de parcours mais servent plutôt de catalogues, offrant un discours très informé et essentiellement historique

¹ R. Recht, *Penser le patrimoine*, op. cit., p. 64.

² H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en France*, Weimar, au Bureau d'industrie, 1810, p. 78-79.

³ « Pour avoir une complète jouissance de tous ces objets, il faudrait que ce Muséum magnifique fut organisé comme celui de Paris ; que les objets fussent marqués de numéros qui se rapportassent à un livret ; que seul avec son index on put, à volonté, les aller considérer. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 189.

⁴ C. de Brosses, *Lettres familières*, op. cit., t. I, p. 200-201.

⁵ « On a imprimé une notice des tableaux publics, dans laquelle une grande quantité de belles choses se trouvent noyées dans une quantité infiniment plus grande de médiocres ou de mauvaises. », *Ibid.*, p. 202.

⁶ Pasquale Massi, *Indicazione antiquaria del Pontificio Museo Pio-Clementino in Vaticano*, Rome, Presso i Lazarini, 1792, p. 1.

⁷ « Nous sommes venus lire quelques articles de l'ouvrage de Quirino Visconti, en présence des statues qu'ils décrivent. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 778.

⁸ « M. Quirino Visconti a fort bien décrit les statues du musée Pio-Clémentin. [...] Son ouvrage est la source de toute bonne érudition sur les statues. », *Ibid.*, p. 770.

sur les collections ; en outre, ce sont des ouvrages imposants, parfois composés de plusieurs tomes, et donc difficilement consultables sur place. Marianno Vasi, dans sa *Description du musée pie-clémentin et de la galerie des tableaux du Palais Vatican*, organise son discours de manière différente pour s'adapter aux nouveaux besoins du visiteur. Il progresse salle par salle et retrace le parcours du voyageur, ce que Guattani et Visconti, plus intéressés par une vision érudite, ignorent. Il écrit ainsi :

L'envie que nous avons de satisfaire pleinement la curiosité des Étrangers sur la chose la plus intéressante de Rome et peut-être de tout le Monde, en genre de goût et de beaux-arts, nous engage à donner une indication locale et exacte de tout ce qu'on admire dans cet endroit merveilleux, en commençant, suivant l'ordre qui y est établi¹.

L'organisation textuelle facilite la lecture et la visite puisque chaque pièce du musée est indiquée en intertitre, clairement identifiable.

Outre ces ouvrages spécialisés, les récits de voyage proposent aussi des chapitres consacrés aux musées sur un modèle assez similaire à celui adopté par Vasi : pour remédier à l'angoisse du voyageur face à la liberté qui lui est laissée, ils peuvent lui donner un plan du musée en ayant recours à la liste, comme Taillard au musée Bourbon de Naples². Mais ils peuvent aussi retracer, de manière plus développée, un parcours méthodique à travers l'ensemble des collections, en suivant l'ordre des salles. Kotzebue donne ainsi à son lecteur, au musée du Capitole, des repères spatiaux précis, lui permettant de le suivre aisément dans sa visite, tels que « en traversant le portique », « en tournant à droite³ » En outre, afin de clarifier le discours, un paragraphe est consacré à chaque salle du musée, numérotée ou désignée par son nom. Néanmoins, si les itinéraires peuvent revendiquer une certaine exhaustivité caractéristique du catalogue scientifique, la plupart abandonne, dès la fin du XVIII^e siècle, la description exhaustive afin de se concentrer sur les œuvres qui l'ont le plus ému, ce qui est l'une des caractéristiques du discours muséal du moment 1800 qui instaure un rapport sensible au patrimoine. Ainsi, Guinan-Laoureins, au Vatican, respecte le parcours salle par salle qu'il reconstitue dans son ouvrage mais impose une sélection des œuvres les plus connues ou qui lui ont paru les plus intéressantes : « Voilà des richesses. Je n'ai pourtant indiqué que le plus petit nombre des objets qui fixent particulièrement l'attention des curieux. Je ne parle pas d'une multitude d'urnes et de statues, de bustes, de têtes, de coupes, de pierres cinéraires, d'inscriptions sépulcrales, de monuments égyptiens ; ces marbres sont innombrables⁴ ». La question de la sélection s'articule donc à celle de l'apparition d'un discours esthétique : si les catalogues érudits tentent de retracer avec minutie l'intégralité des collections et de fournir sur chaque pièce une analyse pertinente, les guides et récits de voyage mettent en place un discours sélectif marqué par une dimension esthétique plus importante. Ainsi, Stendhal, surtout lors de

¹ M. Vasi, *Description du musée pie-clémentin et de la galerie des tableaux du Palais Vatican*, Rome, Imprimerie de Pagliarini, 1792 [trad.fr.], p. 5.

² C. Taillard, *Les voyageurs en Italie*, op. cit., t. III, p. 137.

³ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. IV, p. 107-108.

⁴ J.-B. Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 151.

sa première visite, ne signale que les œuvres qui l'ont particulièrement marqué ; au Vatican, dans la galerie de peintures, qui réunit « une cinquantaine d'ouvrages excellents », il ne mentionne que « le Crucifiement de saint Pierre du Guide, plusieurs tableaux de Raphaël et du Pérugin¹ ».

Cependant, si la muséologie aide le visiteur à découvrir les collections, elle est aussi un instrument au service d'enjeux politiques et nationaux. En effet, la muséologie présente la collection comme une vitrine de la puissance du souverain à l'origine de sa conservation et de son enrichissement : elle participe d'une mise en scène du pouvoir à laquelle assistent les visiteurs venus de toute l'Europe. En France, le Louvre instaure une muséologie au service de la propagande gouvernementale : chaque œuvre saisie à l'étranger est accompagnée d'une étiquette indiquant le lieu et la date de son enlèvement ; la gloire militaire et la puissance françaises sont imposées aux visiteurs, ce qu'on observe dans les guides de Paris de l'époque.² Ce phénomène est remarquable à Rome où le décor des musées pontificaux est pensé comme un décor grandiose dont la splendeur ne sert pas uniquement d'écrin raffiné aux œuvres d'art mais aussi, par ses proportions colossales aussi bien que par la richesse des matériaux utilisés, à imposer au public la puissance papale. Ainsi, Marianno Vasi relie le lieu à la gloire du pape l'ayant créé, Pie VI, et le présente comme un instrument du pouvoir pontifical ce que dénote l'usage abondant de superlatifs :

C'est ici que paraissent briller du plus vif éclat le génie sublime et la munificence illimitée de l'immortel Pie VI. Après avoir été l'Auteur du plus grand accroissement de ce magnifique et incomparable Musée, ce Souverain Pontife a encore voulu qu'il effaçât toutes les autres collections de ce genre, soit par les riches et rares monuments qu'il y fait placer tous les jours, soit par l'étendue du lieu, la grandeur de l'édifice et l'immense quantité de marbres extraordinaires. [...] On sera forcé de convenir que tout cela rend cet endroit, non seulement le plus délicieux et le plus agréable aux yeux de toutes sortes de personnes, mais encore le plus superbe et le plus magnifique que l'esprit humain puisse imaginer³.

En effet, les papes sont responsables de l'enrichissement de ces collections qui contraignent le musée à s'étendre pour les accueillir et impose avec plus de force leur pouvoir. Les musées du Vatican sont aussi pensés par les pontifes comme un lieu où donner à voir la continuité entre la Rome antique et moderne, entre la Rome impériale et pontificale. C'est le message que la papauté entend faire passer au XVIII^e siècle comme le souligne D. Poulot dans son analyse des fresques peintes par Raphaël Mengs au

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 631-632.

² Pierre Villiers, dans son *Manuel du voyageur à Paris*, écrit ainsi au sujet du Musée Napoléon : « C'est là que de toutes les parties du monde sont venus se rassembler, à la voix des souverains, les chefs-d'œuvre de Peinture et de Sculpture ; tout ce que l'antiquité a de plus précieux, les marbres qui décoraient les temples de la superbe Rome ; les Tableaux qui ornaient la galerie de Médicis, y sont exposés aux regards. », Pierre Villiers, *Manuel du voyageur à Paris, ou Paris ancien et moderne, contenant la description historique et géographique de cette capitale*, Paris, Delaunay, 1806, p. 26. Les guides étrangers, comme celui de Reichard, évoquent aussi cette mise en scène des victoires françaises au musée Napoléon : « Les chefs-d'œuvre de l'art qui se trouvaient déjà en France y sont réunis aux chefs-d'œuvre de peinture et d'architecture, que la victoire et les conditions dictées des traités de paix et de neutralité, ont enlevés à la Belgique, à l'Italie, à l'Allemagne, pour les concentrer dans ce palais, si digne de ce nom. L'Apollon de Belvédère, le Laocoon, le Torse, la Vénus de Médicis, le gladiateur de Borghèse, et nombre d'autres statues du premier rang, naguère la gloire et l'illustration de Rome, et de l'Italie, [...] sont disposées dans plusieurs salles, qui en portent les noms. », H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en France*, op. cit., p. 78-79.

³ M. Vasi, *Description du musée pie-clémentin*, op. cit., p. 4-5.

plafond de la pinacothèque du Vatican. L'artiste y a représenté les figures d'empereurs romains connus pour leur rôle de mécènes, comme Hadrien ou Auguste, à côté de celle de Pie VI. Cette mise en scène picturale est politique : le musée mis en place par les papes, qui accueille de nombreuses œuvres et fragments anciens, apparaît comme un pont entre la Rome antique et moderne, un lien entre les empereurs et les papes, présentés comme leurs seuls « héritier[s] légitime[s]¹ » dans leur entreprise de conservation et de protection des œuvres commandées par leurs prédécesseurs. Selon D. Poulot, cette transmission est aussi marquée par la muséographie du Vatican puisque, les pièces antiques y sont incluses dans « l'espace de la chrétienté » avec lequel elles entrent en interaction : la Rome antique annonce la grandeur de la Rome chrétienne, et « l'Église célèbre l'Antiquité comme une présence sensible qui témoigne de son triomphe sur le Temps² ».

Enfin, si la muséologie attire l'attention des visiteurs, qui en mesurent les enjeux esthétiques, scientifiques ou politiques, elle peut également faire l'objet de critiques qui attestent de leur volonté de concevoir le musée comme un lieu de conservation et d'exposition optimal tout en exposant des tensions nationales autour du modèle muséal. Ainsi, « le constat de collections inaccessibles, mal rangées ou dépourvues de catalogues scandalise ceux qui y voient le moyen de dissiper l'ignorance, de perfectionner les arts, de réveiller l'esprit public et l'amour de la patrie³ ». La muséologie est une discipline moderne qui ne s'impose que progressivement dans les musées italiens, ce dont témoignent les confidences du conservateur du Musée Bourbon de Naples à Ducos sur la mauvaise gestion, par ses prédécesseurs, des statues antiques confinées dans les magasins :

On les avait enfouies dans des magasins. Elles y étaient pêle-mêle. Personne n'en connaissait le prix, et ne s'en occupait. Après bien des résistances surmontées, non sans peine, j'ai obtenu qu'elles me fussent confiées. La plupart sont déjà classées comme vous voyez et nous comptons les exposer prochainement aux regards des étrangers qui nous font l'honneur de nous visiter⁴.

La perspective scientifique de ce conservateur a permis de rompre avec l'inertie antérieure. Néanmoins, tous ne font pas preuve de la même approche méthodique et certains musées, en retard sur les exigences muséologiques modernes, suscitent la colère des visiteurs. De Brosses, au musée du Capitole, critique l'amoncellement des œuvres, laissées dans le plus grand désordre⁵ ; c'est aussi ce que reproche Simond aux Offices qui « n'est pas proprement une galerie, mais une suite d'appartements où les tableaux sont entassés plutôt qu'arrangés⁶ ». Stendhal, au Capitole, déplore l'absence de numéros attribués aux œuvres

¹ D. Poulot, *Surveiller et s'instruire*, op. cit., p. 57.

² *Ibid.*, p. 58.

³ D. Poulot, *Musée et muséologie*, op. cit., p. 42.

⁴ J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. III, p. 254.

⁵ « L'intérieur de ces trois palais [...] est rempli d'une immensité de statues antiques et d'inscriptions qu'on y amoncelle [...]. Tout cela est répandu sans ordre, dans les cours des ailes, sous les portiques, sur les escaliers, dans les appartements. », C. de Brosses, *Lettres familières*, op. cit., t. II, p. 236.

⁶ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 111.

afin d'aider les visiteurs¹. D'autres critiquent le cadre dans lequel sont exposées les collections, inadapté : Valéry s'attaque au musée des antiques de Turin qui, « par l'obscurité, par la nudité de ses salles, semblait plutôt un cachot de statues qu'un musée² » ; De Brosses critique la muséographie du Vatican, estimant que le cadre, trop trivial, ne constitue pas un écrin à la hauteur de la célébrité et de la beauté des statues antiques ; il compare ainsi les emplacements de la cour du Belvédère où elles sont exposées à des remises³. Les critiques portant sur la muséologie italienne se construisent par la comparaison avec d'autres musées de la péninsule ou d'Europe instaurés en modèles ; Castellan, au sujet de collections déplacées de Rome à Florence, constate : « À Rome, ces statues étaient disposées en un groupe irrégulier, et placées sur les différents plans d'un rocher factice. Ici, elles sont rangées méthodiquement autour de la salle, et dans des places plus convenables à l'étude qu'aux effets pittoresques⁴ ».

La muséologie, discipline en cours d'élaboration, a donc pour but de créer un lieu adapté à la conservation des œuvres et aux besoins des visiteurs, mettant en avant la valeur esthétique et historique de l'œuvre. Les voyageurs évoquent ces efforts muséologiques modernes dont ils sont les observateurs privilégiés, participant au développement des réflexions et des débats sur le musée comme instrument patrimonial en Europe à partir de l'exemple italien.

Écrire le musée

Le discours des voyageurs rend compte de ces avancées muséologiques ainsi que de leurs enjeux patrimoniaux ; leur écriture du musée s'en approprie même les mécanismes afin d'offrir à leurs lecteurs une représentation des musées italiens. Écrire le musée consiste donc aussi pour la littérature de voyage à familiariser le lecteur avec son fonctionnement.

Les informations pratiques pour la visite des musées italiens

La littérature viatique apporte à ses lecteurs des informations pratiques sur le coût des visites et les horaires d'ouverture des musées afin de leur permettre de prévoir leurs visites dans les meilleures conditions. Avant 1830, les ouvrages ne consacrent que rarement un encart spécifique à ces sujets et ces informations sont livrées au fil du discours.

Le musée moderne est avant tout caractérisé par la gratuité de son accès : tous les visiteurs sont censés pouvoir s'y rendre librement, sans avoir à présenter une lettre de recommandation. Pourtant, dans

¹ « Il faut une seule série de n[umér]os pour tout ce qui est marbre ; une autre pour tout ce qui est *peinture* ; autrement embarras du pauvre diable de visiteur. », Stendhal, *Œuvres intimes. II, op. cit.*, p. 152.

² A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. V, p. 98.

³ « Ceci ressemble mieux à des remises qu'à toute autre chose ; ouvrez ces remises, et vous y trouverez, au lieu de carrosses, une statue antique dans chacune. », C. de Brosses, *Lettres familières, op. cit.*, t. I, p. 194-195.

⁴ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie, op. cit.*, t. III, p. 111.

certaines musées, une autorisation peut encore être exigée, témoignant du statut incertain de ses collections qui commencent à être envisagées comme un bien collectif patrimonial. Richard rappelle ainsi qu'il « faut avoir des billets de permission du Ministre d'État pour être admis¹ » au musée de Portici. La gratuité de l'entrée, notamment en Italie, n'est pas non plus toujours acquise. Dès son ouverture, l'entrée du Louvre est gratuite ; le musée est en effet pensé par les dirigeants révolutionnaires comme un lieu qui, par ses collections soigneusement choisies, permet d'éduquer le nouveau citoyen en lui inculquant des valeurs républicaines en rupture avec celles de l'Ancien Régime ; il devient un espace pédagogique de déconstruction et d'apprentissage idéologique qui, pour fonctionner correctement, doit être ouvert à l'ensemble des citoyens². En Italie, même si les enjeux politiques ne sont pas les mêmes, les musées sont également, pour la majorité, gratuits depuis leur ouverture : les habitants peuvent venir y contempler leur patrimoine mais ce sont surtout des espaces touristiques qui, en attirant les visiteurs étrangers, occasionnent d'importantes retombées économiques pour la péninsule. Au musée des Studji, Borel rappelle ainsi que « ce riche et magnifique musée est ouvert au public ; il serait bien difficile de jouir d'un privilège plus précieux³ » ; à Florence, Anot indique que « ce n'est pas à force d'argent ou de sollicitations importunes qu'on obtient l'entrée de la Galerie et de la Specola⁴ ». Le grand-duc de Toscane emploie même des artistes pour servir gratuitement de guides aux visiteurs des Offices : Anot relève la présence de « personnes préposées par le Grand-Duc » qui « accueillent les Étrangers les introduisent dans les Salles, et leur donnent tous les renseignements qu'ils souhaitent⁵ » ; de même, dans *Corinne ou l'Italie*, la narratrice rappelle que « les beaux-arts sont encore très républicains à Florence : l'on y montre les statues et les tableaux à toutes les heures avec la plus grande facilité. Des hommes instruits, payés par le gouvernement, sont préposés, comme des fonctionnaires publics, à l'explication de tous ces chefs-d'œuvre⁶ ». Cependant, plusieurs auteurs se voient obligés de rappeler que « la galerie est publique » et qu'il « est défendu de mettre les curieux à contribution⁷ » comme l'indiquent des affiches dans la Galerie même⁸. Ces précisions semblent nécessaires puisque la gratuité inhérente au musée n'est pas toujours respectée. Les voyageurs se plaignent ainsi des pourboires exigés par les gardiens pour entrer dans les musées puis dans les salles ou encore par certains cicérones non sollicités. Comme pour les collections privées, le voyageur est souvent obligé de payer le custode qui assure la

¹ H. Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, op. cit., t. II, p. 306.

² « L'étranger, avec son passeport, a la liberté d'y aller tous les jours, depuis dix heures jusqu'à quatre, excepté le vendredi. », J. François C. Blanvillain, *Le Pariséum, ou tableau actuel de Paris*, Paris, les frères Piranesi et Leblanc, 1807 (2^e éd.), p. 107.

³ M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 136.

⁴ P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, op. cit., t. II, p. 152.

⁵ *Ibid.*, p. 152.

⁶ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1402.

⁷ Richard, *Guide du voyageur en Italie*, op. cit., p. 285.

⁸ « Il y a à chaque porte une affiche par laquelle tous les étrangers sont invités à ne rien donner à personne ; il y a même un règlement qui défend à tout employé, sous les peines les plus sévères, d'accepter de l'argent ou des présents. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 217.

visite en lui donnant un pourboire qu'on appelle « mancia » ou « buona mano¹ ». Dupré, alors qu'il se rend à la galerie du Palais Pitti, détaille ce système bien rodé d'escroquerie tout en insistant sur le fait que le grand-duc ignore certainement que ses ordres sont délibérément bafoués par ses domestiques :

En Italie, l'entrée de tous les palais, églises, muséum, cabinets de raretés, ateliers de peinture et de sculpture, n'est nullement gratuite ; mais celle du palais Pitti est portée à un plus haut prix que les autres ; j'en fais ici l'observation, non pas assurément pour porter atteinte à la magnificence du souverain qui y réside ; sans doute il ignore les rançons que l'on impose aux étrangers qui visitent sa somptueuse habitation ; je dirai donc la vérité parce qu'il peut se faire que la connaissance de cet abus arrive un jour jusqu'à l'oreille de son auguste personne. Il semble qu'il faille dompter Cerbère pour pénétrer dans ce palais élysien ; en effet, on rencontre un portier à trois têtes. La première est à la porte d'entrée ; là, il faut déposer son valet conducteur, et endormir la première tête du monstre avec deux *paolo* (environ un franc) alors on peut franchir le péristyle, mais soudain la seconde tête se présente, et le gâteau de miel que l'on doit lui jeter pour l'appriivoiser, consiste en quatre *paolo*².

Dupré convoque la métaphore de la catabase pour évoquer avec ironie les extorsions que doit subir le visiteur afin d'accéder au « palais élysien » et, plus généralement, à l'ensemble des lieux touristiques italiens ; il indique les montants de la *mancia* exigée par chacun des domestiques selon son importance dans le système muséal. De même, Reichard indique à son lecteur les tarifs des pourboires en vigueur au musée de Portici et sur les sites napolitains, attestant une pratique répandue³. Ces pourboires multiples peuvent être prohibitifs pour les visiteurs les plus modestes, comme le souligne Petit-Radel au Vatican⁴. On remarque donc que les musées, au même titre que les sites archéologiques et les collections privées, sont soumis à un droit d'entrée plus ou moins informel selon la politique de chaque État. Ces gratifications, quand elles ne sont pas exigées, facilitent l'accès des visiteurs aux collections comme le souligne Stendhal à Bologne qui, après avoir grassement payé le concierge, peut accéder sans contrainte au musée⁵.

Si la gratuité des musées, mise à mal par la cupidité des custodes, est un *leitmotiv* de la littérature viatique en Italie, les voyageurs évoquent aussi la question des horaires d'ouverture. En effet, les musées ne sont pas ouverts au public tous les jours. À propos du musée du Vatican, Lady Morgan indique ainsi que « le public est admis deux fois la semaine, sans aucune rétribution imposée à sa bourse, ni aucun

¹ À Rome, à l'occasion de certaines fêtes religieuses, le souverain pontife accorde à tous le libre accès à ses collections comme à celles de Monte Cavallo : « Nous y trouvâmes une foule de personnes, qui étudiaient ces précieux tableaux, car cette fête des Morts est en même temps à Rome celle des artistes. [...] Le palais tout entier, avec toutes les salles, est accessible et ouvert à chacun ce jour-là pour plusieurs heures ; point de pourboire à donner, et l'on n'est pas pressé par le concierge. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 147.

² A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 176-177.

³ « Au garde du musée de Portici, 8 à 10 *Carl*. Au garde des tableaux 4 à 5 *Carl*. Pour se faire montrer les statues et les colonnes qui sont dans le palais royal 2, 3 ou 4 *Carlini*. À l'invalidé qui a les clefs d'*Herculanum* et qui y conduit les étrangers avec un flambeau, un *Carlin* par heure. », H. Reichard, *Guide des voyageurs en Europe, op. cit.*, t. II, p. 310.

⁴ « Chaque fois que l'on se présente à la grille d'entrée, il faut sonner et resonner pour faire venir le gardien, et quand on sort, fouiller à sa poche, ce qui écarte beaucoup de curieux qui sont obligés de vivre d'épargne. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie, op. cit.*, t. II, p. 189-190.

⁵ « Dès que j'ai une demi-heure sans visite à faire ou sans promenade, je monte à ce musée souvent pour voir un seul tableau. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826, op. cit.*, p. 475.

obstacle à sa curiosité¹ ». Mais ces restrictions agacent d'autres voyageurs comme Stendhal pour qui ces horaires sont insuffisants et relèvent de l'incompétence du gouvernement romain :

Si vous vous sentez disposé à voir des statues, faites-vous conduire au Musée Pio Clémentin (au Vatican) ou aux salles du Capitole. Les pauvres têtes qui ont le pouvoir ne font ouvrir ces musées qu'une fois la semaine ; cependant, si le peuple de Rome peut payer les impôts et voir un écu, c'est parce qu'un étranger a pris la peine de le lui apporter².

Il insiste sur l'idée que le tourisme étant d'une importance cruciale pour l'économie romaine, les désirs des étrangers devraient être entendus. Il existe également des horaires d'ouverture spécifiques : le musée peut être ouvert en nocturne pour des visites aux flambeaux particulièrement appréciées par les voyageurs de la première moitié du XIX^e siècle³. Outre les horaires d'ouverture des musées, les visiteurs fournissent à leur lecteur des indications sur les conditions de visite. Ainsi, les aléas météorologiques peuvent être pris en compte pour optimiser la visite et profiter des œuvres, comme la pluie (« Hier, jour de pluie, nous avons vu les galeries Borghèse, Doria, et les statues du Capitole⁴ » ; « Quand le temps est mauvais, [...] je m'égaré dans les musées de ce Vatican⁵ ») ou la luminosité naturelle⁶. Les visiteurs mentionnent également certains éléments du règlement qui régit la visite, comme l'interdiction de dessiner ou de prendre des notes imposée au musée de Portici ou encore celle de porter un manteau aux Offices⁷.

Néanmoins, jusqu'aux années 1830, les indications concernant les tarifs et les horaires d'ouverture des musées sont encore peu nombreuses et souvent insérées dans le flux du discours touristique. Elles se systématisent à partir des années 1830-1840 avec la naissance du guide moderne qui se dissocie du récit de voyage à visée littéraire : la dimension informative est alors mise en avant et des catégories spécifiques sont consacrées à ces données. Ainsi, dans la table des matières de *L'Italie confortable : manuel du touriste*, Valéry consacre une entrée à la « mancia » ou « buona mano » à donner aux voiturins mais aussi aux custodes des différents musées italiens. À Naples, il rappelle les tarifs de la

¹ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 212. Dans *Promenades dans Rome*, Stendhal précise que les musées du Vatican et du Capitole sont « ouverts deux fois par semaine, le jeudi et le lundi. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 742.

² *Ibid.*, p. 609.

³ « Excellente visite au musée du Vatican [...]. Ce soir, ils ouvrent ce musée de 20 à 23 heures, et à la même heure le musée du Capitole. », Stendhal, *Œuvres intimes. II*, op. cit., p. 381.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 604.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 342.

⁶ « La galerie de l'académie nommée *Galleria del mezzogiorno*, d'après la lumière qui l'éclaire de la manière la plus favorable à cette heure de la journée, présente des séries chronologiques. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 379.

⁷ « MM. les directeurs des musées de Rome méritent la palme du ridicule, même au préjudice de ceux de Florence, qui ne permettent pas aux curieux de porter un manteau l'hiver, dans leur galerie glaciale. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 743.

visite du musée des Studji¹ ; à Rome, il donne aux voyageurs les mêmes informations au sujet du Vatican :

Une permission du majordome est nécessaire pour voir aux flambeaux les statues du Vatican. Elle sera demandée quelques jours auparavant. Le prix est de 12 écus pour la permission, et de 6 pour les custodes et la fourniture des torches. On se réunit d'ordinaire un certain nombre de voyageurs, mais on ne peut être plus de douze. La *mancia* aux custodes des principales galeries de Rome, est de 1 ou 2 pauls².

Si les informations pratiques sont plus importantes et visibles dans les guides, le discours sur les musées s'amenuise : les descriptions détaillées des galeries disparaissent ainsi que l'expression d'émotions esthétiques face aux œuvres ; les prix, adresses et horaires sont seuls indiqués³.

Donner à voir, donner à lire : le discours viatique sur le musée et ses enjeux patrimoniaux

Outre ces informations pratiques sur le fonctionnement du musée, la littérature de voyage entend présenter à ses lecteurs les collections qu'il abrite. Afin d'en rendre compte, les auteurs peuvent lister, de manière plus ou moins exhaustive, les objets et œuvres en faisant partie ou recourir à l'ekphrasis.

La liste permet de donner un aperçu rapide des collections en stimulant la mémoire culturelle du lecteur : en effet, souvent par la seule mention du nom de l'artiste et de l'œuvre et de quelques éléments descriptifs succincts, ce dernier est censé reconnaître l'œuvre en question. En outre, la liste matérialise un désir d'exhaustivité et de rationalité ; c'est un choix pratique, face à l'ampleur des collections dont elle peut fournir un catalogue précis. Matérialisée par des procédés stylistiques et typographiques aussi divers que l'énumération, les paragraphes ou l'usage de tirets, la liste constitue un prisme à travers lequel envisager les collections muséales mais participe aussi à une poétique patrimoniale dans la littérature viatique. Les itinéraires et les guides ont régulièrement recours à la liste, adaptée à leur rhétorique touristique. Ainsi, Martyn rend compte de la galerie du palais de Turin en listant les œuvres, salle par salle ; seuls les noms des tableaux et des artistes sont indiqués dans ce relevé minutieux qui ne laisse aucune place à l'interprétation ou à l'émotion :

TABLEAUX. Première galerie. Un grand marché, du Bassan. S. Sébastien, d'Horace Gentileschi. David avec la tête de Goliath, du Guide. Un vieillard écrivant, de Valentin. Un concert, du même. Moïse sauvé par la fille de Pharaon, par Paul Véronèse. Le Martyr de S. André, par l'Espagnolet. Ste Marguerite, de grandeur naturelle, du Poussin. S. Victor, qu'on suppose être de Goltz. S. Jérôme, de Daniel. Christ mort, par le même. Les Israélites portant leurs bijoux à Aaron, du Calabrois. Quatre tableaux de Pompée Battoni. Cupidon, du Guide Reni. Apollon écorchant Marsyas, du même. La vierge dans la gloire, du Guide Cagnacci⁴.

¹ « La *mancia* aux divers custodes, est à chacun de deux carlins, ce qui élève la dépense pour la visite complète du musée, à environ 15 fr. », A.-C. Valéry, *L'Italie confortable, op. cit.*, p. 154.

² *Ibid.*, p. 218.

³ Richard, dès 1834, explique ainsi : « Le Palais Pitti peut ordinairement être vu depuis onze heures du matin jusqu'à midi, et depuis trois heures jusqu'à cinq de l'après-midi. Le gardien placé au premier attend de quatre à six pauls suivant le nombre de visiteurs qu'il accompagne, et le domestique du rez-de-chaussée compte sur deux ou trois pauls. », Richard, *Guide du voyageur en Italie, op. cit.*, p. 230.

⁴ Thomas Martyn, *The Gentleman's guide, op. cit.*, p. 36-37.

Martyn établit une liste exhaustive qui suit très certainement l'accrochage des tableaux proposé par le musée puisque tous les thèmes, tous les noms sont mêlés sans qu'il distingue les peintres reconnus des autres en accordant plus d'attention à leurs toiles. On retrouve ce même fonctionnement et cette absence de jugement esthétique dans la description des Offices que proposent Anot¹ ou Perrot :

Les chefs d'œuvre de sculpture de l'antiquité sont : l'Apollon, la Vénus de Médicis, rendus par la France en 1815 ; la Vénus pudique, le faune dansant, les lutteurs, le rémouleur, l'hermaphrodite, le groupe de la famille de Niobé, Diane, Vénus sortant du bain, Vénus génitrice, Vénus vintrice, l'athlète, Cupidon et Psyché, l'athlète ou Ganimède [*sic.*], Bacchus et un faune, Vénus et Mars, Endymion, Pomone, Mercure, Lédà, Hercule luttant avec le centaure, une bacchante, deux statues d'Agrippine assise, une idole étrusque².

Perrot liste ces célèbres sculptures antiques : il n'indique que leur nom et n'apporte aucun élément descriptif, contrairement aux auteurs de récits de voyage, fascinés par ces magnifiques collections ; comme Martyn, son énumération suit l'ordre d'exposition des œuvres. Certains auteurs peuvent néanmoins organiser et commenter leurs listes comme le fait Kotzebue aux Offices : il mentionne l'ensemble des tableaux exposés mais en traite certains avec plus de rapidité que d'autres. Il décide ainsi de passer sous silence la « collection de peintures anciennes » qui n'a aucun mérite à ses yeux et préfère se concentrer sur le portrait de Van Dyck, qui l'émeut plus particulièrement. En outre, il n'hésite pas à se montrer critique envers certaines œuvres, comme celle d'Artemise Lomi³. La liste ne vise donc pas uniquement l'objectivité et l'exhaustivité : elle peut être utilisée pour marquer la subjectivité de l'auteur en offrant une vision partielle des collections ou en isolant les œuvres qui l'ont le plus frappé. C'est le cas de la liste numérotée que Taillard fournit au musée du Vatican dans laquelle il regroupe les œuvres qu'il a le plus appréciées. Face à l'ampleur des collections, une sélection est nécessaire ; elle s'effectue ici selon des critères subjectifs et la liste devient un outil de sélection à même de clarifier le discours :

Je ne puis, cher Alphonse, vous signaler, l'une après l'autre, chaque curiosité qu'elle renferme ; mais je vous recommande plus particulièrement à votre arrivée dans Rome :

1°- Le tableau des Sabines, par Pierre de Cortone : malgré son mérite, il ne saurait soutenir le parallèle avec le chef-d'œuvre de notre David.

2°- Une Madeleine, du Guide, méditant sur la croix.

3°- Une Sainte, du Dominiquin.

4°- La Vanité, par le Titien. Dans ce bel ouvrage, le peintre se montre aussi fin de couleur que Raphaël l'était dans son dessin.

¹ P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs, op. cit.*, t. II, p.149.

² A.-M. Perrot, *Nouvel Itinéraire portatif d'Italie, op. cit.*, p. 369.

³ « Je passe aux tableaux. Je trouve d'abord une collection de peintures anciennes, qui certainement n'ont guère d'autre mérite que de remonter au treizième ou quatorzième siècle. On voit, entre autres, le moine Schwartz, assis dans son laboratoire, et faisant la découverte de la poudre. [...] — Un autre, qui représente l'Innocence du premier âge du monde, prouve quelles idées on se formait autrefois de l'innocence ; ce sont des enfants tout nus, qui pissent dans l'eau. — Une Judith qui vient de couper la tête à Holopherne est l'ouvrage d'une femme nommée Artémise Lomi. Judith exécute cette action avec un tel air d'assurance, que la femme capable de peindre un semblable tableau, méritait au moins d'être enfermée dans une maison de correction. — Avec quel plaisir je vois le portrait de Lucrèce, épouse d'André del Sarto [...] — Je pourrais nommer tous les portraits de Van Dick, mais je remarque surtout celui de sa vieille mère ; c'est ici que l'amour filial semble avoir atteint le dernier degré de l'art. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. I, p. 212-213.

5°. Une Judith, du Guide : le mouvement est bien saisi.

6°. Polyxène sacrifiée par Pyrrhus (de Pierre de Cortone)¹.

À partir du XIX^e siècle et le plus souvent dans les récits de voyage, la liste muséale évolue et propose donc une sélection opérée selon des critères subjectifs ou patrimoniaux mais aussi une analyse et quelques éléments descriptifs afin de donner à voir l'œuvre....

Cette dimension descriptive se retrouve, dans le discours muséal, sous une forme plus développée : l'ekphrasis. Son emploi est fréquent et concerne souvent des œuvres reconnues de la sculpture ou de la peinture. Afin d'analyser ce phénomène, nous nous concentrerons sur un exemple pictural, les fresques de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, et sculptural, le Laocoon. En effet, ces deux œuvres font l'objet d'un abondant discours descriptif dans la littérature viatique du moment 1800 qui permet de suivre l'évolution de leur perception. Ainsi, la description des célèbres fresques de Michel-Ange révèle des enjeux esthétiques propres à la période, comme celle, particulièrement détaillée, que propose Simond :

Son plus grand ouvrage en peinture [...] se trouve dans la chapelle Sixtine [...] : c'est une fresque qui [...] représente le jugement dernier. Notre Seigneur apparaît dans la partie supérieure du tableau avec la Vierge sa mère, à côté de lui, et les saints anges. En bas sur la terre, les morts sortent de leurs tombeaux, et avec l'aide des anges, cherchent le chemin du ciel où ils sont appelés à comparaître devant leur divin juge. Sur la gauche, un batelier fait passer l'eau aux réprouvés qui ont déjà reçu leur condamnation. De la terre au ciel, tout l'espace est couvert de nudités d'un blanc sale qui tranchent fortement sur l'azur du ciel. Dos et visages, bras et jambes s'y confondent, c'est un véritable pouding de ressuscités. Rien ne fixe, rien ne repose les yeux sur toute cette surface mouchetée. Le Christ, qui a une petite tête sans barbe sur un grand corps, gesticule avec colère, et semble sur le point de frapper un malheureux arrivant, qui pourtant semble avoir des titres à une meilleure réception ; car il apporte sa peau en paquet sous son bras : c'est un martyr. On ne saurait dire quels sont les bons, quels sont les méchants dans cette foule de morts, quels sont les élus, quels sont les réprouvés ; leurs mines ne sont ni joyeuses ni tristes, mais toutes pareilles. [...] Michel-Ange a, je crois, beaucoup puisé dans le Dante, mais le poète n'a pas à lutter comme le peintre avec des formes précises et définies par des lignes ce qu'il suggère éloquentement, ce qu'il inspire et fait deviner, il faut que l'artiste le montre tout entier : queues et cornes de diables, linceuls de morts et peau de saints martyrs. L'un parle à l'imagination seulement, l'autre bien plus aux yeux. [...] On pourrait croire qu'ouvrant son portefeuille, il en a placardé le contenu, sans choix, sur la muraille. En effet, l'on voit des figures académiques, sans rapport entr'elles, dont la pose est souvent forcée, et les proportions exagérées [...]. D'ailleurs les figures éloignées sont aussi grandes que celles placées sous vos yeux, et peu d'entr'elles paraissent faites pour la place qu'elles occupent. Les connaisseurs avouent que ce tableau du jugement dernier est plein d'incongruités et d'extravagances ; ils n'en défendent pas le coloris, et reconnaissent même quelques fautes de dessin ; mais sur le *grandioso* ils tiennent ferme, ainsi que sur la fertilité d'imagination ; et, comme ce sont là des choses qui dépendent du goût, il n'y a pas moyen de s'entendre. [...] C'est là, dit-on, du beau idéal ; ne serait-ce pas plutôt du monstrueux idéal ? Mengs paraît avoir eu cette opinion, et Cochin nous dit que les ouvrages de Michel-Ange sont, pour les artistes, de dangereux modèles. Raphaël ne fut jamais moins heureux que quand il chercha à les imiter².

L'ekphrasis suit le mouvement du regard : Simond décrit les groupes de la fresque en partant de son centre, la figure du Christ. Sa description alterne entre l'analyse de détails et la description générale. Mais cette ekphrasis, si elle donne à voir la fresque, s'accompagne aussi d'un discours analytique qui s'appuie sur le discours descriptif : Simond entend prouver que l'œuvre de Michel-Ange est surestimée et que Dante, et surtout Raphaël, le surpassent. En effet, l'ekphrasis des fresques de la Sixtine, souvent admirées après celles de Raphaël au Vatican, sert à mieux opposer les deux peintres italiens, une

¹ C. Taillard, *Les voyageurs en Italie, op. cit.*, t. III, p. 229-230.

² L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. I, p. 261-265.

opposition qui devient un lieu commun dès la fin du XVIII^e siècle car, comme le rappelle Goethe, « l'admiration pour Michel-Ange venait de se réveiller chez les artistes [...]. C'était maintenant la mode de disputer lequel de lui ou de Raphaël, avait le plus de génie¹ ». Simond prend parti pour Raphaël et ce choix est marqué par la tonalité de la description aussi bien que par le recours à un argument d'autorité puisqu'il convoque l'avis des « connaisseurs » et notamment celui de Mengs. On retrouve ce parti pris en faveur de Raphaël chez de nombreux voyageurs comme Creuzé de Lesser :

En voyant cet ouvrage et tous ceux de Michel-Ange, on s'étonne un peu du colosse de sa réputation. [...] Le fameux Jugement dernier qu'on a cité sans doute parce qu'il fallait bien citer quelque chose, est d'une composition très défectueuse. Michel Ange a poussé le mauvais goût au point de gâter le sujet le plus beau et le plus terrible du christianisme, en y joignant la petite fiction mythologique du nautonnier Caron. D'ailleurs, aucun ensemble dans ce tableau, ce sont toujours les mêmes formes que le peintre y a reproduites, et les anges ont beaucoup trop de la physionomie des démons. Qu'il y a loin de cette production sauvage, de ce Shakespérisme, si j'ose le dire, aux formes variées, au goût pur, au sublime noble de Raphaël-Racine².

Comme chez Simond, le rejet de l'esthétique de Michel-Ange est inscrit au cœur de l'ekphrasis et est conforté par l'association esthétique à une œuvre littéraire : Creuzé de Lesser, classique, oppose le couple Raphaël-Racine, « sublime » et « noble », à celui de Michel-Ange-Shakespeare, « sauvage » et monstrueux³. L'ekphrasis lui permet de prendre un parti esthétique alors que la redécouverte de Shakespeare et de Michel-Ange s'accélère sous l'influence croissante du romantisme naissant. En effet, Stendhal propose également une longue ekphrasis de cette œuvre mais prend parti, en tant que romantique, en faveur de Michel-Ange. Dans *Promenades dans Rome*, il renvoie au jugement esthétique négatif porté par Simond afin de le discréditer⁴ ; en effet, s'il salue sa sincérité, il tient en grande estime le chef-d'œuvre de Michel-Ange et, recourant à la moquerie nationale, met l'indifférence de Simond sur le compte du peu de sensibilité esthétique qu'il attribue aux Genevois. L'ekphrasis que Stendhal propose du *Jugement dernier* laisse éclater son admiration pour Michel-Ange :

Cet immense tableau est divisé en onze groupes. À l'aide de cette figure grossière, on y comprendra peut-être quelque chose. [...] Au milieu du onzième groupe, Jésus-Christ est représenté au moment où il prononce la sentence affreuse qui condamne tant de millions d'hommes à des supplices éternels. [...] À gauche et au bas du tableau, le premier groupe représente les morts que la trompette terrible réveille dans la poussière du tombeau. Des pécheurs tremblants qui se rapprochent de Jésus-Christ forment le second groupe. [...] Le troisième groupe à la droite du Christ est composé de femmes dont le salut est assuré. Des anges portent les instruments de la passion, et forment le quatrième et le cinquième groupes. Le sixième représente des hommes sûrs de leur salut. [...] Le septième groupe suffirait seul pour graver à jamais le souvenir de Michel-Ange dans la mémoire du spectateur qui sait voir. Jamais aucun peintre n'a rien fait de semblable, et jamais il ne fut de spectacle plus horrible. Ce sont les malheureux condamnés entraînés au supplice par les démons. [...] Un des damnés semble avoir voulu s'échapper. Deux démons l'entraînent en enfer, et il est tourmenté par un énorme serpent ; il se tient la tête. C'est

¹ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 439.

² A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 217-219.

³ On retrouve cette opposition chez Staël : « Les tableaux de Michel-Ange, ce peintre de la Bible, de Raphaël, ce peintre de l'Évangile, supposent autant de profondeur et de sensibilité qu'on en peut trouver dans Racine et Shakespeare. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1163.

⁴ « J'ai beaucoup d'estime pour un brave Genevois, M. Simond, qui se moque franchement de Michel-Ange et de son jugement dernier [...]. M. Simond place dans ce tableau le Tasse, qui, à la vérité, n'était pas né ; mais la bonne foi et la hardiesse du Génevois n'en sont pas moins fort remarquables. Genève, ville fort instruite, est faite pour gagner de l'argent et brûler Servet. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 771-772.

l'image la plus vraie du désespoir chez un homme énergique. La civilisation plus avancée du dix-neuvième siècle, nous donnerait une image plus laide du désespoir en le plaçant chez un être auquel tout manque, même l'énergie. C'est ordinairement par cette figure de damné que les voyageurs commencent à comprendre le Jugement dernier. [...] Il est inutile de parler du mérite de l'exécution ; nous sommes séparés par l'immensité de cette perfection vulgaire. [...] L'école de Raphaël admirait beaucoup l'ange du milieu [...]. On ne trouve pas de *muscles en repos* chez Michel-Ange ; les muscles *extenseurs* sont aussi *renflés* que les muscles *adducteurs*, ce fut un des moyens de son *idéal*. J'avoue que l'ange qui passe la cuisse droite sur la croix (quatrième groupe) a un mouvement auquel rien ne pouvait conduire que la haine du style plat¹.

Cette ekphrasis se présente comme une revendication de son admiration pour l'artiste florentin ; il fait l'éloge de l'énergie de son pinceau, motivée d'après lui par « la haine du style plat » que les romantiques condamnent chez les classiques. Mais Stendhal va plus loin puisqu'il renverse le propos de Simond sur Raphaël. Selon lui Raphaël et son école ne l'emportent pas sur Michel-Ange car ils se sont inspirés de cette œuvre ; le rapport de force entre les deux artistes est donc annulé au profit d'un rapport d'innutrition.

En ce qui concerne la sculpture, le Laocoon connaît aussi, à partir du XVIII^e siècle, un regain d'intérêt lié à trois facteurs : tout d'abord, l'esthétique néoclassique qui entend faire sien le beau idéal de la statuaire antique dont le Laocoon apparaît comme l'un des plus parfaits modèles ; mais aussi la description du Laocoon publiée par Lessing en 1766 et qui, prenant l'exemple de ce groupe antique, définit la représentation picturale et poétique en les mettant en perspective ; enfin, le Laocoon fait partie des œuvres enlevées par la France, exposées à Paris et renvoyées en 1816, ajoutant une nouvelle strate d'interprétation historique à ce groupe et témoignant de sa célébrité. Les descriptions de la statue dans la littérature de voyage évoquent ces facteurs, comme celle qu'en propose Dupaty, largement inspirée de l'ouvrage de Lessing auquel il reprend le parallèle avec Virgile, l'idée d'un récit sculptural et le pathos :

J'étais occupé depuis près d'une heure, à en étudier tour-à-tour et à en goûter les beautés. Comment, me disais-je à moi-même, M. de*** a-t-il pu écrire que la mort de Laocoon est représentée sur ce marbre, comme dans les vers de Virgile ? M. de*** n'a pas lu les vers de Virgile ou il n'a pas vu ce marbre. Dans Virgile l'action est successive : ici, elle est simultanée. Dans Virgile les serpents ont déjà déchiré les deux enfants quand leur père vole à leur secours ; ici les enfants et le père sont attaqués à la fois. Laocoon pousse dans les vers de Virgile des cris effroyables et sur ce marbre il se tait. Enfin Virgile se borne à exprimer la douleur physique, Agasias a rendu la douleur morale. Il a fait plus, il a peint, au milieu de ces deux douleurs, le courage qui combat contre elles et les réprime l'une et l'autre. Certainement de ces deux auteurs, l'artiste, c'est Virgile et le poète, Agasias. Le premier a fait un récit, mais le second, un poème².

L'ekphrasis proposée par Dupaty révèle les grandes caractéristiques du discours esthétique de ses contemporains, notamment le parallèle entre le traitement de l'épisode chez Virgile et dans la sculpture.

Borel propose également une ekphrasis du groupe en 1825 :

C'est la douleur la plus terrible, c'est la tendresse d'un père c'est le courage et la force d'âme d'un sage Quel combat en effet entre la douleur physique et la force morale de cet infortuné vieillard, victime de l'amour paternel ! *Clamores simul horrendos ad sidera tollit*, dit Virgile : ici ces cris de douleur ne s'échappent pas encore ; ils sont retenus par le courage. Que ces deux enfants qui courent se réfugier

¹ *Ibid.*, p. 1133-1137.

² C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. II, p. 35-42.

dans le sein de leur père sont touchants ! Personne ne rompra ces nœuds formés autour de leurs faibles corps par les deux horribles serpents. Le plus jeune en est étouffé : il expire en regardant son père. Que ce regard mourant de l'innocence est attendrissant ! Mourir si jeune et si malheureux ! Mères sensibles ! si vous arrêtez vos yeux sur ce groupe de douleur, vous prendrez vos enfants dans vos bras, vous les presserez sur votre sein en les arrosant de larmes d'amour et de tendresse¹ !

Ces deux descriptions renvoient à un intertexte célèbre, à un discours touristique et esthétique néoclassique rodé qui s'adapte à la statue : l'intertexte de Lessing et de Virgile est convoqué systématiquement et les auteurs insistent, par la description pathétique, sur l'émotion que le spectateur doit ressentir face à cette statue. L'ekphrasis apparaît alors comme un cours de réception esthétique, indiquant les attitudes et les émotions à adopter devant ce groupe, tout en faisant écho aux débats esthétiques contemporains qui participent à la patrimonialisation de l'œuvre. Ainsi, si le néo-classicisme contribue à faire percevoir le Laocoon comme une œuvre patrimoniale, il en va de même pour le romantisme avec l'œuvre de Michel-Ange ; leur redécouverte esthétique par l'Europe entraîne un souci accru de leur conservation.

Le musée constitue donc un outil patrimonial qui occupe une place essentielle dans le discours des voyageurs qui en exposent le fonctionnement à leurs lecteurs. Le musée participe aussi à l'élaboration d'une écriture et d'un regard patrimoniaux. En effet, comme lui, leurs ouvrages littéraires conservent et classent les œuvres d'art et les vestiges du passé pour les protéger des atteintes du temps, ce qui est aussi le rôle d'une autre discipline patrimoniale : la restauration.

¹ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, *op. cit.*, p. 78.

Chapitre 4 : Restauration : le pouvoir de la réparation

Les initiatives patrimoniales sont intrinsèquement liées au temps et à la prise de conscience anxieuse que son passage n'atteint pas seulement les hommes mais aussi leurs productions. Luttant à chaque instant contre les dommages anciens infligés aux monuments et aux œuvres afin de les préserver pour l'avenir, ces initiatives font communiquer et coexister dans l'instant passé, présent et futur. L'archéologie révèle ainsi au présent les secrets enfouis du passé tandis que le musée s'impose comme un système permettant d'empêcher durablement la dégradation et la destruction des œuvres grâce à leur préservation dans un lieu spécifique mais aussi grâce au travail de restauration.

La restauration, qu'elle soit artistique ou monumentale, est une discipline patrimoniale qui se développe sous sa forme moderne dès la fin du XVIII^e siècle, au même titre que l'archéologie, la conservation ou la muséification. La pratique de la restauration n'est en effet pas nouvelle et le moment 1800 marque seulement l'émergence d'un regard plus scientifique sur cette activité¹. Les voyageurs évoquent ainsi les restaurations effectuées durant l'Antiquité (le Panthéon fut restauré par plusieurs empereurs) ou au Moyen-Âge (Nibby évoque les multiples restaurations réalisées sur le pont Palatin²). Le terme « restauration », polysémique, développe une nouvelle signification plus spécifique à partir de la fin des années 1790 ; dérivé d'un des premiers sens du substantif attesté depuis le Moyen-Âge, « l'action de remettre en bon état³ », il désigne désormais la « réparation d'une œuvre d'art⁴ ». On distingue donc la restauration des œuvres et des monuments patrimoniaux, selon des critères scientifiques, de la rénovation ou de la réparation. Ainsi, dans le *Mercure universel* du 26 juin 1794, le substantif est utilisé dans ce sens patrimonial moderne pour évoquer les collections du jeune Louvre :

La convention nationale considérant combien il importe pour le maintien et les progrès des arts de pourvoir à la restauration des monuments précieux qui forment la collection du Muséum national ; [...] il sera ouvert un concours pour la restauration des tableaux, statues, bas-reliefs, et généralement de tout monument de sculpture formant la collection du Muséum national⁵.

La restauration consiste à intervenir sur le monument ou l'œuvre pour en réparer les dégradations et en protéger l'intégrité : elle lutte contre le temps puisqu'elle travaille à conserver, pour la postérité, des objets et des monuments du passé sans les altérer. En effet, le restaurateur n'est pas un créateur, il ne doit pas dénaturer par son travail l'œuvre originale, sous peine de mettre à mal sa valeur patrimoniale. Cette perception moderne de la restauration, qui ne s'impose véritablement qu'au XX^e siècle, est remise

¹ « Depuis longtemps déjà on avait imaginé de restaurer les statues antiques ; et, de nos jours, l'art de restaurer les vieux tableaux a été porté fort loin. », *Journal des débats politiques et littéraires*, 13 novembre 1817, p. 3.

² A. Nibby, *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne*, op. cit., p. 26.

³ CNRTL. *L'Encyclopédie* la définit encore comme « la réfection de toutes les parties d'un bâtiment dégradé & déperé par mal-façon ou par succession de temps, en sorte qu'il est remis en sa première forme, & même augmenté considérablement. »

⁴ Voir le développement étymologique proposé par le CNRTL pour « restauration ».

⁵ *Le Mercure universel*, 26 juin 1794, p. 7.

en question au XIX^e siècle par plusieurs chantiers de restauration, notamment ceux de Viollet le Duc. Chargé de restaurer Notre-Dame de Paris sous le Second Empire, il s'appuie sur des archives et le compte-rendu de fouilles, donc sur des sources scientifiques permettant de respecter l'architecture gothique de la cathédrale, et refuse d'utiliser des matériaux modernes pour ses réparations. Pourtant, il s'est aussi rendu célèbre par ses interventions sur l'édifice : habité par un imaginaire médiéval particulièrement riche et souhaitant lui redonner une cohérence stylistique, il la dote d'une nouvelle flèche et de gargouilles sorties tout droit de son imagination : la conservation a laissé place à la création. Cette restauration fait l'objet de plusieurs condamnations¹, plus particulièrement au cours du XX^e siècle, alors que l'impératif de la fidélité au monument s'impose avec plus de rigueur parmi les restaurateurs comme l'illustre le débat actuel sur la restauration de cette même cathédrale, dévastée par le feu en 2019 : si certains architectes proposaient d'apporter quelques innovations modernes à l'édifice, comme un toit en verre, le parti le plus conservateur, composé de ceux qui souhaitaient reconstruire la cathédrale à l'identique, a obtenu gain de cause. La restauration a pour tâche de maintenir pour les années à venir le monument dans son état originel : patrimonialisé, il est désormais figé. Le geste du restaurateur est donc avant tout perçu comme un geste de reproduction, de fidélité à l'original à travers les siècles ; ce n'est pas un geste de création mais un geste technique qui doit respecter l'œuvre de l'artiste dans son travail. Le restaurateur obéit donc à une philosophie de la continuité et non de la rupture qui assure le statut patrimonial de l'édifice.

Si la nécessité de restaurer s'impose au moment 1800, notamment dans le cadre des musées, la discipline est encore en cours de définition et plusieurs voyageurs, séduits par le charme de la ruine, s'y opposent. Ces débats qui animent la littérature de voyage en Italie font apparaître deux rapports au temps et deux visions du patrimoine : certains voyageurs expriment leur désir d'admirer le monument restauré et se réjouissent de voir le passage des siècles atténué par le travail des restaurateurs ; d'autres, entretenant un rapport plus poétique au temps, ne souhaitent pas en effacer la trace mais au contraire maintenir l'édifice en l'état afin de souligner sa valeur d'ancienneté et profiter de ses multiples effets esthétiques et philosophiques. Ces tensions structurent le discours des voyageurs en Italie et témoignent de la difficulté de mettre au diapason leurs aspirations patrimoniales encore balbutiantes. Mais restaurer c'est avant tout redonner vie à la trace du passé qui « fonctionne [...] comme une énigme. Insuffisante, morcelée, mutilée (la ruine) ou mutilante (la tâche, l'entaille), privée ou privant de sa finalité, elle appelle la restitution de l'objet qu'elle prolonge ou qu'elle atteint² ». Pour résoudre cette énigme, les voyageurs ont aussi recours à l'imagination qui leur permet, instantanément, de réparer les ravages du temps et de rendre à la trace, au fragment, son intégrité originelle ; il ne s'agit donc plus d'une restauration

¹ Sur cette question, voir par exemple Camillo Boito, *Conserver ou restaurer ? : 1893*, Saint-Front-sur-Nizonne, L'Encyclopédie des nuisances, 2013, 163 p.

² C. Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 216.

scientifique, matérielle mais d'une restauration par l'imagination qui peut concerner des monuments mais aussi une ville entière, comme Rome ou Pompéi.

Le discours des voyageurs sur les restaurations

Comme pour l'archéologie ou la muséification, les voyageurs livrent dans leurs récits leurs réflexions sur la restauration en tant que discipline patrimoniale. Par sa richesse et sa diversité patrimoniale, l'Italie est un lieu idéal pour approfondir ce débat. Par leur discours, caractérisé par des jugements et des réflexions souvent contradictoires, les visiteurs donnent notamment à voir la difficile élaboration d'une définition de la restauration, pourtant rendue plus urgente à leurs yeux par les récentes destructions iconoclastes qui ont marqué les premières années de la Révolution.

Restaurer : une lutte contre le temps

Les visiteurs se montrent attentifs aux restaurations effectuées sur les œuvres picturales ou les monuments et jouent un rôle indirect dans leur développement : sensibilisés à la nécessité d'une conservation patrimoniale, ils ne manquent pas, dans leurs écrits, de dénoncer les dégradations et de saluer les initiatives éclairées cherchant à y remédier. Ils participent ainsi à faire évoluer le regard porté sur la restauration en tant que discipline patrimoniale.

Cette attention accrue des visiteurs reflète celle qui se manifeste alors plus vivement parmi les souverains italiens, responsables de la protection patrimoniale et, à ce titre, commanditaires privilégiés des restaurations. C'est plus particulièrement le cas à Rome, en raison de facteurs politiques ; la saisie d'œuvres par les armées françaises, exposées mais aussi restaurées au Louvre, ainsi que les travaux entrepris à Rome sous l'Empire, incitent Pie VII à poursuivre dès 1815 cette politique. La Restauration du pouvoir papal s'appuie donc sur des travaux de réhabilitation, d'aménagement et de mise en valeur du patrimoine romain qui devient un support de l'affirmation d'une légitimité politique, ce qui n'est pas un phénomène nouveau. En effet, d'après les voyageurs, la vanité des pontifes et le désir de fixer le souvenir de leur règne éphémère les a poussés à ordonner de multiples restaurations dans la ville, signalées par des inscriptions qui rappellent à tous leur pouvoir et inscrivent, sur le monument même, la dimension politique de ces mesures¹. C'est le cas du pont Milvius, restauré par Pie VII : Ducos remarque qu'une plaque y a été apposée afin de rappeler aux visiteurs aussi bien qu'aux Romains que ces travaux ont été effectués sur ordre du pontife. Les voyageurs relèvent aussi les armes des papes, apposées sur

¹ A. Schnapp rappelle qu'il s'agit d'une pratique déjà répandue sous la Rome impériale où de nombreuses inscriptions rappelaient le nom des personnes ayant pris en charge les travaux successifs de rénovation. A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, op. cit., p. 17-18.

les monuments qu'ils ont construits ou restaurés, comme le souligne Stendhal¹. Cette pratique, qui a pour but de mettre en avant leur rôle patrimonial et de faire perdurer la mémoire de leur règne, bien que salubre, repose sur la vanité et Stendhal la tourne en dérision. Selon lui, les souverains apposent systématiquement leurs armes sur des monuments dérisoires, voués à l'oubli ou à la disparition, qu'ils ont contribué à restaurer ou édifier². Si les gouvernements deviennent, alors que la gestion du patrimoine s'institutionnalise, les principaux responsables des restaurations, les particuliers jouent encore un rôle important sur la péninsule ; propriétaires des œuvres, ils sont responsables de leur entretien. Ainsi, au théâtre de Marcellus, sur lequel a été édifié un palais, Stendhal constate que « M. Orsini propriétaire actuel vient de le faire restaurer³ ».

Quels que soient leurs commanditaires, ces travaux sont pris en charge par des spécialistes, les restaurateurs, dont la profession est progressivement redéfinie à la fin du XVIII^e siècle. Avant la mise en place d'institutions et de fonctions spécifiques destinées à prendre en charge les restaurations de manière scientifique, ces dernières étaient effectuées par des artistes pour le patrimoine artistique et des architectes pour le patrimoine monumental. Il est ainsi fréquent, depuis la Renaissance, de faire appel à des sculpteurs pour « restaurer » les statues antiques retrouvées incomplètes : la restauration consiste alors, non à préserver le fragment intact mais à lui rendre son unité en ajoutant les morceaux manquants. Cette pratique ancienne est courante en Italie et Goethe explique ainsi que l'Hercule Farnèse fût, dans un premier temps, restauré par Guglielmo della Porta qui lui redonna ses jambes :

Cette statue, à savoir de la tête aux genoux, puis les pieds et le socle sur lequel ils reposent, furent trouvés sur les terres des Farnèse ; mais les jambes, du genou à la cheville, manquaient, et furent remplacées par Guillaume Porta. C'est sur elles que l'Hercule se tient à ce jour. Cependant, les véritables jambes antiques avaient été découvertes à leur tour dans la villa Borghèse, et on les y voyait encore exposées. Maintenant, le prince se décide à faire hommage au roi de Naples de ces restes précieux. On enlève les jambes que Porta avait substituées, on les remplace par les véritables et, jusqu'à

¹ « Dès les premiers mois de notre séjour à Rome, nous avons appris à reconnaître les armes des papes qui ont protégé les arts, on les trouve sur le moindre pan de mur qu'ils ont fait relever. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 1091.

² « Un pape fait placer ses armes sur le plus petit mur qu'il relève, et jusque sur les bancs de bois peint dont il garnit les antichambres du Vatican ou du Quirinal. Cette vanité, bien pardonnable, maintient le culte des beaux-arts. », *Ibid.*, p. 894. C'est aussi l'idée que développe Mallet qui raille le combat mémoriel engagé entre les pontifes à coups de plaques commémoratives à la fontaine de Trevi : « En parcourant la ville de Rome, on est étonné de l'importance que les papes ont mis à attacher leur nom aux moindres ouvrages qu'ils ont fait construire ; effrayés sans doute de la courte durée du règne de leurs prédécesseurs, ils se sont hâtés de laisser des traces de leur existence : un mur, une simple fontaine sont réclamés par eux, et une pompeuse inscription en rappelle le fondateur. On a cherché les termes les plus magnifiques pour rehausser l'importance d'une construction qui pourrait être l'ouvrage d'un simple particulier. [...] Sur les ouvrages de l'antiquité, les noms et les titres du restaurateur occupent plus de place que ceux du modeste fondateur [...]. La magnifique fontaine de Trevi est un des beaux ornements de Rome moderne, mais trois papes semblent se disputer la gloire de sa construction. Une inscription annonce que Clément XII a fait venir la source et a commencé l'ouvrage ; une seconde, que Benoît XIV l'a continué ; une troisième, que Clément XIII y a ajouté quelques ornements. », G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, *op. cit.*, p. 141-142.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 917. C'est aussi le cas des collections artistiques : leurs possesseurs ont la charge de leur restauration et peuvent faire appel à des spécialistes comme le fit Chateaubriand afin de remettre en état les bustes trouvés lors de ses fouilles : F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale*. VIII. 1828-1830, *op. cit.*, p. 415.

présent très satisfait des autres, on se promet un spectacle tout nouveau et une jouissance plus harmonieuse¹.

La restauration n'est qu'un pis-aller et, sitôt les jambes originelles retrouvées, elles sont remises en place, permettant une « jouissance plus harmonieuse » du beau antique privilégié par les néoclassiques. Ces rénovations effectuées par des artistes peuvent néanmoins acquérir à leur tour une valeur esthétique et patrimoniale, comme celle du Gladiateur mourant « chef-d'œuvre d'un ciseau grec, [...] dont la restauration est due à Michel-Ange² » : « Cette statue [...] a été restaurée avec tant de perfection par Michel-Ange, qu'un des bras, qu'il fut obligé de refaire parce qu'il manquait, est égal pour ne pas dire supérieur en mérite à toutes les autres parties de cette admirable composition³ ». Si le talent de Guglielmo della Porta est éclipsé par la découverte de l'original, ce n'est pas le cas de celui de Michel-Ange. Sa restauration est la preuve, aux yeux des voyageurs, qu'il est à même d'égaliser l'antique et elle n'est plus perçue comme un expédient mais comme une création artistique à part entière : les visiteurs viennent admirer le travail du statuaire grec et celui du sculpteur italien de la Renaissance. Le patrimoine monumental fait aussi l'objet de restaurations, souvent pensées de manière utilitaire avant le XIX^e siècle : il s'agit avant tout de réparations apportées ponctuellement aux monuments antiques, surtout à ceux qui assurent un rôle dans l'urbanisme de la Rome moderne comme les ponts. Ainsi, Nicolas V entreprend des rénovations sur le Pont Mole : les travaux ont pour but de solidifier la structure antique et ne respectent nullement l'architecture d'origine. À partir de la Renaissance, la restauration est aussi perçue comme un moyen pour les artistes de s'inscrire dans la continuité du modèle antique et d'illustrer leur talent. Michel-Ange entreprend par exemple celle des thermes de Dioclétien ; il ne s'agit pas d'une restauration au sens moderne du terme puisque ces ruines antiques sont habilement intégrées dans une nouvelle création architecturale, l'église Sainte-Marie-des-Anges, comme l'observe Stendhal⁴.

Au cours des années 1780-1830, les restaurations d'œuvres d'art sont toujours exécutées par des artistes comme le sculpteur Pacetti, employé par le prince Giustiniani pour restaurer ses antiques⁵, ou Camuccini qui restaure les mosaïques de Cimabue⁶ à Sainte-Marie Majeure, mais elles sont de plus en plus régulièrement effectuées par des artistes qui, après leur formation picturale, se spécialisent : les « restaurateurs ». *Le Moniteur Universel* invite ainsi ses lecteurs parisiens à venir prendre connaissance du travail d'Alphonse Giroux, « peintre restaurateur » qui propose au public de découvrir la restauration, « cette partie de la peinture si utile pour la conservation des anciennes écoles⁷ ». À Rome, les voyageurs sont également confrontés à cette nouvelle profession patrimoniale ; Stendhal mentionne deux

¹ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 187.

² P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 199.

³ D.-D. Farjasse, « Rome », *op. cit.*, p. 33.

⁴ « Michel-Ange n'avait que peu gâté la forme antique, en changeant en église catholique la salle principale des Thermes de Dioclétien », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 926.

⁵ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. IV, p. 81.

⁶ Voir D.-D. Farjasse, « Rome », *op. cit.*, p. 139.

⁷ *Le Moniteur universel*, 17 mars 1809, n°76, p. 4.

restaurateurs romains qu'il a rencontrés et qu'il désigne par le nom de « restaurateur » : « l'excellent restaurateur Pedrocchi, le meilleur de l'Italie¹ », et « le célèbre Palmaroli, restaurateur de tableaux² ». Bonstetten se rend quant à lui dans l'atelier du « restaurateur Franzoni³ » qui travaille sur les statues exhumées à Ostie ; son activité s'inscrit dans la continuité de celle de l'archéologue. Lors de son séjour à Naples, Goethe rencontre également le sculpteur Albacini⁴ et le peintre Anders qu'il désigne comme des « restaurateurs » :

Nous avons passé bien des heures intéressantes chez le restaurateur Anders, qui, appelé de Rome, demeure aussi dans le vieux château, où il poursuit assidûment ses travaux, auxquels s'intéresse le roi. Je n'ose entreprendre de décrire son habileté à restaurer les anciens ouvrages, parce qu'il faudrait en même temps développer la tâche difficile et l'heureuse solution que se propose cette industrie particulière⁵.

En la définissant comme une « industrie particulière », Goethe présente la restauration comme une discipline à part entière, distincte de la peinture ; il acte, lexicalement, la dissociation entre le rôle d'artiste et celui de restaurateur, caractéristique de la modernité patrimoniale. Pourtant, il existe encore chez les voyageurs quelques hésitations lexicales qui témoignent des difficultés d'envisager la restauration comme une discipline scientifique à part entière, une activité patrimoniale qui appartient au champ de la préservation et non de la création. Lors de son séjour à Rome, Bonstetten évoque ainsi le métier de restaurateur lors de sa visite d'un atelier qui, dans la tradition initiée dès la Renaissance, « complète » des statues antiques mutilées :

Il y a un métier profitable à Rome, assez inconnu ailleurs ; c'est celui de restaurateur de statues ; rien de plus singulier que ces ateliers de restaurateurs, on y marche sur des corps brisés et mutilés, la terre y est jonchée de membres comme un champ de bataille : là sont des amas de têtes, la plupart sans nez, ici des troncs mutilés, là des bras ou des jambes cassées. Plus loin des corps, réunis par l'artiste, semblent revivre sous les mains du rhabilleur ; le Consul reprend sa gravité, Pallas sa fierté, Vénus ses grâces, et Jupiter ses foudres. La création achevée, arrive l'heure du baptême ; tel, dit-on, sera Brutus, tel autre Scipion, Jules César ou Agrippine, et tous s'en vont avec des nez, des bras et des jambes d'emprunt mais avec des noms illustres. [...] Ce métier de restaurateur devrait être encouragé [...]. Les fouilles sont très propres à faire fleurir l'art du restaurateur par le grand nombre de statues mutilées que l'on y trouve. Et le restaurateur ferait fleurir à son tour l'art des fouilles, en rendant, pour ainsi dire, la vie à tant de membres inutiles⁶.

Les restaurateurs sont encore perçus par certains voyageurs comme des « artistes » capables de redonner vie à la statue mutilée en lui ajoutant ce qui lui manque sans nécessairement respecter l'intégrité esthétique et historique du fragment antique. Alors que la restauration est en cours de définition et soumise à de nouvelles exigences patrimoniales scientifiques, le néoclassicisme contribue à renforcer ce processus en revendiquant l'existence esthétique autonome des fragments antiques qui doivent être appréciés dans leur morcellement, garant paradoxal de leur unité esthétique, et non plus « complétés »

¹ Stendhal, *Œuvres intimes. 1, op. cit.*, p. 936.

² Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 788.

³ C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide, op. cit.*, p. 91.

⁴ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 415.

⁵ *Ibid.*, p. 239.

⁶ C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide, op. cit.*, p. 89-90.

et ainsi dénaturés par un artiste moderne¹. Le restaurateur ne doit plus assurer un rôle créatif, il est chargé de limiter, sans modifier l'œuvre ou l'objet, les dégâts occasionnés par le temps et de préserver son unité esthétique selon des techniques artistiques précises.

Afin de conforter cette nouvelle perspective patrimoniale, des ateliers dédiés à la restauration sont créés dans les musées italiens : les œuvres sont restaurées sur place par des personnels formés à cette activité. Au musée que Ferdinand IV fait construire à Naples, le Real Museo Borbonico, Petit-Radel constate qu'un atelier sera spécifiquement aménagé pour le travail de restauration des collections². De même, à Venise, en rappelant la redécouverte par le comte Cicognara d'un tableau du Titien, Lady Morgan mentionne l'existence d'un atelier de restauration dans l'Académie, musée de la ville, et décrit son rôle :

L'Assomption de la Vierge, le chef-d'œuvre du Titien, était depuis longtemps abandonné et couvert de poussière et de saleté dans l'église où il avait été originairement placé ; le comte Cicognara le découvrit, et le fit porter dans la galerie de l'académie, où, par un procédé curieux, mais qui demande une grande patience, il fut rendu à sa primitive beauté, à toute cette fraîcheur de coloris qui a rendu le Titien si célèbre³ [...].

Ces ateliers italiens prennent pour modèle celui du Louvre, mis en place à l'ouverture du musée et qui travailla sur plusieurs tableaux enlevés à l'Italie. *Le Moniteur Universel* évoque ainsi les travaux de restauration entrepris par les équipes françaises sur la *Vierge de Foligno*, tableau de Raphaël. Le journaliste distingue deux étapes, la « restauration mécanique » et la « restauration pittoresque⁴ », qu'il entreprend de décrire. La « restauration mécanique » se déroule comme suit : « On enlève le vieux vernis, la crasse et les *repeints* ; on réduit les boursoufflures, on rapproche, on remplit les gerçures, on fixe les écailles prêtes à tomber de sécheresse ; enfin on transporte toute une peinture d'un panneau vermoulu sur une bonne toile, ou d'une vieille toile sur une neuve⁵ ». Effectuée par « l'ouvrier restaurateur⁶ », elle consiste à préparer l'œuvre pour la « restauration pittoresque » en aplanissant la toile, en la détachant sans dommage de son cadre ou en lui constituant un nouveau fond pour faciliter le travail du peintre-restaurateur. Le journaliste constate ainsi que « c'est par tous ces procédés que le tableau a été incorporé à une base plus durable que la première même, et prémuni contre les accidents qui en avaient produit la dégradation⁷ » ; l'objectif est donc de permettre une meilleure conservation future du chef-d'œuvre. C'est aussi celui de la « restauration pittoresque » : réalisée par un « peintre

¹ Cette poétique du fragment est aussi chère aux romantiques, notamment allemands : voir à ce sujet Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et alii, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection poétique », 1978, 444 p.

² « L'aile qui est en correspondance avec celle-ci, contiendra les ateliers pour la restauration des bronzes, des figures en marbre, et des ouvrages en mosaïque et en plâtre. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 55.

³ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 407-409.

⁴ *Le Moniteur universel*, 13 janvier 1802, n°113, p. 3.

⁵ *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 13 novembre 1817, p. 3.

⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁷ *Le Moniteur universel*, 23 février 1802, n°154, p. 3.

restaurateur¹ », elle « consiste à nettoyer la surface de la peinture de tout ce qui peut la ternir, à rendre le véritable coloris au tableau, et à réparer les parties détruites, par des teintes habilement ménagées et fondues avec les traits primitifs² ». Le peintre « imite avec patience la palette et la touche de l'auteur du tableau en restauration ; il n'emploie, s'il peut, que des couleurs analogues aux siennes, et assez solides pour ne pas se désaccorder au bout de quelques années³ ». Cette opération suscite des réserves plus vives puisque « ce n'est qu'avec un respect religieux qu'on peut se permettre une opération qui peut toujours faire craindre quelque altération dans le dessin et dans le coloris, surtout quand il s'agit d'un tableau de Raphaël⁴ ». En effet, la restauration, qui entend sauver l'œuvre des ravages du temps, mal entreprise, peut entraîner un résultat plus définitif encore ; c'est pourquoi elle ne doit être utilisée qu'avec parcimonie et uniquement sur les « objets tellement dégradés, qu'il y a plus d'avantages à leur faire courir quelques hasards inséparables d'opérations délicates et multipliées, que de les abandonner à la destruction qui les menace⁵ ». Le succès du peintre-restaurateur est donc conditionné par son habileté technique, par ses connaissances en histoire de l'art qui lui permettront de mieux respecter le style de l'artiste, et par sa capacité à renoncer à créer pour mieux restituer le travail d'un autre⁶. Le premier critère de réussite d'un travail de restauration est l'impossibilité de distinguer le travail originel de celui du restaurateur qui disparaît derrière le « maître » ; c'est d'ailleurs en fonction de ce critère que le travail de M. Roeser, restaurateur de la *Vierge de Foligno*, est évalué par le rapport des « commissaires-inspecteurs⁷ ».

Il en va de même en ce qui concerne la restauration des monuments. Dans « Guerre aux démolisseurs », Hugo observe ainsi que la restauration d'un édifice doit être caractérisée par la nécessaire préservation du style architectural d'origine :

Faites réparer ces beaux et graves édifices. Faites-les réparer avec soin, avec intelligence, avec sobriété. Vous avez autour de vous des hommes de science et de goût qui vous éclaireront dans ce travail. Surtout, que l'architecte-restaurateur soit frugal de ses propres imaginations ; qu'il étudie curieusement le caractère de chaque édifice, selon chaque siècle et chaque climat. Qu'il se pénètre de la ligne générale et de la ligne particulière du monument qu'on lui met entre les mains ; et qu'il sache habilement souder son génie au génie de l'architecte ancien⁸.

¹ *Ibid.*, p. 3.

² *Ibid.*, p. 2.

³ *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 13 novembre 1817, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶ Le journaliste détaille ainsi les qualités nécessaires à un bon restaurateur : « Cette partie essentielle de la restauration des ouvrages de peinture demande [...] une grande délicatesse d'œil pour savoir accorder les teintes nouvelles avec les anciennes, une connaissance approfondie des procédés employés par les maîtres et une longue expérience, pour prévoir, dans le choix et l'emploi des couleurs, ce que le temps peut apporter de changement dans ces teintes nouvelles, et par conséquent prévenir la discordance qui serait le résultat de ces changements. L'art de la restauration pittoresque exige encore le plus grand scrupule à ne recouvrir seulement que les parties endommagées, et une adresse extraordinaire pour accorder le travail de la restauration avec celui du maître [...] et faire disparaître à tel point le travail, que l'œil même exercé ne puisse distinguer ce qui est de la main de l'artiste restaurateur d'avec ce qui est celle du maître. », *Le Moniteur universel*, 23 février 1802, n°154, p. 3.

⁷ *Le Moniteur universel*, 13 janvier 1802, n°113, p. 3.

⁸ Victor Hugo, « Guerre aux démolisseurs », *La Revue des deux mondes*, 13 mars 1832.

Dans cette injonction aux pouvoirs publics, Hugo parle bien d'un « architecte-restaurateur », mais continue à utiliser le verbe « réparer ». Pourtant, il définit les grands principes de la restauration patrimoniale moderne qui se doit d'être pensée par des « hommes de sciences » et dans laquelle le restaurateur doit savoir s'effacer et mettre son talent au service du « génie de l'architecte ancien ». Cette fidélité à l'œuvre d'origine, au cœur de la notion même de restauration et qui la définit en tant que discipline scientifique, peine à s'imposer dans le domaine architectural comme en témoignent au cours de la deuxième moitié du siècle les travaux de restauration entrepris par Viollet-le-Duc ou les propos d'Uggeri sur les travaux à effectuer sur le temple d'Hercule vainqueur :

L'on avait, dès le commencement, de ce déblai, formé le projet d'achever en bons matériaux le mur de la Cella, de faire la cimaise aux chambranles de la Porte et à ceux des fenêtres, de restaurer quelques chapiteaux qui sont mutilés, de substituer une autre colonne à celle qui manque, y faire un entablement et enfin d'achever l'Édifice, non en le couvrant de tuiles ; mais en y élevant un petit Dôme selon les règles que nous donne Vitruve ; l'on voulait aussi y refaire l'escalier et l'entourer à quelque distance d'un petit mur, pour prévenir tout dégât et toute profanation, et y faire enfin plusieurs autres choses semblables que peut souhaiter quelqu'un qui voyant un édifice auquel il manque quelque partie en désire naturellement la Réparation ou la Restauration¹.

Il entend non restaurer le temple pour le conserver en l'état et éviter sa dégradation mais le restaurer dans son état antique supposé en lui ajoutant une colonne, un dôme ou un escalier, donc en créant un monument nouveau. Plusieurs voyageurs en Italie participent pourtant à définir la restauration comme une intervention nécessaire pour préserver le style architectural du monument, distincte des réparations et de la création : Valéry condamne par exemple la restauration de Saint-Ambroise, à Milan, où les architectes n'ont pas appliqué ce principe et ont dénaturé l'édifice².

Ainsi, si la restauration moderne telle que nous la connaissons est encore en cours de définition, les restaurations architecturales commencent à prendre en compte les nouvelles exigences scientifiques comme l'illustre, à Rome, le cas de Giuseppe Valadier. Architecte néoclassique employé par les papes et la France, il est chargé de restaurer plusieurs monuments antiques. Prunetti rappelle les restaurations qu'il a effectuées au Pont Mole³ et à propos de l'arc de Titus, Nibby mentionne son travail et propose, en gravures, une représentation du monument avant et après la restauration [illu. 5 et 6] :

Étant resté isolé après les dernières démolitions, il menaçait une ruine imminente, ce qui aurait un dommage irréparable pour l'histoire et pour les arts : le pontife Pie VII le fit restaurer d'après sa forme primitive en 1823 par l'architecte Valadier, qui afin de faire mieux reconnaître l'ouvrage moderne fit exécuter toutes les restaurations en travertin, pendant que la partie ancienne est en marbre, et ne fit sculpter que les moulures générales. La pl. 28 nous donne l'arc dans l'état où il était en 1823 étant encore encombré de bâtiments à demi démolis du moyen âge ; la pl. 29 le montre comme il a été réduit après les dernières restaurations⁴.

¹ A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, op. cit., p. 46.

² « L'église Saint-Ambroise, le plus ancien monument de l'antiquité chrétienne à Milan, offre un véritable chaos d'architecture ; ces travaux d'âges éloignés et divers forment une disparate, une bigarrure choquante : les architectes italiens ont trop souvent le tort de ne point restaurer d'après le caractère primitif des édifices, ce qui n'arrive jamais aux habiles architectes de France. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. 122-123.

³ Voir M. Prunetti, *L'Osservatore delle belle arti in Roma*, op. cit., t. I, p. 7.

⁴ A. Nibby, *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne*, op. cit., p. 22.

Nibby met en avant les techniques utilisées par Valadier pour distinguer le monument antique des restaurations modernes ; même si l'arc a été restauré « d'après sa forme primitive », l'architecte entend faire clairement apparaître son travail pour permettre aux visiteurs d'identifier les différentes strates, antique et moderne, du monument. L'ouvrage d'Uggeri se penche également sur les nombreux travaux de restauration des édifices antiques ordonnés par Pie VII ; il mentionne notamment le travail d'un autre architecte, Giuseppe Camporesi, au temple de Jupiter Tonnant :

Il n'en existe que les trois colonnes du côté droit du spectateur, lesquelles étaient enterrées jusqu'à la hauteur de plus de deux tiers de leur superbe fût. M. Joseph Camporesi, habile Architecte Romain, avant que de les dégager, commença par réparer avec le secours de la mécanique, et d'une manière ingénieuse, la partie inférieure de ces colonnes ; il en fixa l'aplomb, l'affermi, en ôtant pour un moment les pièces qui composent l'entablement. Il les remit ensuite à leur place, et après cette opération salutaire qui fait l'éloge de son talent et de son activité, il débarrassa le Monument et le montra au public et aux connaisseurs comme il devait être avant qu'il fût encombré¹.

Salué par Uggeri, le travail de Camporesi, est un travail de restauration mené de manière méthodique et scientifique afin de restituer l'édifice dans son état antique.

Au moment 1800, Rome constitue donc un lieu essentiel pour penser la restauration grâce aux nombreux travaux qui y ont été entrepris. Stendhal constate ainsi que de grands progrès ont été faits ces dernières années, notamment sous l'occupation française : il parle de « science » de la restauration et de la conservation². Néanmoins, cette science a, selon lui, encore quelques progrès à faire, qui adviendront rapidement grâce à la généralisation d'une conscience patrimoniale moderne chez ses contemporains. Confiant, il propose plusieurs projections patrimoniales pour entériner sa théorie comme au palais de Latran³ ou au Panthéon, où il prend pour exemple une restauration française :

Une réparation qui ne serait pas très coûteuse rendrait le Panthéon à sa beauté première, et nous ferait jouir exactement du coup d'œil qu'il présentait aux Romains. Il faudrait exécuter pour ce temple, ce qu'un préfet, homme d'esprit, a fait pour la Maison Carrée à Nîmes, enlever les terres jusqu'au niveau du pavé antique. [...] Plusieurs jeunes prélats dans les mains desquels le pouvoir arrivera nécessairement d'ici à un demi-siècle, sont tout à fait dignes de concevoir cette façon de restaurer l'antique. En 1711 on croyait qu'il fallait orner l'antique, et l'on mettait un obélisque vis-à-vis le Panthéon. En 1611 on démolissait les arcs de triomphe anciens pour élargir les rues, et l'on pensait bien faire⁴.

Comme il envisage la réception de ses livres, Stendhal envisage l'évolution de la restauration, discipline en pleine théorisation, corrélée à l'émergence d'une conscience patrimoniale moderne qu'il estime également vouée à prospérer. Cette nouvelle conception de la restauration qui ne fait pas appel à l'imagination et à la reconstruction, destinée à s'imposer, témoigne de l'instauration d'un rapport

¹ A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, op. cit., p. 50-51.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 666.

³ « Le palais de Latran ayant été détruit par un incendie, Sixte-Quint le fit rebâtir. Fontana fut l'architecte ; il plaça ici ce bel obélisque, qui, brisé en trois morceaux, gisait enterré au milieu du grand cirque. [...] Il eût mieux valu le relever à la place où Constance l'avait mis. Cette dernière façon de restaurer les monuments antiques deviendra de mode quand la génération, née vers 1800, parviendra aux affaires. », *Ibid.*, p. 944.

⁴ *Ibid.*, p. 798.

patrimonial aux monuments comme l'illustre la conversation de Régnier avec un voyageur anglais au Panthéon :

J'y voudrais, continua-t-il, un toit de vitres ; oui, *my dear*, un toit profane de vitres bien claires, bien grandes. Voyez donc comme le temple est inondé : l'humidité, je suppose, a fendu ce pavé de porphyre.

- N'était-ce pas de même sous Agrippa ?

- Oui ; mais Agrippa ou Septime-Sévère faisait réparer le Panthéon, et vous ne le pouvez pas, vous ; c'est une relique à laquelle on ne change rien ; il n'y a qu'à la conserver, comme l'a fait le pape Benoît¹.

Le voyageur souhaiterait ajouter à l'édifice un toit de verre pour laisser pénétrer la lumière tout en empêchant l'eau d'abîmer son pavé ; mais si les empereurs romains pouvaient librement retoucher l'architecture du Panthéon, le monument, qui appartient désormais au patrimoine, est devenu une « relique » qu'on ne peut modifier sous peine d'être accusé de le dénaturer ; toute modification est alors perçue comme une dégradation. Avec la patrimonialisation progressive des monuments au cours du XIX^e siècle, se met en place un débat encore d'actualité, comme l'illustre le rejet par de nombreux Français des projets proposant une reconstruction qui permettrait de réinventer Notre-Dame de Paris : la cathédrale doit être restaurée dans son état originel car la patrimonialisation du monument entraîne nécessairement son figement dans la ville comme dans l'imaginaire des habitants et des visiteurs.

La restauration, une potentielle destruction

Néanmoins, malgré les progrès effectués dans le domaine de la restauration et le travail mené sur la définition de son rôle scientifique et patrimonial, les voyageurs pensent aussi les méfaits de cette activité qui, lorsqu'elle est mal entreprise, est présentée comme une destruction ou, du moins, une altération condamnable du monument ou de l'œuvre.

Certaines restaurations s'apparentent tout d'abord à des destructions parce qu'elles reposent sur la dégradation d'un autre monument, comme l'explique Guinan-Laoureins à propos d'une colonne antique, « irréparable, au jugement des hommes de l'art », dont on « a fait servir quelques lambeaux à la restauration des obélisques² ». De même, les restaurations peuvent aussi exiger le dégagement des monuments : pour les mettre en valeur, on démolit les constructions estimées de moindre intérêt qui les entravent. Cette volonté apparaît au XIX^e siècle comme en témoigne, en France, le dégagement de Notre-Dame de Paris ou, en Italie, celui du Panthéon afin de lui redonner son unité architecturale antique sur ordre de Pie VII. Mallet approfondit ainsi la nécessité d'isoler ce monument :

Le Panthéon est le plus beau monument qui nous reste des époques brillantes de Rome ; [...] la petitesse de la place sur laquelle le Panthéon s'élève, les mesures qui l'entourent, les ornements étrangers dont il a été surchargé, nuisent, au premier coup-d'œil, à l'impression que doit produire cet édifice d'une

¹ J. Régnier, *Tableau de la ville éternelle*, *op. cit.*, p. 15.

² J.-B. Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 88.

architecture si imposante et si simple ; il faut le dégager par la pensée des mesquines décorations et des chétives constructions qui l'entourent, pour qu'il produise tout son effet¹.

Les voyageurs assistent à ces travaux de dégagement comme Petit-Radel² ou Stendhal qui indique à ses lecteurs que « les petites maisons bâties contre le Panthéon³ » ont été démolies.

Mais, si ces destructions leur apparaissent le plus souvent nécessaires et sont saluées pour leur utilité, les voyageurs insistent surtout sur les restaurations qui, mal effectuées, ont dégradé l'œuvre ou le monument. En ce qui concerne la peinture, les mentions de restaurations ratées sont nombreuses. Lalande rappelle ainsi que la *Cène* de Vinci, au début du XVIII^e siècle, a été livrée aux soins d'un restaurateur chargé de la nettoyer mais qui se serait permis de la repeindre ; l'authenticité de l'œuvre est alors remise en question et Lalande se demande s'il admire l'œuvre de Vinci ou celle d'un anonyme⁴. Valéry constate également que la fresque a été abîmée par les « restaurations maladroitement » dont elle a fait l'objet à travers les siècles, qui constituent un « nuage de destruction⁵ ». Ces constats se multiplient sous la plume des voyageurs à travers l'Italie. Au Campo Santo de Pise, Castellan déplore l'aggravation des dégradations des peintures du quatorzième et du quinzième siècles par le travail de restaurateurs peu scrupuleux⁶. À Venise, Valéry relève un cas similaire : « Parmi les bons tableaux du palais Mocenigo est le modèle de la célèbre *Gloire du Paradis* peint par le Tintoret, préférable aujourd'hui au tableau même, que l'on voit à l'ancienne salle du grand conseil, puisqu'il a échappé à sa malencontreuse restauration⁷ ». L'original ne possède plus aucune valeur et c'est la copie qui peut désormais donner une idée de ce qu'il fut. Kotzebue constate encore, à Rome, à l'église Saint-Martin, qu'en voulant ralentir la détérioration des peintures du Poussin qui y sont exposées, elle a été accélérée : ces paysages « n'ont pas résisté longtemps aux influences de l'air et on les a fait restaurer et gâter, pour quelques écus, par un Gascon : maintenant ils ne signifient presque plus rien⁸ ». Stendhal est très attentif à ce phénomène et s'emporte à plusieurs reprises dans *Promenades dans Rome* contre ces échecs ; à San Bartolomeo-dans-l'île, il relève que des peintures d'Antoine Carrache ont été « tout à fait gâtées par quelque mauvais

¹ G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815, op. cit.*, p. 104.

² « On travaille aujourd'hui à le dégager de tous les bâtiments qui s'appuient sur lui », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie, op. cit.*, t. II, p. 112.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 795.

⁴ « Ce tableau du temps de Misson, dans le dernier siècle, était si noir qu'on n'en distinguait plus les figures. Un Anglais vers 1725, au rapport des religieux du couvent, entreprit de le nettoyer. [...] Si cela est, on ne peut plus regarder que le trait comme l'ouvrage de Léonard. Actuellement les religieux prétendent qu'on avait seulement blanchi cette peinture, et que l'Anglais n'avait fait qu'ôter l'enduit ; au reste le tableau n'est point si frais qu'on soit obligé de croire qu'il a été repeint. », J. de Lalande, *Voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 300-301.

⁵ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. I, p. 122.

⁶ « Ces peintures mériteraient qu'on en eut le plus grand soin, et qu'on pourvut au dépérissement successif qu'elles éprouvent. Vasari et, avant lui, Michel-Ange déploraient les outrages que le temps avait déjà faits à ces tableaux. Que serait-ce à présent où l'on a non seulement à regretter leur dégradation, mais encore plus le travail de restaurateurs suffisants et dédaigneux, qui ont fait disparaître sous une touche expéditive et maniérée le caractère naïf de ces anciennes peintures ? », A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie, op. cit.*, t. III, p. 282.

⁷ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. I, p. 401.

⁸ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. III, p. 369-370.

restaurateur de tableaux¹ » ; à Santa Maria dell'Anima, un tableau de Jules Romain « a souffert par une inondation du Tibre, et plus encore par l'ignorance de qui l'a retouché² » ; à Saint-Clément, « la sottise a retouché » des fresques « où l'on ne trouve plus que quelques vestiges dignes du grand nom de Masaccio³ » ; enfin, au palais Borghèse, il cherche les dernières traces du pinceau du Corrège, épargnées par la restauration⁴. Le mauvais restaurateur est présenté par ces voyageurs comme un artiste de seconde zone, anonyme et sans grand talent technique ou sensibilité artistique, qui essaie d'imposer sa médiocrité sur l'œuvre d'un autre ; il est plus condamnable et ridicule s'il entreprend de se mesurer à un grand maître comme Poussin, Raphaël, Jules Romain ou le Corrège⁵. Le *Moniteur universel*, qui entreprend de mettre en avant les restaurations d'œuvres italiennes effectuées au Louvre, insiste déjà sur les mauvaises restaurations auxquelles elles ont été soumises en Italie, imposant la France en modèle de la restauration moderne et scientifique :

Le désir de réparer les outrages du temps a malheureusement aggravé le dépérissement de plusieurs tableaux, par des repeints grossiers et de mauvais vernis dont on a recouvert plusieurs traits du premier pinceau : d'autres motifs encore ont conspiré contre la pureté des plus belles compositions ; on a vu un prélat faire couvrir d'une chevelure discordante les charmes d'une Madeleine⁶.

Pourtant, si les voyageurs condamnent les restaurations italiennes, ils peuvent aussi critiquer celles réalisées en France sur des tableaux depuis revenus sur la péninsule ; la restauration révèle alors des enjeux à la fois patrimoniaux et nationaux. Simond rapporte ainsi les propos d'un amateur romain qui estime que le travail ordonné par Dominique Vivant Denon sur un tableau de Raphaël a participé à sa détérioration⁷. De même, à Venise, Valéry estime que les restaurations nationales doivent être privilégiées pour préserver l'intégrité de l'œuvre : « L'enlèvement d'Europe, chef-d'œuvre de Paul Véronèse, est dans la pièce appelée *anticollegio* ; vernissé, altéré à Paris par une restauration qui ne convenait point aux ouvrages de ce grand peintre, qu'il suffisait de laver légèrement, il a perdu sa transparence et son éclat⁸ ». Implicitement, Valéry affirme que le patrimoine est national : le savoir-faire et les connaissances des restaurateurs vénitiens leur permettent de mieux restaurer l'œuvre de Véronèse, avec laquelle ils entretiennent une relation de proximité géographique et artistique.

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 981.

² *Ibid.*, p. 986.

³ *Ibid.*, p. 998.

⁴ « La Danaé du palais Borghèse vraiment du Corrège ; le bout du pied me le prouve. Les restaurateurs ont enlevé presque partout ailleurs les dernières teintes du Corrège. Cherché ce qu'ils ont oublié de laver. », Stendhal, *Œuvres intimes*, II, op. cit., p. 147. Il écrit encore dans *Idées italiennes* à propos des Stanze : « Les peintres Restaurateurs se sont barbaquement exercés sur cette première fresque ; le pied droit surtout a beaucoup souffert, mais la main droite et les cheveux ont échappé à leur fureur. », Stendhal et A. Constantin, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, op. cit., p. 98.

⁵ Stendhal écrit ainsi à l'église de la Pace : « Cette fresque est sans doute de la belle manière de Raphaël, mais elle a été restaurée il y a peu d'années ; c'est toujours un terrible malheur pour un tableau. », *Ibid.*, p. 143.

⁶ *Le Moniteur universel*, 23 février 1802, n°154, p. 2.

⁷ « D'ailleurs, ajouta mon connaisseur, nous savons que votre M. Denon, à force de nettoyer et de restaurer jusqu'au vif sans égard au glacis et aux touches délicates, peut fort bien avoir produit ce poli métallique dont vous vous plaignez. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 258.

⁸ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. 373.

Il en va de même pour le patrimoine monumental. Les voyageurs s'attaquent d'abord aux restaurations plus anciennes effectuées par des pontifes peu conscients de la valeur des monuments antiques, comme c'est le cas du temple d'Antonin le Pieux, transformé au XVII^e siècle en douane pour les voyageurs arrivant à Rome. Dans son *Itinéraire*, Vasi se contente de rappeler les faits : Fontana, « par ordre d'Innocent XII » a « accomod[é]¹ » les restes du temple d'Antonin le Pieux pour construire la douane. Mais les étrangers ne font pas preuve de la même neutralité et leurs récriminations portent sur le traitement que la Rome pontificale a fait subir au temple d'Antonin aussi bien que sur celui que ses douaniers leur font subir. Ainsi, De Brosses accuse l'ignorance et l'obscurantisme des Romains, responsables à la fois de la dégradation du monument antique, sur lequel ont été effectués des aménagements ne respectant pas sa valeur historique et architecturale, et de la confiscation de certains livres interdits :

J'allai débarquer à la douane ; c'était autrefois la *curia Antoniana*. Tandis que j'étais, attaché comme un badaud, à considérer cet admirable portique de colonnes antiques cannelées, et à m'indigner contre les animaux indécrottables qui ont rempli les interstices de ces colonnes par un infâme torchis pour en faire un repaire de fripons, les maudits commis de la douane fouillaient mes hardes et trouvèrent, sur le coussin de ma chaise de poste, le deuxième volume de Misson².

L'enthousiasme des voyageurs ainsi que leur sentiment patrimonial se trouve donc, dès le seuil de la ville, mis à mal par la transformation de cet édifice ; le rejet de cette dernière est d'autant plus marqué que le monument antique a été détourné au profit de la construction d'un lieu d'une banalité navrante, la douane, et Kotzebue rapporte la « peine » éprouvée par sa femme face au monument antique ainsi dénaturé³. Stendhal, qui recommande d'aller voir « les onze colonnes, restes de la basilique d'Antonin le Pieux, desquelles Fontana fit, en 1695, l'hôtel de la Douane de terre⁴ », revient à plusieurs reprises sur cette attristante reconversion⁵. Les papes contemporains, évoluant pourtant dans un contexte plus propice à la restauration de l'antique, n'entreprennent pas de travaux de réhabilitation de l'édifice. Outre ces restaurations anciennes qui relèvent plus de la rénovation, les voyageurs s'attaquent aussi aux réalisations modernes. En effet, même alors que la restauration s'impose en Europe comme une discipline scientifique à part entière, certaines, malgré toutes les précautions, peuvent échouer et faire regretter l'état initial de l'édifice comme le rappelle Uggeri à propos du temple d'Hercule vainqueur :

En voyant ce Monument tout encombré de murs qui en mutilaient les colonnes et fermaient le Portique, l'on conçut le dessein d'abattre ces murs pour laisser les colonnes isolées, et dégager le Péristyle, dans

¹ G. Vasi, *Itinéraire instructif*, *op. cit.*, p. 43.

² C. de Brosses, *Lettres familières*, *op. cit.*, t. II, p. 26-27.

³ « Pendant ce temps ma femme était restée dans la voiture, et voyait avec peine que les Romains modernes avaient fait du temple d'Antonin le Pieux une maison de douane, et que les onze statues de marbre grec et le superbe entablement qui les couvrait avaient été profanés par un emploi peu digne de la destination primitive de ce monument. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. I, p. 232.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 608.

⁵ « Il ne reste du temple d'Antonin le pieux que onze colonnes de marbre grec cannelées et d'ordre corinthien [...]. Ces onze colonnes formaient une partie latérale du portique qui entourait le temple. Tâchez de vous les figurer ainsi ; oubliez l'ignoble douane, et voyez le reste du monument tel qu'il exista pour les Romains. », *Ibid.*, p. 717-718.

l'espérance que cette opération donnerait de la solidité à l'édifice, apporterait quelque avantage à l'art de l'Architecture, et produirait enfin un plus grand effet pittoresque ; mais après avoir mis ce projet à l'exécution l'on n'obtint aucune de ces trois choses. Il est des gens qui regrettent le premier état de l'édifice par rapport à la solidité du Monument qui est ébranlé dans la partie au-dessus des chapiteaux à demi tronqués et ruinés ou gâtés, et il pourrait fort bien arriver que, dans quelques tremblements de terre, les colonnes eussent à souffrir, parce que n'ayant plus ni entablement ni soffite, et qu'étant couvertes d'un misérable toit, elles sont peu sûres et ne pourraient par conséquent résister à une secousse qui arriverait à l'improviste¹.

Les nombreuses restaurations réalisées pour redonner son aspect d'origine au temple n'ont pas eu l'effet escompté : si elles ont respecté l'esthétique architecturale antique, elles ont durablement fragilisé la structure de l'édifice qui pourrait être détruit par un séisme ; elles ont donc mis en danger l'héritage patrimonial au lieu de le conserver. Mais les visiteurs critiquent surtout les échecs plus visibles, qui mettent à mal l'apparence du monument. Stendhal, aussi attentif aux restaurations picturales qu'architecturales, relève à plusieurs reprises ces déboires. Dans la section qu'il consacre aux églises dans *Promenades dans Rome*, il évoque les multiples restaurations qui y furent effectuées avec plus ou moins de succès ; ainsi il définit Saint-Jean et Saint-Paul comme une « église curieuse mal restaurée vers 1822² » ; il regrette encore le « toit ridicule³ » ajouté au temple de Vesta. Le cas le plus symptomatique et le plus récent reste néanmoins la restauration de l'arc de Titus par Valadier. La critique de cette restauration est plus forte chez les voyageurs français qui marquent ainsi leur opposition à la continuation de la politique patrimoniale impériale par Pie VII : ce rejet recouvre donc des tensions patrimoniales comme nationales. Norvins évoque ainsi le travail de Valadier :

Mais la réaction de 1815 se fit sentir à Rome aussi contre les arts eux-mêmes, ainsi que déjà j'ai eu l'occasion de le dire. Ce bel arc de Titus, doublement isolé qu'il était depuis notre départ, fut impitoyablement abandonné à la discipline séculière d'un architecte romain, qui lui infligea le châtement d'une restauration complète ; ce mot restauration n'est pas heureux, même en matière d'arts. Inspiré sans doute par ceux qui s'appliquaient à refaire l'ancien temps, cet homme a osé refaire l'antique. Au lieu d'éperonner l'arc, ainsi que Pie VII l'avait fait pour le Colisée, le restaurateur a fait disparaître les vieux blocs mutilés et colorés par le temps et les a remplacés par des pierres toutes fraîches et proprement taillées. Celui qui voulait que l'on badigeonnât cette vieille mesure du Colisée, et cet autre qui nous reprochait de ne pas le rebâtir en entier, étaient sans doute moins barbares que l'architecte de la réaction pontificale. Aussi l'arc existant n'est plus qu'une froide copie de l'ancien. Quant aux belles et grandes ruines de Saint-Paul hors les murs, si l'on persiste encore à vouloir y toucher, elles auront le sort de l'arc triomphal de Titus, qui extérieurement ressemble à une porte bourgeoise bien bâtie. Il y avait longtemps qu'il était dépouillé de son revêtement de marbre pentélique, quand l'architecte du pape s'avisa de lui enlever aussi le travertin qui était dessous, et le réduisit, pendant son opération, à l'état de squelette. Ce fut le supplice de Marsyas appliqué à un monument⁴.

La restauration de Valadier est assimilée à un « châtement », un acte « barbare », puisqu'il a dénaturé le monument antique. Si Norvins émet un jugement détaillé sur l'entreprise de l'architecte en revenant sur des éléments techniques, comme l'ajout de « pierres toutes fraîches et proprement taillées » qui altèrent l'intégrité du monument patiné par le temps, il joue également sur la polysémie du mot « restauration » ; en effet, il effectue un parallèle entre Restauration politique du pape après le départ de la France et restauration patrimoniale. L'échec de la restauration de Valadier, qui n'a pas respecté le monument

¹ A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, op. cit., p. 44.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 983.

³ *Ibid.*, p. 987.

⁴ J. de Norvins, « Rome », III, op. cit., p. 101.

antique, s'explique par la Restauration pontificale qui l'a permise d'après Norvins ; il rappelle alors le rôle joué par la France et sa capacité à prendre soin du patrimoine romain en le restaurant sans le dénaturer. L'indignation de Norvins face à cet échec est partagée par Stendhal, qui emploie les mêmes tournures hyperboliques pour dénoncer cette restauration :

Ce petit arc de triomphe si joli fut élevé en l'honneur de Titus, fils de l'empereur Vespasien [...]. Après l'arc de triomphe de Drusus près la porte Saint-Sébastien, celui-ci est le plus ancien de ceux que l'on voit à Rome ; il fut le plus élégant jusqu'à l'époque fatale où il a été refait par M. Valadier. Cet homme est architecte et romain de naissance malgré son nom français. Au lieu de soutenir l'arc de Titus, qui menaçait ruine, par des armatures de fer, ou par un arc-boutant en briques, tout à fait distinct du monument lui-même, ce malheureux l'a refait. Il a osé tailler des blocs du travertin d'après la forme des pierres antiques, et les substituer à celles-ci qui ont été emportées je ne sais où. Il ne nous reste donc qu'une copie de l'arc de Titus. Il est vrai que cette copie est placée au lieu même où était l'arc ancien, et les bas-reliefs qui ornent l'intérieur de la porte ont été conservés. Cette infamie a été commise sous le règne du bon Pie VII ; mais ce prince, déjà fort vieux, crut qu'il ne s'agissait que d'une restauration ordinaire, et le cardinal Consalvi ne put résister au parti rétrograde qui protégeait, dit-on, M. Valadier¹.

Stendhal fait part de critiques similaires à celles exprimées par Norvins : il condamne le fait que, ayant refait à neuf l'arc, Valadier n'en a produit qu'une « copie », alors qu'il aurait dû se contenter de le protéger en soutenant sa structure, et regrette que les pierres antiques aient été remplacées par de nouvelles. S'il ne mentionne pas la France, il accuse également la Restauration papale, notamment le « parti rétrograde », d'être à l'origine de cet échec : la restauration patrimoniale est donc, ici encore, liée aux enjeux politiques. Si ce sont le plus souvent les mauvaises restaurations des monuments antiques, dont le statut de modèles architecturaux par excellence a été renforcé par le néoclassicisme, qui suscitent la colère des voyageurs, d'autres patrimoines monumentaux sont concernés : avec le renouveau romantique de l'intérêt pour le patrimoine médiéval, les voyageurs s'insurgent de plus en plus fréquemment contre les restaurations qui ont pu mettre à mal les monuments du Moyen-Âge. Ainsi, à la cathédrale de Mantoue, Perrot estime que « cet édifice aurait quelque chose d'imposant, si on ne l'avait défiguré par le travail qu'on y a fait pour le restaurer, et, par les ornements dont on l'a surchargé² ».

La restauration scientifique

Si les visiteurs condamnent les restaurations intégrales qui dénaturent le monument d'origine, comme le travail effectué par Valadier sur l'arc de Titus, ils poursuivent le rêve d'une reconstitution des édifices antiques en ruines grâce à une approche scientifique reposant sur des connaissances architecturales et historiques. Il ne s'agit plus d'une restauration effectuée directement sur le monument, qui pourrait le dénaturer, mais sur le papier, grâce à l'analyse et à l'érudition.

En effet, la restauration est aussi une pratique architecturale à laquelle s'adonnent les pensionnaires de l'Académie de France. Depuis sa création au XVII^e siècle, les envois des pensionnaires en architecture

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 846-847.

² A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, op. cit., p. 212.

sont constitués de dessins et de relevés des monuments de Rome comme l'illustre « le premier recueil complet et précis des monuments antiques d'architecture¹ », *Les Édifices antiques de Rome dessinés et mesurés*, réalisé par Antoine Desgodetz. Néanmoins, l'un des travaux qu'ils doivent produire à la fin de leur séjour est une *restauration* ; il s'agit de représenter le monument antique en ruines dans son état originel. Cette pratique existait en Europe avant la naissance de l'Académie de France mais elle s'apparentait souvent, jusqu'au XVII^e siècle, à un travail de l'imagination et non à une restitution scientifique ; en effet, face au monument antique, « il y a la tentation de le voir restitué ou celle de l'arranger » et « les premières restitutions cumulent tous les défauts ; elles sont fantaisistes, dessinées à la main, sans mesures [...]. Les relevés sont réinterprétés, les proportions changées² ». Peu à peu, la pratique de la restauration architecturale acquiert une rigueur scientifique plus marquée ; à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les pensionnaires sont ainsi encouragés à mener des fouilles pour étayer leur travail et, au début du XIX^e siècle « les recueils de gravures distinguent dans leurs planches les états actuels et les essais de restitution. Auparavant, à côté de plans « restaurés » et de vues idéalisées, seules les « vedutte » permettaient de juger de l'aspect réel des édifices³ ». Stendhal assiste en 1824 à des fouilles menées par un pensionnaire, Lesueur, près de la colonne Trajane pour la restauration de la Basilique ulpienne qu'il doit réaliser ; il mentionne cette expérience dans *Promenades dans Rome*⁴. Peu convaincu par le projet du jeune architecte, c'est pourtant « à la Restauration de Lesueur que Stendhal emprunte la description de la basilique que l'on trouve quelques pages plus loin⁵ » ; la restauration architecturale est alors intégrée au texte littéraire pour mieux donner à voir au lecteur ce que pouvait être ce monument durant l'Antiquité. Sous l'Empire, les journaux transcrivent les commentaires de la Classe des beaux-arts chargée d'évaluer les envois de Rome des pensionnaires de l'Académie de France, notamment leurs restaurations, facilitées par les fouilles ordonnées par Napoléon⁶. Les fouilles auxquelles se livrent les pensionnaires permettent en effet de proposer des restaurations plus complètes et exactes, comme le souligne *Le Moniteur universel* en détaillant les envois annuels des élèves :

M. Coussin a donné la restauration du petit temple corinthien, de forme circulaire, connu sous le nom de Temple de Vesta, à Rome. Il a fait pratiquer, au pied de cet édifice, des fouilles qui lui ont permis d'en voir et de mesurer le stylobate, resté enseveli jusqu'à ce jour. [...] Le Mausolée de Cecilia Metella [...] a été l'objet des études de M. Grandjean, qui a pu reconnaître au moyen d'excavations dirigées

¹ F.-X. Amprimoz et P. Pinon, *Les Envois de Rome, op. cit.*, p. 7.

² *Ibid.*, p. 200.

³ *Ibid.*, p. 217.

⁴ « Nous avons passé la matinée à suivre une fouille qu'un jeune architecte français a obtenu la permission de faire près de la colonne Trajane. [...] M. N *** veut donner la restauration de la basilique de Trajan, c'est-à-dire deviner la forme de l'ancien bâtiment, et nous en présenter les plans, coupes et élévation ; mais qui jugera de la ressemblance. », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 761.

⁵ F.-X. Amprimoz et P. Pinon, *Les Envois de Rome, op. cit.*, p. 186.

⁶ *Le Moniteur universel* insiste sur cette idée : « En s'empressant de profiter des fouilles que S. M. l'Empereur fait exécuter à Rome, pour la gloire des arts et l'embellissement de l'ancienne capitale du monde, les élèves architectes prouvent qu'ils sentent le prix de ce bienfait. », *Le Moniteur universel*, 15 octobre 1813, n°288, p. 2.

avec intelligence, toutes les petites parties intérieures de ce monument et en former une restauration beaucoup plus complète que celles tentées jusqu'ici¹.

Les restaurations fantaisistes sont condamnées et les pensionnaires désormais invités à adopter une démarche scientifique, en citant leurs sources, qu'elles soient archéologiques ou textuelles, comme l'illustrent ces propos sur la restauration de l'arc de Septime Sévère proposée en 1813 par M. Huyot :

À l'arc de Septime Sévère, M. Huyot place des angles au-dessus de l'entablement, à plomb des colonnes. Sans doute il ne dut jamais exister, sur ce monument, de figures qui auraient interrompu d'une manière inconvenante la grande inscription de l'attique ; mais on aurait désiré que M. Huyot l'indiquât par une note explicative l'autorité sur laquelle il s'est appuyé pour le choix de cet ajustement et des ornements dont il couronne la cymaise de cet arc [...]. Les jeunes architectes se livrant, avec raison, à l'érudition de leur art, en même temps qu'ils copient les monuments antiques et qu'ils composent d'imagination, devraient en général s'astreindre à désigner d'une manière précise les autorités sur lesquelles ils se fondent, lorsqu'ils hasardent quelque chose².

Les pensionnaires de l'Académie de France ne sont pas les seuls à s'adonner à cette pratique ; d'autres antiquaires ou architectes y ont recours. Uggeri propose ainsi un travail de restauration des monuments antiques comme il l'écrit dans sa préface où il détaille son rôle patrimonial : « Je m'occupai par préférence, pendant longtemps, des vues pittoresques des édifices antiques. L'origine, l'usage de ces monuments, et les vicissitudes qu'ils ont éprouvées m'engagèrent à en faire une description historique. Leur état de ruine me détermina à les reproduire dans leur intégrité primitive³ ». Il publie plusieurs restaurations comme celle du Temple de Vénus ou du Forum ; afin de les réaliser, Uggeri explique utiliser trois sources : les fouilles⁴, les médailles⁵ et les collections muséales (il entreprend la restauration de la basilique Ulpienne à partir d'un fragment conservé au musée du Capitole). Ces restaurations sont accompagnées d'un texte qui commente et justifie les choix effectués pour chaque monument. Farjasse renvoie également aux travaux d'un certain Cockrell, qui a proposé une restauration du Forum d'après les récentes fouilles qui y ont été menées, sur laquelle repose sa description du Forum ; il reproduit le travail de l'architecte dans une des planches de l'ouvrage [illu. 7]⁶. Goethe évoque aussi la pratique de la restauration ; s'il ne donne pas le nom de l'architecte à l'origine de cette initiative et n'utilise pas le terme technique de « restauration », il en décrit le fonctionnement :

Un architecte a exécuté une heureuse idée : il a dessiné la Rome moderne d'un lieu où elle se présente bien, avec toutes ses parties ; puis il a représenté sur une autre feuille la Rome antique, qu'il suppose vue du même point. On sait où s'élevaient les anciens monuments ; on connaît aussi la forme de la plupart ; les ruines d'un grand nombre subsistent encore : l'artiste a élagué tout le moderne et reproduit l'antique, tel qu'il devait paraître vers le temps de Dioclétien ; il a fait ce travail avec autant de goût que d'étude et l'a délicieusement colorié⁷.

¹ *Le Moniteur universel*, 10 octobre 1806, n°283, p. 3.

² *Le Moniteur universel*, 15 octobre 1813, n°288, p. 2.

³ A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, op. cit., p. 3.

⁴ « Que l'on ajoute d'ailleurs qu'il n'entraîne point dans notre plan d'entreprendre pour nos restaurations aucune fouille, à nos dépens [...] ; c'est presque toujours des découvertes d'autrui que nous nous sommes servi pour appuyer nos conjectures. », *Ibid.*, p. 71.

⁵ « Il est inutile de chercher à démontrer ici de quelle utilité peuvent être les médailles pour la restauration des édifices antiques. », *Ibid.*, p. 70.

⁶ D.-D. Farjasse, « Rome », op. cit., p. 40.

⁷ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 437.

Il s'agit ici d'une initiative érudite mais aussi artistique qui laisse donc une plus grande place à l'imagination et au plaisir de la reconstitution par la confrontation de la Rome antique et moderne.

Dans leurs écrits, les voyageurs peuvent aussi proposer des restaurations textuelles qui s'opèrent alors par la description : elles permettent de mettre sous les yeux du lecteur l'état ancien du monument et de le confronter à sa dégradation actuelle. Cette initiative a pour origine le désir, irréalisable, d'une reconstruction de la Rome antique que Jouy appelle par exemple de ses vœux pour contrer les effets destructeurs du temps¹. Pompéi produit le même effet chez les voyageurs et Chateaubriand propose ainsi une restauration intégrale de certaines maisons du site². Alors que certains rêvent donc d'une restauration intégrale des ruines antiques difficile à mettre en pratique pour des raisons patrimoniales comme économiques, d'autres visiteurs s'approprient cet exercice architectural : en utilisant des textes historiques, des connaissances architecturales et archéologiques, ils tentent, par la description, de donner à voir le monument tel qu'il était durant l'Antiquité en sollicitant le lecteur³. C'est ce que propose Petit-Radel pour le mausolée d'Hadrien en effectuant une description du monument dans son état originel :

Donnons-en une Idée telle qu'il est possible à une plume qui ne peut peindre qu'avec des mots. L'édifice, qui ne servit qu'au prince et à six de ses successeurs, était rond, offrant une circonférence de sept cent soixante-douze pieds ; il était composé de grosses masses de pèpérin sans ciment. Il reposait sur un soubassement ou massif carré de grosses pierres quadrangulaires de travertin. Le dehors de la première partie était revêtu de gros morceaux de marbre d'une blancheur éclatante. À chaque angle était un quadrigé, et au milieu une porte qui introduisait dans l'intérieur du monument. Au-dessus était le célèbre Faune dormant qu'on admire dans le palais Barberini. Au-dessus de cette première partie s'élevaient trois étages décroissants, sur lesquels on arrivait intérieurement par un chemin en pente douce formant spire, non-seulement à pied, mais même à cheval. Le contour extérieur du second plan, formant portique, était orné de colonnes dont on croit que celles de Saint-Paul faisaient partie. Sur la corniche de cette colonnade circulaire s'élevaient nombre de statues qui la couronnaient noblement ; au plus haut était une coupole sur la cime de laquelle était la pomme de pin de bronze doré qu'on voit encore aujourd'hui dans le jardin du Belvédère au Vatican ; pomme dans laquelle on pense qu'étaient contenues les cendres de cet empereur. Sur le quatrième plan circulaire, près de la coupole, étaient des trophées d'armes⁴.

Petit-Radel insiste sur la dimension textuelle de cette restauration qu'il met en place grâce à des indications architecturales précises qui dessinent, sous les yeux du lecteur, le monument de sa base jusqu'à son sommet ; il indique également où se trouvent dans Rome les différents éléments prélevés sur le mausolée afin que le lecteur, s'il a déjà vu la pomme de pin au Vatican ou les colonnes de Saint-Paul, puisse le reconstituer plus facilement. L'usage du passé marque une certaine distance scientifique qui s'oppose à l'usage du présent, privilégié dans les reconstitutions par l'imagination. Cependant, la restauration textuelle dispose également de ressources littéraires ; tout en respectant le discours

¹ « Cet enchantement avait je ne sais quoi de douloureux ; je me plongeais dans d'inutiles regrets ; j'aurais voulu que l'on reconstruisît les monuments antiques que le temps arrache incessamment à notre admiration. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. III, p. 30.

² « Un architecte habile suivrait, quant aux restaurations, le style local dont il trouverait des modèles dans les paysages peints sur les murs mêmes des maisons de Pompeïa. », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1475.

³ « Il s'agit de solliciter l'imagination [du lecteur], afin qu'il soit lui-même en mesure de reconstruire mentalement [...] l'édifice décrit dans son manuel de voyage, à partir des ruines contemplées : pour atteindre ce but, son attention se trouve mobilisée par quelques formules pertinentes : « On voit », « on peut voir ». », J. Boudard et E. Kanceff, *Rome au XIX^e siècle*, op. cit., p. 27.

⁴ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 236.

scientifique sur lequel elle repose, elle peut l'animer pour faciliter le travail de reconstitution comme le fait Farjasse dans sa description du Colisée. Le caractère scientifique de cette dernière est conforté par l'usage d'un lexique technique, de mots latins et par l'emploi du passé mais le lecteur est aussi convoqué dans l'arène par la dimension sensorielle :

Que l'observateur se place avec nous au milieu du Colisée, qu'il se reporte aux temps anciens [...] ; que les murs qui circonscrivent l'arène avec leurs marbres précieux et leurs somptueuses corniches lui apparaissent comme au jour de leur splendeur. Le Podium était orné d'élégantes colonnes ou lisses ou cannelées : tous les gradins étaient revêtus de marbre blanc de Luni ou de Grèce, recouverts de coussins moelleux et de précieux tissus. Mais c'était surtout sur les *præinciones* que l'architecte répandait toutes les richesses que lui suggérait son talent. Les plus délicats bas-reliefs y étaient sculptés par des artistes grecs. Ce majestueux ensemble du Colisée s'animait par la présence de cent mille spectateurs, tous revêtus de vêtements aux couleurs éclatantes, et nullement cachés par ces colonnes et ces loges dont nous savons si bien embarrasser nos salles modernes. Souvent les odeurs les plus précieuses étaient versées à flots dans l'enceinte, afin que tous les sens prissent part à ces fêtes célestes. On vit même Néron, par un caprice d'un luxe inouï, se plaire à faire tomber par des ouvertures pratiquées dans le *Velarium* une pluie de poudre tantôt de pourpre, tantôt d'argent ou d'or, qui se répandant sur tous ceux qui étaient présents [...] produisait un effet magique. Le *Velarium* était brodé d'or, de pourpre et d'autres éclatantes couleurs, et représentait les sujets les plus propres à maintenir le spectateur dans cette émotion si favorable au prestige du théâtre¹.

Ces restaurations textuelles se basent sur des sources variées : des textes antiques, des traités architecturaux, des livres d'histoire mais aussi des restaurations architecturales qu'elles peuvent citer afin de justifier leur restitution. Dalmazzoni cite ainsi des sources antiques pour légitimer sa restauration du Capitole² et Stendhal, au Mausolée d'Hadrien, convoque Procope³. Petit-Radel, alors qu'il s'apprête à restituer le Colisée antique, insiste quant à lui sur l'importance des productions des antiquaires dans un tel travail⁴. Enfin, ces restaurations littéraires inversent le rapport entre texte et dessin qui caractérise les restaurations architecturales ; dans ces dernières, le dessin prime et le texte, même s'il est essentiel pour comprendre la démarche scientifique de l'architecte, est second alors que les restaurations par la description donnent la préférence au texte et peuvent, occasionnellement, s'appuyer sur une illustration. Le discours des voyageurs sur les restaurations romaines est donc riche des débats et des hésitations qui caractérisent l'émergence de cette discipline patrimoniale en Europe au moment 1800.

Ressusciter le passé : l'imagination comme unité patrimoniale

L'érudition et les fouilles archéologiques permettent de proposer une restauration scientifique du monument que ce soit par la restauration architecturale ou la description littéraire. Mais à la restauration, les voyageurs opposent la reconstitution ; l'imagination, s'appuyant sur quelques connaissances

¹ J. de Norvins, « Rome », *op. cit.*, p. 43.

² A. Dalmazzoni, *L'Antiquario o sia la guida de forestieri*, *op. cit.*, p. 30-32.

³ « Procope nous a laissé la description du tombeau d'Adrien, tel qu'il l'avait vu. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 851.

⁴ « On doit beaucoup, sur ce point, aux antiquaires qui, riches des lumières que leur a fournies l'histoire, aidés des monuments qui sont encore sur pied, des statues, des inscriptions gravées sur pierre et sur cuivre, des médailles anciennes et autres secours, ont rétabli la plupart de ses ruines, et ont ainsi donné des notions assez vraisemblables de tout. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 342.

historiques et littéraires¹, leur apparaît comme l'outil le plus adéquat pour les faire communier avec l'unité antique et redonner vie à cette dernière. « L'Italie présente souvent le spectacle du réel tel qu'il n'est pas, ou plutôt tel qu'il n'est plus² » et les voyageurs, lancés sur les traces du passé, font appel à leur imagination pour redresser les ruines antiques, pour faire advenir ce qui n'est plus, sur le modèle du *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* publié en 1788 par l'abbé Barthélémy ; l'œuvre, qui connut un grand succès, ressuscite, par les descriptions d'un récit de voyage fictif, les mœurs et les monuments de la Grèce antique. L'imagination redonne alors à l'Antiquité disparue, le temps d'une rêverie, son unité : les ruines redeviennent des monuments et les morts reprennent vie.

Réveiller les morts, redresser les ruines : les pouvoirs de l'imagination

Dans *Corinne ou l'Italie*, Staël revendique à travers son héroïne, à Pompéi, cette suprématie de l'imagination sur l'érudition pour appréhender l'Antiquité³. L'imagination est présentée comme une force d'investigation qui révèle les secrets de l'histoire et l'approche adoptée par Corinne pour faire visiter Rome à Oswald, si elle convoque l'érudition, est avant tout définie par l'imagination et l'émotion qui seules sont à même de combler les lacunes des ruines antiques. Elle offre ainsi à Oswald de lui faire découvrir « les ruines antiques qui nous apprennent l'histoire par l'imagination et le sentiment⁴ » ; ce dernier ne s'y trompe pas et reconnaît que la Rome montrée par Corinne est avant tout « interprétée par l'imagination et le génie⁵ ». D'autres voyageurs revendiquent le rôle essentiel joué par l'imagination dans l'appréhension de Rome et de son patrimoine comme Guinan-Laourens⁶, Borel⁷ ou encore Stendhal qui estime que, alliée à l'érudition, elle permet de relever les ruines des monuments antiques :

Le premier pas que fait l'esprit de l'étranger qui aime les ruines, (c'est-à-dire dont l'âme un peu mélancolique trouve du plaisir à faire abstraction de ce qui est, et à se figurer tout un édifice tel qu'on le voyait jadis, quand il était fréquenté par les hommes portant la toge) ; le premier pas que fait un tel esprit, dis-je, est de distinguer les restes des travaux du Moyen Âge [...]. C'est à l'aide du petit nombre de colonnes subsistant encore dans une ruine que l'on se figure ce qu'était le monument ancien. Chaque petite circonstance de ce qui reste fait une révélation⁸.

¹ Ainsi, à Pompéi, Legouvé mobilise à la fois ses souvenirs de lecture et son imagination pour faire revivre l'amphithéâtre : « J'étais déjà depuis longtemps à parcourir cet amphithéâtre, en me recomposant les combats antiques à l'aide de mes souvenirs de Vitruve, de Juvénal et de Pline », E. Legouvé, « Environs de Naples », *op. cit.*, p. 16.

² É. Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique*, *op. cit.*, p. 276.

³ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1227-1228.

⁴ *Ibid.*, p. 1056.

⁵ *Ibid.*, p. 1063.

⁶ « Ô combien l'imagination est nécessaire à notre âme entre ces majestueux débris d'une antiquité si auguste ! », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 378.

⁷ « De là je suis revenu chez moi bien fatigué, mais content et heureux d'avoir vu tant de lieux, tant de monuments qui parlent à la fois à l'esprit, au cœur et à l'imagination. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, *op. cit.*, p. 61.

⁸ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 741-742. Staël insiste également sur la complémentarité qui doit exister entre connaissances historiques et imagination, plus particulièrement à Rome, pour que cette dernière puisse se développer : « La lecture de l'histoire, les réflexions qu'elle excite, agissent moins sur notre âme que ces pierres en désordre, que ces ruines mêlées aux habitations nouvelles. Les yeux sont tout puissants sur l'âme : après avoir

Mais l'imagination n'est pas l'apanage des seuls voyageurs amateurs ; les antiquaires peuvent y avoir occasionnellement recours pour combler les lacunes laissées dans les ruines de Rome, comme le souligne Uggeri au Forum de Trajan :

L'histoire nous a fait connaître quelles étaient sa Richesse et sa Magnificence [...]. Cependant il est bien difficile de juger par le peu qui nous en reste de ce que devaient être dans leur intégrité ces édifices qui étaient autour de la Grande Colonne [...], et il faut absolument avoir recours à l'imagination pour s'en former une idée¹.

L'imagination des voyageurs s'exerce avec plus de force lors de la visite de certains sites antiques, notamment le Colisée et le Forum à Rome et Pompéi en Campanie. Célèbres dans toute l'Europe, ces trois sites patrimoniaux concentrent les attentes et les souvenirs des visiteurs qui se laissent emporter par leur imagination pour les reconstituer. La déception face à la ruine ou à l'usage actuel du monument qu'ils peuvent éprouver est souvent le point de départ de ces rêveries ; elle est compensée par le travail de l'imagination qui ne se contente pas de relever les édifices mais ramène aussi à la vie les morts, redonnant au Colisée ses spectateurs et à Pompéi ses habitants. Dans *Le Voyage du jeune Anacharsis*, l'abbé Barthélémy proposait déjà une reconstitution semblable du théâtre d'Athènes :

Le théâtre s'est ouvert à la pointe du jour. J'y suis arrivé avec Philotas. Rien de si imposant que le premier coup-d'œil. D'un côté la scène ornée de décorations exécutées par d'habiles artistes ; de l'autre, un vaste amphithéâtre couvert de gradins qui s'élèvent les uns au-dessus des autres jusqu'à une très grande hauteur ; des paliers et des escaliers qui se prolongent et se croisent par intervalles, facilitent la communication, et divisent les gradins en plusieurs compartiments, dont quelques-uns sont réservés pour certains corps et certains états. Le peuple abordait en foule ; il allait, venait, montait, descendait, criait, riait, se pressait, se poussait, et bravait les officiers qui couraient de tous côtés pour maintenir le bon ordre. [...] J'ai vu des Athéniens faire étendre sous leurs pieds des tapis de pourpre, et s'asseoir mollement sur des coussins apportés par leurs esclaves. D'autres, qui, avant et pendant la représentation, faisaient venir du vin, des fruits et des gâteaux. D'autres, qui se précipitaient sur des gradins pour choisir une place commode, et l'ôter à celui qui l'occupait².

À partir de ses connaissances historiques et grâce à son récit de voyage historique, Barthélémy offre une reconstitution imaginaire de l'édifice mais aussi des spectateurs athéniens auxquels il redonne vie, comme l'illustre l'énumération de verbes d'action dont ils sont le sujet et qui dépeint efficacement l'activité qui règne dans l'amphithéâtre : il ne s'agit plus d'une ruine silencieuse mais d'un monument en parfait état présenté dans son usage quotidien. L'imagination sert alors à ignorer la rupture temporelle. Cette restauration dans le cadre de la fiction apparaît comme un modèle de celles pratiquées par les voyageurs du moment 1800 à Rome. Ainsi, Kotzebue, irrité par les autels et les croix ornant désormais le Colisée, se lance dans une reconstitution de l'amphithéâtre. Par le recours aux impératifs, il invite le lecteur à occulter le présent chrétien du monument pour mieux voir le Colisée antique :

vu les ruines romaines, on croit aux antiques Romains, comme si l'on avait vécu de leur temps. Les souvenirs de l'esprit sont acquis par l'étude ; les souvenirs de l'imagination naissent d'une impression plus immédiate et plus intime, qui donne de la vie à la pensée, et nous rend, pour ainsi dire, témoins de ce que nous avons appris. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1072.

¹ A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, op. cit., p. 30.

² J.-J. Barthélémy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, Paris, De Bure l'aîné, 1788, t. I, p. 387-388.

Laissez là toutes ces extravagances modernes, fermez les yeux, revenez à vous, et considérez les autres objets qui vous environnent. Voyez le peuple romain entrer par quatre-vingts passages, occuper toutes les places, et attendre, avec un murmure confus et l'expression du désir, l'arrivée de son magnanime empereur. Levez les yeux vers la loge du milieu, vous y distinguerez encore le travail en stuc après les murailles. Je crois entendre du bruit... Les courtisans arrivent, ils sont suivis d'un homme dont la figure porte l'empreinte de la dignité et de la bienfaisance. C'est Titus, Titus le grand, Titus, l'ami de l'humanité ; j'entends le peuple enchanté faire retentir l'air d'acclamations nombreuses. [...] J'attends avec un certain trouble le signal pour commencer les jeux¹.

Dans cette reconstitution, effectuée au présent et à la première personne pour mieux entretenir l'illusion d'une résurrection et susciter l'émotion, Kotzebue se concentre sur la vie qui l'anime : il livre certains détails sur l'architecture de l'amphithéâtre aujourd'hui en ruines mais met surtout en avant l'enthousiasme du peuple romain et la figure de Titus qui assiste à ces jeux imaginaires². L'amphithéâtre de Vérone, également bien conservé et restauré à la fin du XVIII^e siècle, fait l'objet de rêveries similaires et Cambry redonne vie au public antique qui s'est assis sur ses gradins :

Ces masses d'architecture, monuments de grandeur et de destruction, me causent un moment de mélancolie ; des milliers d'êtres intéressants, aimables, des philosophes, des héros, une multitude de vierges et d'enfants qui jadis assistaient à ces pompeux spectacles, se présentent à ma mémoire. Quelle variété de formes, de couleurs ! quel feu ! quelle vivacité ! Des toiles colorées s'étendent sur leurs têtes, une pluie d'eau de rose ou d'eau d'œillet tombe en vapeur sur l'assemblée. Chants d'allégresse, gaieté, folie, toutes les passions s'exaltent, sourient ; tout est transporté, tout jouit. Les gouffres de la mort s'entr'ouvrent, et les générations s'y précipitent³ !

Comme chez Kotzebue, la « mélancolie » face à l'état actuel du monument est le point de départ de cette reconstitution et c'est le public, plus que l'architecture de l'amphithéâtre, qui attire son attention. Cambry ressuscite les spectateurs par son récit au présent et les énumérations qui rendent compte de sa diversité mais sa rêverie s'achève là où elle a commencé, sur la mélancolie : les « chants d'allégresse », la « gaieté », la « folie » de ce public n'existent plus puisqu'ils ont été avalés par les « gouffres de la mort ». L'imagination peut donc, en ranimant les fantômes antiques, contrer la mort le temps d'un instant même si la victoire de cette dernière reste inéluctable. L'amphithéâtre de Vérone réveille aussi l'imagination de Julvécourt qui entreprend de lui redonner vie lors d'une rêverie marquée par le recours à l'hypotypose :

L'amphithéâtre est là, devant nous, et mille souvenirs se présentent à la fois. Appuyé sur le balcon où le consul, entouré de ses lecteurs, présidait à ces jeux barbares, je préside moi-même aux folies de mon imagination et la laissant se couvrir de la toge romaine, dans un instant j'ai traversé les siècles et je suis devenu Romain. Déjà ces immenses gradins de pierre sont couverts de spectateurs, et de ces soixante vomitoires m'apparaît une nuée de têtes de ceux qui se pressent pour entrer. Tous se poussent à l'envi, tous veulent assister à ce sanglant spectacle. Le signal est donné, et de ce passage étroit je vois sortir les malheureux destinés au combat. De cette espèce de caverne s'élançe avec fureur le tigre menaçant ; l'animal altéré de sang enfonce ses ongles aigus dans la chair de sa victime et j'entends les applaudissements du peuple au milieu de cette lutte horrible. Mon rêve a cessé, et la réalité ne m'a plus offert qu'une affreuse solitude⁴.

¹ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 242-243.

² De même, lors de sa visite au Colisée, Borel entreprend une description du public romain qui assistait aux spectacles auquel il redonne vie par son imagination : « En me promenant au milieu de ces augustes ruines, j'aimais à me représenter les nombreux spectateurs qui s'y réunissaient jadis ! Les sénateurs, les chevaliers, les consuls, les édiles, les vestales, un grand nombre de femmes disputant ensemble d'élégance, de grâce et de beauté », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 59.

³ J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, op. cit., t. II, p. 125.

⁴ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 64-65.

La reconstitution est encore une fois effectuée au présent et à la première personne pour faciliter l'immersion des lecteurs dans cette fiction historique et l'accent est mis sur le public antique ; néanmoins, comme chez Cambry, l'enthousiasme du rêveur est mis à mal par le retour final à la « réalité » : sa « solitude » contraste avec la foule de spectateurs qu'il avait imaginée. Ces reconstitutions s'appuient toujours sur le patrimoine antique et les souvenirs historiques qui lui sont attachés ; le rêve n'est donc pas pure fantasmagorie mais empruntent à la restauration. Ainsi, au Colisée comme à Vérone, Cambry et Kotzebue, appuyant leur reconstitution sur de récentes découvertes archéologiques, évoquent le velarium et la disposition des spectateurs dans les gradins.

Le Forum suscite également de nombreuses reconstitutions. Guinan-Laourens présente cette approche des restes antiques par l'imagination comme une nouvelle pédagogie historique : le curieux est invité à revivre, lors de ses promenades dans la ville, les scènes de la vie quotidienne des Romains dans un récit au présent. Le but est en effet de « s'instruire » et Guinan-Laourens n'emploie pas le terme « imagination » mais « pensée » : ce sont les connaissances historiques du visiteur, ravivées par le patrimoine antique, qui sont à l'origine de cette reconstitution à but pédagogique. Pourtant, il s'agit aussi de « ressaisir quelque chose » du passé ; Guinan-Laourens est donc conscient du rôle réparateur que joue l'imagination face aux destructions du temps¹. Kotzebue propose aussi une promenade dans l'*Urbs* qui mobilise les connaissances historiques du lecteur comme son imagination et il reconstitue l'animation des rues antiques alors qu'il se déplace dans la Rome moderne :

Que l'on joigne à cela le mouvement des acheteurs et des vendeurs ; car il y avait là des marchés de fruits et de légumes. Les meilleurs ouvriers y avaient leur magasin. Celui qui a une imagination assez forte pour embrasser tous ces objets et pour s'y arrêter, doit rester là quelques instants, et se représenter les scènes de l'antiquité qui s'y passaient journellement. Tout ce qui inspirait la considération, le respect ou la crainte, a dû passer par cette Voie Sacrée. Les vivants y exposaient à la vue de tout le monde les marques de la victoire, et les morts y montraient leur magnificence passée. Ici, les regards de la tristesse suivaient la pompe funèbre de l'empereur Claude ; dans le même endroit, le peuple furieux traînait le corps de l'empereur Vitellius. De quoi s'occupe cette foule qui s'avance vers le temple de la Paix ? — Ce sont des gens de la campagne qui conduisent tous les mois chez le grand-prêtre un agneau pour les sacrifices. — Mais quel est ce tumulte, ce bruit qui s'élève de la rue Suburra, qui est dans le voisinage ? est-ce une sédition, un mouvement du peuple ? — Oh ! non, ce sont les habitants de cette rue qui, tous les ans, en octobre, font une petite guerre avec ceux de la Voie Sacrée, pour la tête du cheval qu'on immole à Mars. Si les premiers sont vainqueurs, ils portent la tête en triomphe à la tour de Mamilius ; si ce sont les derniers, ils ornent la maison du roi des sacrifices, et font entendre l'expression de leur joie, jusqu'à, ce que la présence des vestales ou des augures vienne dissiper la foule².

La déambulation devient, par l'imagination, un itinéraire dans la Rome antique exposée aux regards du lecteur. Il restitue l'activité des citoyens, offrant quelques scènes de leur vie quotidienne, mais rappelle également les grands souvenirs liés à certains lieux de la ville. Les déictiques (« ici », « cette », « ce ») renforcent l'illusion, comme l'usage du présent, puisqu'ils désignent au lecteur des référents aujourd'hui

¹ « Le curieux qui veut s'instruire, tâche, par la pensée, de ressaisir quelque chose des siècles qui ont vu élever les monuments dont il retrouve à peine des traces. Il assiste aux sacrifices, aux jeux des cirques, aux combats des gladiateurs. Il suit le peuple au Forum aux théâtres, au Champ de Mars ; il monte au Capitole, à la suite d'un triomphateur, il assiste aux délibérations du Sénat ; et ces grands souvenirs ajoutent à l'image colossale qu'il s'était faite des Romains et de leur puissance. Je le vois au pied des monuments de cette grandeur il leur confronte l'histoire », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 379.

² A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 256-257.

disparus et qui doivent être restaurés par ses lectures, son imagination et ses connaissances. Au Forum, Ducos fait aussi appel à son imagination pour le reconstituer dans son intégrité antique :

À l'aspect de ces localités historiques, les souvenirs de l'antiquité se pressent dans la mémoire du spectateur. Son âme en est émue. [...] Il rassemble les débris des édifices qui en décoraient la surface. Évoquant les grandes ombres des magistrats, des guerriers, des prêtres de la république et de l'empire, il entend leurs discours éloquentes, se mêle à leurs pompes triomphales, assiste à leurs cérémonies. [...] Ramenée à ces temps classiques son imagination en reproduit les faits. Il croit en être témoin mais un pénitent, un capucin vient à passer ; et cette rencontre dissipe aussitôt l'illusion qu'il se plaisait à entretenir¹.

Cette reconstitution qui redresse les ruines et réveille les morts est interrompue par la vue d'un « pénitent » ou d'un « capucin » qui symbolisent la Rome chrétienne moderne et marquent le retour à la réalité, la fin de l'illusion. Ces reconstitutions, motivées par la volonté de renouer avec la Rome antique en effaçant la moderne, sont souvent interrompues par cette dernière qui s'impose au voyageur et interrompt le travail de son imagination comme le constate aussi Guinan-Laoureins lors de sa visite de l'ancien Champ de Mars :

Que ces terrasses devaient avoir de charme, lorsque le Champ de Mars leur donnait le grand spectacle de ses exercices ! Je me représente cette vaste plaine bornée d'un côté par le Tibre, et de l'autre, par des temples, des théâtres et des portiques. J'y vois le peuple des oisifs circulant sous ces péristyles, et plus loin, les tribus qui à flots pressés se rendent à l'assemblée pour y donner leurs suffrages ; et à côté de cette foule, qu'occupent encore les intérêts de la patrie, des groupes de jeune gens efféminés, portant avec eux le dégoût de la satiété, qui errent plutôt qu'ils ne se promènent, en attendant l'heure d'un spectacle. Mais si je remonte aux temps où les Paul Émile, et les Sylla, les Marcellus et les Lepide, Pompée, Caton et César venaient là pour s'y délasser dans les exercices militaires, le Champ-de-Mars n'est plus une simple place d'armes, mais une vaste école de marches de combats, de sièges, où les hommes disputent le prix de la force et de l'agilité. [...] Mais j'oublie que Rome n'a plus ni Champ-de-Mars, ni soldats. Je me croyais chez Lucullus et je me surprends à la porte de l'église de la Trinité-du-Mont. Il n'est plus possible de se faire illusion dans cette Rome dégradée².

Guinan-Laoureins effectue une promenade imaginaire sur un lieu aujourd'hui détruit, le Champ de Mars. Son voyage temporel lui permet d'évoquer deux passés de ce lieu ; il le dépeint sous l'Empire puis sous la République et, alors qu'il remonte dans le temps, aux « oisifs » de l'Empire succèdent leurs ancêtres, les grands hommes de la République, qui y pratiquent des exercices militaires. Le voyageur est ramené de cette rêverie par le patrimoine romain moderne : l'église de la Trinité-du-Mont a remplacé le Champ de Mars et ces rappels perpétuels de l'existence de la Rome moderne, « dégradée », empêchent le travail de reconstitution de l'imagination. Ainsi, « pour faire revivre les souvenirs antiques, il faudrait que rien ne vous rappelât le présent³ ». C'est pourquoi Jouy, désireux de se livrer à l'imagination et de « repeupler » la Rome antique, choisit d'effectuer une visite nocturne du Forum ; la nuit et la solitude doivent faciliter le travail de son imagination qui ne sera alors plus entravée par la présence des Romains modernes, notamment les mendiants, symboles par excellence de la dégradation morale de la ville, corrélée à celle du patrimoine monumental antique⁴. L'éclairage nocturne des ruines permet en effet

¹ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. II, p. 115-116.

² J.-B. Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 36-37.

³ A.-L. Castellani, *Lettres sur l'Italie*, op. cit., t. III, p. 5.

⁴ « Mais je nourrissais un projet qui souriait à mon imagination ; je voulais voir Rome, et la repeupler, selon ma fantaisie, de ceux dont ses ruines recouvrent les immortelles dépouilles ; laisser à ces troupes de mendiants que

d'intensifier leurs effets pittoresques et de faciliter le travail de l'imagination. La nuit est le moment du rêve et, comme dans *Aria Marcella*, celui où les ruines se relèvent, permettant une restauration mélancolique de l'antique, comme le souligne Staël : « Il faut vous parler de Rome : tout y est beau, de souvenir, de majesté, de mélancolie. J'aime surtout la lune et la nuit dans Rome : tout ce qui sépare de l'antique est assoupi, et les ruines se relèvent¹ ».

À Pompéi, l'excellente conservation du site ainsi que le sort tragique de la ville encouragent ces reconstitutions. L'étonnante préservation du lieu entretient dans l'esprit des visiteurs une perception floue du temps qui participe à l'appréhension de la ville par l'imagination² ; il leur semble qu'elle n'a été que momentanément abandonnée par ses habitants qui doivent réapparaître d'un instant à l'autre³. Dans ce décor parfaitement conservé, la reconstitution est facilitée et les voyageurs regrettent seulement que les objets du quotidien trouvés sur le site aient été transférés au musée⁴. Malgré tout, ce lieu chargé d'histoire et d'émotion suscite leurs rêveries ; ils réveillent la ville ensevelie, redressent ses ruines et relèvent ses morts, comme Castellan :

Je vais remuer des cendres refroidies depuis si longtemps ; je vais les voir se réchauffer, pour ainsi dire, aux rayons du soleil dont elles étaient si avides, se ranimer, et produire à mes yeux toute une génération depuis si longtemps éteinte ; en un mot, transportons-nous à Pompéi, rétablissons par la pensée cette antique cité dans son intégrité primitive, et peuplons-la de ses anciens habitants⁵.

Les voyageurs apprécient Pompéi parce qu'elle garde la mémoire non des grands épisodes de l'histoire romaine mais d'une Antiquité vivante et anonyme ; leurs reconstitutions insistent donc sur la vie quotidienne des Pompéiens, comme Kotzebue :

Il me semble voir ici les dames de Pompéi assises pour respirer la fraîcheur d'une belle soirée, tandis que leurs enfants jouent devant elles sur le gazon ; je les vois critiquer ceux qui passent par cette porte.

j'avais déjà aperçus le temps de se retirer dans leurs grabats, ou sous les portiques des temples où ils passent la nuit, voir les choses sans qu'elles fussent salies par la présence des hommes. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 21.

¹ G. de Staël, *Correspondance générale, Tome v, op. cit.*, p. 49. Même les statues se raniment durant la nuit, redonnant au patrimoine romain une éphémère et onirique vie : « Le silence du lieu, les pâles ondes du Tibre, les rayons de la lune [...] faisaient de ces statues comme des ombres blanches regardant fixement couler et les flots et le temps qui ne les concernent plus. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1038.

² Dans *Aria Marcella* de Gautier, Octavien ne perçoit pas la transition entre les ruines et la ville antique tant les monuments sont bien conservés.

³ « Mais ce qui frappe surtout, c'est le contraste d'une solitude complète avec ces habitations diverses, et cet assortiment entier des édifices nécessaires à un peuple nombreux. Tout est prêt pour l'usage des citoyens. Vous croyez que les proclamations des magistrats les ont appelés au Forum, au cirque, au théâtre, pour des affaires, des jeux, des fêtes ; vous les cherchez au détour de chaque rue, sur les places, dans les boutiques sur les portes. C'est une contrariété continuelle que de n'en point rencontrer. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. II, p. 320-321. Jouy effectue le même constat : É. de Jouy, *L'Hermite en Italie, op. cit.*, t. IV, p. 33.

⁴ Comme le rappelle Lady Morgan, leur conservation *in situ* aurait stimulé l'imagination : « Mais les meubles de la maison magistrale, les ustensiles sacrés des temples, même les pavés du Forum, ont été enlevés de cette grande et parfaite relique que le temps et la nature avaient léguée à la postérité. Si l'on eût laissé une seule maison meublée, un seul temple fourni de ses accessoires, une illusion qui aurait valu mille réalités eût été conservée, l'imagination aurait pu se transporter à des siècles. », Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. IV, p. 157.

⁵ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie, op. cit.*, t. I, p. 349.

Et moi aussi je me suis reposé à la même place, moins pour me remettre des fatigues du corps que pour respirer un moment, et soulager mon cœur oppressé par tant de sensations et d'impressions multipliées¹.

Il restitue une scène quotidienne dont la banalité contraste avec la grandeur des souvenirs réveillés par exemple par Guinan-Laourens au Champ-de-Mars. Mallet propose aussi à son lecteur de repeupler les ruines de Pompéi en offrant à ses regards des scènes de la vie quotidienne :

Transportons-nous dans les temps passés, animons ces lieux par le tableau des mœurs anciennes ; représentons-nous les jeunes filles de la ville qui viennent, le soir, puiser de l'eau, et qui approchent leur cruche des lèvres altérées du voyageur ; suivons un convoi funèbre qui va placer les cendres d'un des habitants dans la tombe de sa famille tandis que des parents, penchés sur ces marbres répandent des larmes².

Pompéi permet d'approcher une Antiquité plus intime, plus proche ; c'est pourquoi sa visite suscite à la fois la curiosité et l'émotion, amplifiées par les reconstitutions imaginaires des voyageurs. Pourtant, malgré la force de l'imagination, le rêve d'une ville repeuplée et relevée de ses ruines s'achève toujours sur le retour à la réalité et donc le triomphe du temps et de la mort comme le souligne Staël : « Quand on se place au milieu du carrefour des rues, d'où l'on voit de tous côtés la ville, qui subsiste encore presque en entier, il semble qu'on attende quelqu'un, que le maître soit prêt à venir ; et l'apparence même de vie qu'offre ce séjour fait sentir plus tristement son éternel silence³ ». L'imagination ne fait que tromper la mélancolie de la destruction, elle ne l'efface pas, et les voyageurs ne peuvent que constater avec Borel après leurs efforts de reconstitution : « Ces générations ont disparu ; elles n'existent plus que dans notre souvenir, le temps a tout dévoré⁴ ! »

La description littéraire peut donc temporairement, grâce à l'imagination, ramener à la vie l'Antiquité disparue ; mais elle n'est pas la seule à jouir de ce pouvoir et les artistes peuvent aussi, dans leurs représentations, faire appel à leur imagination pour reconstituer la Rome antique. Si la restauration architecturale telle que nous l'avons définie est caractérisée par son caractère scientifique, certains artistes peuvent choisir de donner une représentation de la Rome antique plus fantaisiste dans laquelle l'imagination prime sur les sources érudites qu'elle tend à enjoliver ou à ignorer. C'est par exemple le cas du travail de Jacques Grasset de Saint-Sauveur dans son ouvrage publié en 1796 intitulé *L'Antique Rome, ou Description historique et pittoresque de tout ce qui concerne le peuple romain dans ses costumes civils [sic.], militaires et religieux, dans ses mœurs publiques et privées, depuis Romulus jusqu'à Augustule*. L'artiste y reproduit les costumes portés par les Romains selon leur fonction politique, religieuse et sociale ; on y trouve ainsi la représentation de costumes féminins, tels ceux de la Sibylle, de la vestale, mais aussi de la citoyenne ou de la dame romaine, et masculins, comme ceux du sénateur, de l'empereur ou de l'aruspice. Chaque illustration est accompagnée d'un texte précisant les fonctions de ces personnages dans la Rome antique. Les costumes sont des reconstitutions fantaisistes qui s'inspirent néanmoins de sources diverses, telles que la statuaire antique ou les fresques récemment

¹ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. II, p. 113.

² G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 249.

³ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1226.

⁴ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 59.

découvertes à Pompéi pour la mode féminine. Si les personnages représentés demeurent le principal centre d'intérêt de ces représentations, le décor qui les entoure doit également être analysé car Jacques Grasset de Saint-Sauveur utilise les monuments de la Rome antique pour mettre en scène ses costumes. Ses personnages peuvent ainsi évoluer dans un décor antique peu marqué, comme le prêtre flamme romain qui se détache sur quelques colonnes [illu. 8], ou être accompagnés de statues, comme la vestale qui dépose son offrande aux pieds de celle de Diane [illu. 9]. Mais, sur certaines gravures, on aperçoit des monuments romains restaurés dans leur splendeur antique par l'artiste ; derrière la Sibylle [illu. 10], il a représenté un monument, similaire à celui qu'on retrouve sur la représentation de la Reine des sacrifices [illu. 11] ; son dôme, orné de statues, nous incite à penser qu'il s'agit probablement du Mausolée d'Hadrien. À côté de l'augure, on peut également voir un édifice qui semble être le Panthéon [illu. 12]. Derrière l'édile de famille patricienne, on aperçoit plusieurs monuments, dont un pont, quelques temples et un obélisque [illu. 13]. La plupart de ces reconstitutions sont fantaisistes, comme dans la représentation d'un mariage romain qui se déroule dans le temple de Junon qu'on peut identifier grâce à une statue de la déesse imaginée par l'artiste [illu. 14], ou encore celle du prêtre salien qui représente en arrière-plan un arc de triomphe ; on remarque que la partie supérieure, où apparaît traditionnellement une inscription, comme sur l'arc de Titus ou sur celui de Septime Sévère, est occupée par un bas-relief représentant des motifs floraux et des animaux. D'autres artistes donnent libre cours à leur imagination pour représenter une Rome antique reconstituée ; c'est le cas des gravures de Piranèse comme celles représentant un temple de Vesta, un mausolée destiné à un empereur romain ou encore un Forum antique [illu. 15, 16, 17]. Dans toutes ces représentations, l'artiste peut disposer d'un modèle ; ainsi, la coupole du temple de Vesta qu'il dessine s'inspire de celle du Panthéon. Mais c'est surtout son imagination qui est à l'origine de ces représentations qui sont des créations, des « vues idéales », comme celles qu'il propose de la Via Appia et Ardeatina, élaborées à partir des ruines actuelles [illu. 18]. Certains guides de voyage sont également illustrés de reconstitutions qui facilitent le travail de l'imagination du voyageur ; l'ouvrage de Farjasse propose une reconstitution imaginaire du Forum [illu. 19] et Magnan accompagne également sa *Description* de Rome de gravures représentant des monuments antiques comme le Mausolée d'Auguste ou le théâtre de Pompée [illu. 20 et 21]. Le décor de théâtre ou d'opéra joue un rôle similaire. Dès les années 1820, Carnevali restaure la Chambre romaine, décor de la Comédie française, et réalise un « Palais Pastum¹ » pour la même salle ; Ciceri « reçoit commande d'un décor neuf de palais romain pour la tragédie de M.-J. Chénier, *Tibère*² » et pour le décor de *Sylla et Régulus*, « il peint des rideaux représentant le Forum romain³ ». Plus tardivement, nous pouvons également citer le décor de l'acte IV du *Gladiateur*, une pièce de Charles Cambon montée à la Comédie française en 1841, qui reproduit les arènes du Colisée, ou celui des *Martyrs*, opéra créé en

¹ B. Daniels, *Le Décor de théâtre à l'époque romantique*, *op. cit.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 29.

1840¹, réalisé par l'atelier Séchan. Néanmoins, si l'imagination joue toujours un rôle primordial dans leur réalisation, Barry Daniels rappelle que l'élaboration de ces décors antiques, qui existaient déjà dans les théâtres au XVIII^e siècle, est de plus en plus nourrie par les découvertes archéologiques ; la représentation du patrimoine romain se fait donc plus documentée (certains des anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome travaillent à ces décors) et grandiose. Elle participe à restaurer, par l'imagination comme par l'érudition, les monuments de la Rome antique à laquelle les pièces elles-mêmes redonnent vie.

Grâce à la description mais aussi à la représentation picturale, l'imagination permet aux voyageurs de réparer les ravages du temps, de renouer sans mélancolie avec l'Antiquité et, pour quelques instants oniriques, de relever les ruines et de réveiller les morts pour rendre sa splendeur et son intégrité passées au site visité. Les fragments viennent reprendre leur place au sein d'un tout et les vides sont comblés par le voyageur qui évolue non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps.

La dimension sensorielle de la reconstitution par l'imagination

Dans leurs reconstitutions imaginaires, les auteurs ont recours aux sens pour rendre le passé plus vivant, notamment à l'ouïe mais surtout à la vue. Jouy ressuscite ainsi la Rome antique par des notations auditives et visuelles qui permettent d'animer sa reconstitution nocturne :

Le Forum m'apparut presque dans toute sa grandeur ; nous y entendîmes sonner minuit, et, par bonheur, nul autre mortel que nous n'en foulait alors les sublimes débris. J'y voyais encore le peuple s'assemblant autour de la fameuse tribune aux harangues, située à l'entrée des comices ; j'entendais tonner la voix de Cicéron et les doux accents de celle d'Hortensius. Si mes yeux se dirigeaient du côté du mont Palatin, il me semblait que les sénateurs se pressaient en foule aux portes du Sénat, que le grand pontife Coruncanus présidait dans la *regia* les flamines et les aruspices, et que dans les basiliques d'Opimius et de Numa les magistrats se pressaient pour rendre au peuple la justice. Du côté de l'Aventin je voyais le temple de Castor et de Pollux, ces dieux de l'amitié ; la fontaine de Juturne, que remplaça ensuite la galerie de Caligula².

L'anaphore des verbes « voir » et « entendre » ainsi que les détails sur la voix des orateurs rythment cette rêverie qui suit le mouvement du regard du voyageur, marqué par les nombreux indicateurs spatiaux : l'Antiquité est donnée à voir au lecteur et le Forum, animé, est présenté comme le cœur de la Rome antique. La dimension sensorielle est essentielle pour restaurer une Antiquité vivante mais aussi pour faciliter l'immersion du lecteur dans cette illusion. Dupaty, lors de sa visite au Colisée, se laisse également transporter dans le temps par son imagination et reconstitue les spectacles qui y étaient offerts aux Romains ; s'il développe l'aspect sonore, la dimension visuelle n'est pas oubliée :

Il n'y a tout au plus que la moitié de ce vaste édifice qui soit debout, cependant l'imagination peut encore en relever le reste et voir le monument en entier. J'entrai enfin dans l'enceinte. [...] C'était donc là où combattaient dans les jours des fêtes romaines pour hâter un peu plus le sang dans les veines de cent mille oisifs les gladiateurs, les martyrs et les esclaves. Je croyais entendre encore les rugissements

¹ Sur l'adaptation de l'épopée de Chateaubriand au théâtre, voir François Lévy, « Sublime conjugal et merveilleux chrétien : un itinéraire des *Martyrs* à l'Opéra », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°52, 2009, p. 117-126.

² É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 27-28.

des lions, les soupirs des mourans, la voix des bourreaux, et ce qui épouvantait le plus mon oreille, les applaudissements des romains. Je croyais les entendre ces applaudissements, pressant, encourageant, exigeant le carnage, ceux des hommes demandant aux combattants toujours plus de sang ; ceux des femmes, aux mourans toujours plus de grâce. Il me semblait voir une de ces femmes, belle, jeune, quand un gladiateur était tombé, se lever alors sur la pointe du pied, et, d'un œil qui venait de caresser un amant, accueillir ou repousser, quereller ou applaudir le dernier soupir du vaincu, comme si elle l'eût acheté¹.

Dupaty relève l'édifice par l'imagination avant même d'y pénétrer mais il réveille aussi le public dont l'existence est attestée avant tout par le bruit qu'il produit. Au Colisée, les rugissements des bêtes féroces, le choc des armes des gladiateurs ainsi que les cris et les applaudissements des spectateurs apparaissent fréquemment dans les reconstitutions imaginaires des voyageurs. Julvécourt et Stendhal insistent d'ailleurs sur le contraste entre le bruit qui animait son arène lors des spectacles antiques et le silence qui y règne désormais². Certains préfèrent exploiter cette dimension sensorielle pour reconstituer les scènes antiques chrétiennes, notamment celles des martyrs, comme le fait Dupré à la prison Mamertine³.

Les sons et les images rythment ces reconstitutions dans lesquelles ils constituent des bornes délimitant la frontière entre la réalité et la rêverie. Ils aident ainsi le voyageur à se laisser aller à son imagination et au voyage temporel comme c'est le cas de Stendhal au Colisée où l'alternance entre les chants des oiseaux et le silence facilite la rêverie⁴. Le plus souvent, c'est également un son ou une image caractéristique de la Rome moderne qui viennent interrompre la reconstitution antique. Ainsi, au Forum, la rêverie de Ducos est interrompue par le passage d'un « capucin » dans son champ de vision et, à l'amphithéâtre de Vérone, Julvécourt est rappelé à la réalité par « une voix⁵ ». La vue, et plus encore, l'ouïe peuvent encore assurer une continuité, au sein de la rêverie, entre passé et présent. Au Forum, Santo-Domingo constate que « où retentissait la voix des orateurs, on psalmodie de tristes litanies⁶ » : si les sons servent à mieux mettre en avant la rupture entre Rome antique et moderne, ils constituent une continuité, un écho déformé par-delà les siècles. Ce rôle du son qui, en se répétant à travers les époques, crée une continuité paradoxale en reliant les mémoires et les temporalités, est un phénomène littéraire

¹ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785, op. cit.*, t. II, p. 60-62.

² « Cette vaste arène qui a retenti tant de fois des cris des victimes, des rugissements des lions et des applaudissements des Romains, est maintenant déserte et silencieuse comme un tombeau. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur, op. cit.*, p. 237. On retrouve ce lieu commun, qui met en avant l'idée d'une Rome moderne assimilée à un tombeau, chez Stendhal : « L'empereur du monde (et cet homme était Titus !) y était reçu par les cris de joie de cent mille spectateurs ; et maintenant quel silence ! », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 617.

³ « Je n'ai rien vu qui m'ait fait une impression plus profonde et plus terrible ; il me semblait encore entendre les gémissements de ces martyrs, les coups de hache qui les mutilaient, et voir les ruisseaux de leur sang inonder les murailles et tes pavés. », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 240.

⁴ « Ce gazouillement paisible des oiseaux qui retentit faiblement dans ce vaste édifice, et [...] le profond silence qui lui succède, aident sans doute l'imagination à s'envoler dans les temps anciens. On arrive aux plus vives jouissances que la mémoire puisse procurer. », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 618.

⁵ « Où sont-ils ces trépignements, ces bravos multipliés, ces cris d'enthousiasme ? Seulement quelquefois une voix vient frapper sur ces degrés déserts : le voyageur en passant, se souvient, et laisse échapper un regret. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur, op. cit.*, p. 65.

⁶ J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines, op. cit.*, p. 30.

courant dans l'écriture de Chateaubriand. À Rome, ces échos ne renvoient pas uniquement à un souvenir personnel mais aussi à une mémoire collective, historique, comme le son de la cloche qu'il entend au Colisée :

Dans une belle soirée du mois de juillet dernier, j'étais allé m'asseoir au Colisée, sur la marche d'un des autels consacrés aux douleurs de la Passion. Le soleil qui se couchait versait des fleuves d'or par toutes ces galeries où roulait jadis le torrent des peuples ; de fortes ombres sortaient en même temps de l'enfoncement des loges et des corridors, ou tombaient sur la terre en larges bandes noires. [...] Au lieu des cris de joie que des spectateurs féroces poussaient jadis dans cet amphithéâtre, en voyant déchirer des chrétiens par des lions, on n'entendait que les aboiements des chiens de l'ermite qui garde ces ruines. Mais aussitôt que le soleil disparut à l'horizon, la cloche du dôme de Saint-Pierre retentit sous les portiques du Colisée. Cette correspondance établie par des sons religieux entre les deux plus grands monuments de Rome païenne et de Rome chrétienne me causa une vive émotion¹ [...].

Dans un premier temps, comme chez d'autres auteurs, les « cris de joie » des spectateurs de l'Antiquité, depuis longtemps disparus sont opposés aux « aboiements des chiens de l'ermite » ; on retrouve cette opposition entre l'Antiquité païenne et la Rome moderne, chrétienne, symbolisée par la présence de l'ermite. Mais, chez Chateaubriand, il ne s'agit pas d'une dégradation ; au contraire, les rugissements des « lions » féroces qui dévoraient les chrétiens dans l'arène ont été remplacés par les aboiements des « chiens » de l'ermite qui y vit aujourd'hui : le christianisme a mis un terme à ces cruels supplices. Les sons qui résonnent à des siècles de distance dans le même amphithéâtre viennent rappeler le triomphe du christianisme que confirme le son de la cloche du Colisée, converti en lieu de culte, qui fait écho à celle de Saint-Pierre. Les deux monuments, qui sont respectivement les symboles du patrimoine antique et moderne romain, sont unis par ce même son religieux qui crée une correspondance rétrospectivement téléologique entre le passé et le présent. De plus, le son de la cloche convoque également le futur puisqu'il rappelle à Chateaubriand l'existence difficile du christianisme en Europe après la Révolution et sa possible disparition marquée par la rêverie prémonitoire d'une destruction du monument qui en est le symbole : Saint-Pierre. À la Villa Adriana, les échos sonores servent également à l'auteur à établir une correspondance, une continuité entre le passé antique et le présent :

Un paysan m'a ouvert une porte pour passer dans le champ d'un autre propriétaire, et je me suis trouvé à l'Odéon et au théâtre grec : celui-ci est assez bien conservé quant à la forme. Quelque génie mélodieux était sans doute resté dans ce lieu consacré à l'harmonie, car j'y ai entendu siffler le merle le 12 décembre : une troupe d'enfants occupés à cueillir les olives faisait retentir de ses chants des échos qui peut-être avaient répété les vers de Sophocle et la musique de Timothée².

Ce phénomène est amplifié par le fait qu'il a lieu dans un théâtre, le « théâtre grec » d'Hadrien, construit pour amplifier les sons ; or, s'il a fait résonner « les vers de Sophocle et la musique de Timothée » durant l'Antiquité, il ne reproduit plus aujourd'hui que l'écho des chants d'un merle et d'une « troupe d'enfants » qui y cueillent des olives. Cette continuité sonore met en avant une discontinuité qui participe au discours de la vanité qu'élabore Chateaubriand à la Villa Adriana : les sons antiques raffinés sont remplacés par les chansons de petits paysans mais elle incarne aussi, paradoxalement, une harmonie temporelle et musicale dans la destruction même.

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1483.

² *Ibid.*, p. 1449.

À Rome, il existe un son qui, par sa permanence, symbolise plus qu'aucun autre la continuité entre la Rome antique et moderne : il s'agit de celui de l'eau des fontaines. Dans la littérature de voyage du XVIII^e siècle, les fontaines romaines suscitent l'admiration pour leur architecture, leur utilité publique et leur nombre¹ ; mais à partir du moment 1800, leur évocation est approfondie par une réflexion sur le temps et leur bruit, perçu comme caractéristique de l'identité de la Ville Éternelle. Dupaty, sur la place Saint-Pierre, relève ainsi que dans les fontaines « jaillissent, étincellent, retombent, et murmurent nuit et jour des eaux éternelles² ». En effet, les eaux de Rome sont « éternelles » car elles traversent les siècles : transportées par des aqueducs construits durant l'Antiquité, elles alimentent désormais les fontaines élevées par les papes et assurent une continuité temporelle³ matérialisée dans la ville par leur bruit ininterrompu. Déjà dans *Les Martyrs*, lors de son arrivée à Rome, Eudore y remarque « le bruit sans fin des fontaines⁴ » : Chateaubriand reprend ici un *topos* de la littérature de voyage et l'applique à la ville antique *a posteriori*, renforçant ainsi la continuité temporelle entre la Rome antique et moderne. Le roman de Staël, dans lequel les fontaines sont omniprésentes, participe activement à l'élaboration et à la diffusion de ce lieu commun⁵. Elles y jouent à la fois un rôle romanesque et symbolique mais sont toujours associées à une réflexion sur le temps. Ainsi, à la fontaine de Trevi, alimentée par la fameuse *acqua Vergine*, Staël observe que le bruit des fontaines constitue l'une des caractéristiques de l'identité romaine : « C'est le bruit des voitures que l'on a besoin d'entendre dans les autres villes ; à Rome, c'est le murmure de cette fontaine immense, qui semble comme l'accompagnement nécessaire à l'existence rêveuse qu'on y mène⁶ ». De même, sur la place Saint-Pierre, elle indique l'existence d'un « murmure des ondes » produit par les « deux fontaines dont l'eau jaillit perpétuellement et retombe avec abondance en cascade dans les airs⁷ » ; leur bruit est associé au temps par l'écoulement de leurs eaux mais aussi par leur dimension symbolique puisque « les fontaines de la place Saint-Pierre proclament triomphalement

¹ Comme l'écrit R. de Villeneuve le nombre et l'abondance sont « deux traits caractéristiques du topos des fontaines romaines. », R. de Villeneuve, « L'eau à Rome : magnificence et mélancolie », J.-L. Diaz (dir.), *Madame de Staël, Corinne ou l'Italie : l'âme se mêle à tout*, op. cit., p. 155.

² C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. II, p. 133.

³ R. de Villeneuve estime que « la relation entre l'élément liquide et le temps » est « une autre constante du topos des eaux romaines » : « Les voyageurs mettent en évidence la permanence de l'eau au fil des siècles : les fontaines modernes sont alimentées grâce aux infrastructures antiques, restaurées par les papes : ces voies qui permettent à l'eau de franchir les espaces lui font aussi traverser les âges. », R. de Villeneuve, « L'eau à Rome : magnificence et mélancolie », art. cit., p. 155.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, op. cit., p. 292. Il constate en effet à Rome : « À tous les bruits ordinaires des grandes cités, se mêle ici le bruit des eaux que l'on entend de toutes parts », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1482.

⁵ À la fontaine de Trevi, où se déroule une célèbre scène de *Corinne*, Stendhal rappelle qu'il est attribué à Staël : « Madame de Staël dit que lorsque les eaux de la fontaine de Trevi cessent de jouer par suite de quelque réparation, il se fait comme un grand silence dans tout Rome. Si cette phrase se trouve dans *Corinne*, elle suffirait à elle seule pour me faire prendre en guignon toute une littérature. [...] La chute de ces nappes d'eau assez abondantes au fond d'une place entourée de hautes maisons, fait un peu plus de bruit que la fontaine de Bondi sur le boulevard. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 816. Il reprend lui-même ce lieu commun et sur la place Saint-Pierre le « murmure des ondes » staëlien devient un « bruit tranquille et continu » qui « porte à la rêverie ». *Ibid.*, p. 677.

⁶ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1083.

⁷ *Ibid.*, p. 1064.

la défaite du temps successif devant l'éternité¹ », et donc la victoire du christianisme. Au Vatican, Corinne souligne également la présence de fontaines dont les eaux, qui y coulent depuis des siècles, rappellent le souvenir des artistes antiques dont les sculptures sont exposées dans le musée ; une proximité temporelle patrimoniale y est alors établie par le flux continu des eaux². Certes, dans la lignée des théories de Bachelard, « la vision mélancolique des eaux implique une perception spécifique de la temporalité, focalisée sur la fuite inéluctable du temps³ » ; mais Staël s'oppose ici à cette vision mélancolique, présente dans le roman, pour présenter les eaux du musée comme un trait d'union entre Corinne et les artistes qui l'ont précédée sur ces lieux. La continuité temporelle mise en place par le bruit des fontaines romaines est donc double : il s'agit d'abord d'un bruit qui constitue un écho séculaire dans Rome, puisqu'il y résonne depuis l'Antiquité, mais aussi d'un lieu commun littéraire qui se développe dès le XVIII^e siècle et que Staël popularise. La continuité temporelle est aussi assurée par la littérature viatique qui en répète, tout au long du XIX^e siècle, l'écho textuel.

L'imagination et la fiction permettent donc, avec plus de force que la seule érudition, sur laquelle elles s'appuient pourtant, de restaurer les monuments, de combler les vides, de relever les ruines et de rendre leur splendeur aux vestiges du passé. Elle redonne momentanément vie à ce qui était mort et permet de créer une continuité temporelle dont le désir s'inscrit au cœur même du patrimoine moderne.

Une tension patrimoniale : faut-il restaurer ?

« *Si vous saviez ce que serait ce pays s'il n'avait pas ses ruines*⁴ »

La restauration peut donc s'effectuer par l'imagination : il s'agit alors d'une reconstitution qui permet d'effacer les destructions du temps. Si les voyageurs apprécient ces fictions patrimoniales, la restauration, en tant que discipline patrimoniale moderne en formation, suscite de nombreuses réflexions et interrogations qui participent à sa définition. Alors que la plupart des visiteurs vantent sa capacité à prolonger l'existence des objets patrimoniaux, certains éprouvent une certaine réticence à l'idée d'intervenir sur ces objets, notamment sur un monument ; tout d'abord parce que cette initiative risque de l'endommager ou de le dénaturer mais aussi parce que les stigmates du temps que porte l'édifice constituent en elles-mêmes un objet esthétique et philosophique. Deux visions du patrimoine et de son rapport au temps s'affrontent donc autour de la question de la restauration dès le XVIII^e siècle : en désirant rendre à l'objet ou au monument son état premier, cette dernière lui fait perdre sa valeur

¹ R. de Villeneuve, « L'eau à Rome : magnificence et mélancolie », *art. cit.*, p. 165.

² « Au milieu des superbes portiques, [...] il y a des fontaines qui coulent sans cesse, et vous avertissent doucement des heures qui passaient de même, il y a deux mille ans, quand les artistes de ces chefs-d'œuvre existaient encore. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1161.

³ R. de Villeneuve, « L'eau à Rome : magnificence et mélancolie », *art. cit.*, p. 168.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. I. 1789-1807*, *op. cit.*, p. 240.

d'ancienneté qui repose sur les marques laissées par le temps¹. Les voyageurs questionnent alors la légitimité de cette activité patrimoniale ; ils mettent en avant les valeurs poétiques et esthétiques de la ruine, en tant que processus de dégradation lié au temps mais aussi en tant qu'objet car « la découverte de la beauté des ruines sera, dans le domaine purement littéraire, une des conquêtes de l'âge des « lumières ». Les poètes renaissants n'avaient célébré, dans les ruines romaines, que l'emblème d'une grandeur disparue. [...] L'idée d'accorder une valeur esthétique à ces œuvres démantelées et dégradées leur était encore inconcevable² ».

Laisser la ruine, laisser les ruines : la « poésie des morts³ »

Alors que des mesures sont prises pour restaurer et protéger les ruines des monuments antiques⁴ et que des chantiers archéologiques sont mis en place pour mieux les comprendre, le moment 1800 est aussi caractérisé, notamment sous l'influence croissante du romantisme, par une fascination nouvelle⁵ pour les ruines qui réside dans leur dégradation même, dans la possibilité de contempler le temps à l'œuvre, dans leur valeur d'ancienneté comme l'analyse Roland Recht⁶. Pour maintenir cette valeur, les ruines doivent être préservées de toute initiative patrimoniale ; elles doivent être protégées de toute intervention humaine et abandonnées à celle du temps, risquant ainsi, sur le long terme, la destruction. En effet, « pour devenir ruine, une œuvre humaine doit à la fois présenter des traces évidentes d'usure, mais aussi résister comme une forteresse inexpugnable au passage du temps et à ses vicissitudes⁷ ». La poésie des ruines repose donc sur un paradoxe patrimonial qu'on relève dans le discours des

¹ Ainsi, chez Bernardin de Saint-Pierre, « la ruine devient mémorial, non de la grandeur romaine ou du génie grec, mais du temps en général. Trait d'union entre le passé et le présent, préfiguration de l'avenir, elle n'est que le signe concret où se fixent incidemment notre nostalgie de l'infini et notre appétence de l'éternité. », R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, op. cit., p. 133.

² *Ibid.*, p. 90. Une thèse historique que remet en question A. Schnapp dans son récent ouvrage dans lequel il démontre que la poésie des ruines existe, sous d'autres formes, dès l'antiquité : « Contrairement à ce qu'écrit Mortier, les ruines et la poésie qui les accompagne sont bien présentes dans la culture grecque et romaine, mais elles n'occupent pas la place que notre sensibilité moderne leur accorde depuis la Renaissance. », A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, op. cit., p. 135.

³ F.-R. Chateaubriand, *Génie du christianisme*, op. cit., p. 881.

⁴ C. Seth fait état de cette évolution des mentalités à Tivoli : sa représentation « permet d'assister à l'émergence d'un sentiment de conservation des antiquités. Au départ on les regarde en s'émerveillant du passage de bergers ou de troupeaux sur les ruines mêmes et on les fréquente [...]. Ensuite on se demande s'il ne faudrait pas les restaurer, les reconstruire », C. Seth, « Le Tivoli des âmes sensibles », art. cit., p. 105.

⁵ R. Mortier estime ainsi qu'à la Renaissance, la ruine n'a « ni valeur en soi, ni beauté propre : elle renvoie à l'intégrité idéale de l'œuvre dans sa plénitude. Elle est un signe, plutôt qu'une réalité finie », R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, op. cit., p. 21. C'est à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle que la ruine commence à être envisagée comme un objet esthétique, notamment avec le travail de Piranèse. Pour A. Schnapp, cette évolution se situe plus tôt encore, avec l'œuvre d'Herman Posthumus dans laquelle le « sujet de la composition est le vieillissement même des œuvres », A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, op. cit., p. 506.

⁶ « La valeur d'ancienneté est indépendante de la beauté ou de l'exemplarité artistique d'un monument : elle est synonyme de valeur de sentimentalité. La lente dégradation qui le ruine est un facteur essentiel de cette valeur. », R. Recht, *Penser le patrimoine*, op. cit., p. 15.

⁷ A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, op. cit., p. 16.

voyageurs : ils hésitent entre la volonté de restaurer ces vestiges pour les conserver et le désir de profiter de leur charme pittoresque et mélancolique, « propice à la réflexion et à la rêverie¹ » ; car « la ruine est une occasion de penser l'homme dans le monde, de rapporter les expériences personnelles aux entreprises collectives² ».

Pour qui et pourquoi préserver les ruines ?

À Rome, les ruines sont toujours perçues comme les traces de la Rome antique dont elles attestent l'ancienne grandeur³ et sur laquelle elles fournissent, au même titre que les textes, des informations historiques ; c'est pourquoi la nécessité de les protéger s'impose en Italie dès la Renaissance. Néanmoins, à partir des années 1780, les ruines, qui « fournissent au cœur de majestueux souvenirs, et aux arts des compositions touchantes⁴ », deviennent un spectacle apprécié pour ses effets pittoresques et philosophiques et qui doit être conservé dans sa dégradation même⁵.

Cette approche pittoresque du patrimoine est caractéristique de la peinture mais aussi de la littérature du moment 1800⁶ où le pittoresque est instauré en catégorie esthétique de la relation patrimoniale⁷. Jusqu'ici représentées en arrière-plan comme symboles de l'Antiquité, les ruines séduisent désormais les artistes qui se rendent en Italie et deviennent pour eux un sujet à part entière. Ils apprécient les stigmates du temps qu'elles portent, qui doivent être préservés pour continuer à faire d'elles des objets dignes d'apparaître dans leurs gravures et leurs toiles⁸ ; Uggeri constate ainsi à l'arc de Janus que la « grâce et [le] fini si pittoresque » du monument, lié à son état d'abandon, touche à sa fin avec les travaux

¹ *Ibid.*, p. 106.

² *Ibid.*, p. 632.

³ « Si la ruine est multiple, la ruine par excellence, la ruine noble –la ruine antique, bien sûr– est marquée pour sa part du double sceau d'une inutilité (pratique) absolue et d'une valeur (symbolique) incalculable. », Vincent Jolivet, « Ruines encombrantes. La ruine et les vestiges antiques de la villa Médicis à Rome », in Pierre Hyppolite (dir.), *La Ruine et le geste architectural*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, *op. cit.*, p. 881.

⁵ Face aux ruines du Forum, Custine s'exclame ainsi : « Le monde n'est pas trop plein de ces tableaux pittoresques et à la fois philosophiques, qui impriment ineffaçablement dans la mémoire des hommes la pensée du temps ! », A. de Custine, *Mémoires et voyages*, *op. cit.*, p. 155.

⁶ Les voyageurs relèvent la dimension pittoresque des ruines romaines, comme Stendhal : « En rentrant dans Rome, nous sommes allés revoir cette ruine pittoresque qu'on appelle le temple de Minerva medica. On la dirait arrangée exprès pour servir de sujet à quelqu'une de ces belles estampes anglaises qui prétendent représenter l'Italie », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 1113.

⁷ Et les artistes, par la représentation des ruines, participent également à l'émergence d'une conscience patrimoniale et d'une sensibilité à leur aspect poétique et esthétique. C'est plus particulièrement le cas de « l'œuvre gravée de Giambattista Piranesi (1720-1778), et tout particulièrement ses *Vedute di Roma* (1746), [...] l'expression la plus achevée [...] d'un désir de recenser les richesses délabrées du patrimoine national. », Maurice Lévy, « Les ruines dans l'art et l'écriture : esthétique et idéologie », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n°13, 1981, p. 142

⁸ C'est notamment le cas de l'œuvre de Hubert Robert : « La profonde modernité de Robert est de porter sur les ruines un regard éloigné, il accepte la caducité des œuvres humaines, mais aussi le passage du temps sur elles. Il n'est pas tenté par la restitution du monument dans état premier [...]. Il voit la ruine comme une conséquence de l'histoire et de l'action de la nature. », Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, *op. cit.*, p. 623-624.

de restauration, au grand désespoir des peintres¹. L'importance qu'acquièrent dès la seconde moitié du XVIII^e siècle les représentations des ruines romaines est illustrée par l'importante production de peintures et l'impression de recueils de gravures. Dans le titre de plusieurs de ces recueils, l'adjectif « pittoresque » est présent, indiquant les attentes du public ; nous pouvons ainsi citer les *Lettres, ou Voyage pittoresque dans les Alpes, en passant par la route de Lyon et le Mont-Cenis ; suivi d'un Recueil de vues des monuments antiques de Rome* de Louis-Pierre Baltard, publié en 1783 ; *Raccolta di 320 vedute si antiche che moderne della citta di Roma e di alcuni luoghi suburbani*, de Giovanni Battista Cipriani, réalisé entre 1790 et 1820 ; ou encore *A select collection of views and ruins in Rome and its vicinity executed from drawings made upon the spot in the year 1791*, de Jacques Mérimot. Ces ouvrages offrent des représentations pittoresques des ruines de Rome, caractérisées par un travail sur le point de vue et l'alliance avec la végétation mais aussi la présence de rares personnages ou d'animaux flânant auprès de ces débris, comme dans la représentation du Temple du Soleil que donne Baltard [illu. 22]. Certaines mettent d'ailleurs en abîme leur caractère pittoresque en reproduisant l'artiste en train de copier.

Ce type de représentations se retrouve également, sous une forme textuelle, dans les récits de voyage qui cèdent à l'engouement pour les ruines et en proposent des descriptions s'apparentant à des tableaux. L'excursion à Tivoli est souvent l'occasion pour les voyageurs de s'y essayer car « le site serait pittoresque au sens plein² » : Tivoli est en effet « le point de réunion des artistes de tous les pays, il leur fournit les modèles les plus variés, les accidents les plus bizarres, les effets les plus contrastés³ ». Cette célébrité picturale est illustrée par le fait que « les touristes connaissent souvent déjà des représentations du site : des *vedute* rapportées par des voyageurs antérieurs ou les planches des guides et des tableaux divers. [...] Les visiteurs voient le paysage même avec les yeux d'un peintre⁴ ». Le terme « pittoresque » se retrouve d'ailleurs sous la plume de la plupart de ceux qui entreprennent de décrire Tivoli car le site, moins peuplé que Rome, allie végétation, vie rurale et ruines antiques. Chateaubriand, par quelques détails visuels, y compose ainsi une gravure pittoresque :

Aussitôt que le jour a paru, j'ai ouvert mes fenêtres. [...] Un amas de vilaines maisons s'élevait de l'autre côté de la rivière ; le tout était enclos de montagnes dépouillées. Une vive aurore derrière ces montagnes, le temple de Vesta, à quatre pas de moi, dominant la grotte de Neptune, m'ont consolé. Immédiatement au-dessus de la chute, un troupeau de bœufs, d'ânes et de chevaux s'est rangé le long

¹ « Une main Bienfaisante accourra bientôt, au grand regret des Peintres, pour arrêter les progrès de cet état de dépérissement. », A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, op. cit., p. 48-49. Uggeri mentionne à plusieurs reprises la mise en danger du pittoresque des ruines par les politiques patrimoniales, comme lorsqu'il remarque encore au temple d'Hercule vainqueur : « La Porte de l'Église et les fenêtres qui sont au-dessus donnaient plus d'effet au clair-obscur ; d'ailleurs la petite maison qui y était attachée et le mur d'enceinte de l'autre côté ajoutaient encore par leur union à l'agrément de ces Ruines et à ce qu'elles offraient de pittoresque. Au lieu qu'à présent, n'étant plus détruites, elles ne font plus comme auparavant les délices des Peintres et des Artistes en Mosaique. », *Ibid.*, p. 45.

² C. Seth, « Le Tivoli des âmes sensibles », art. cit., p. 99.

³ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie*, op. cit., t. II, p. 58.

⁴ C. Seth, « Le Tivoli des âmes sensibles », art. cit., p. 100.

d'un banc de sable : toutes ces bêtes se sont avancées d'un pas dans le Teverone, ont baissé le cou et ont bu lentement au courant de l'eau qui passait comme un éclair devant elles, pour se précipiter. Un paysan sabin, vêtu d'une peau de chèvre et portant une espèce de chlamyde roulée au bras gauche, s'est appuyé sur un bâton et a regardé boire son troupeau, scène qui contrastait par son immobilité et son silence avec le mouvement et le bruit des flots¹.

La fenêtre de son auberge sert de cadre à sa description² dans laquelle il élabore un paysage par le mouvement de son regard : il fait d'abord apparaître l'arrière-plan, composé des montagnes et des ruines, puis le premier plan, animé par la présence d'animaux et du fleuve³.

L'ancienneté des ruines participe à leur charme pittoresque⁴ et les voyageurs, notamment les artistes, se montrent sensibles aux marques du temps qui apparaissent sur les édifices et doivent être préservées. C'est aussi un argument qu'ils développent au sujet des tableaux. Dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, le journaliste évoque en ces termes le rôle du restaurateur : « comme son intention n'est jamais de faire passer un tableau de vieux maître pour un ouvrage moderne, il conserve ou reproduit avec adresse les signes de vétusté qui, sans être d'un aspect trop désagréable, attestent l'âge vénérable de l'ouvrage⁵ ». Les signes révélateurs de l'ancienneté du tableau doivent être conservés voire reproduits car l'œuvre ne possède pas seulement une valeur esthétique mais aussi une valeur d'ancienneté et ses « ruines » doivent être protégées. Ainsi, « par-delà l'immédiat et pur plaisir de la vue, l'image pittoresque peut aussi engendrer un sentiment de trouble ou d'angoisse dont se délecte l'âme romantique, quand elle transforme en stigmates les marques apposées par le temps sur les constructions des hommes. Désignées comme symbole du destin humain, celles-ci prennent alors une valeur morale⁶ ».

En effet, la contemplation des ruines suscite aussi chez les voyageurs des méditations philosophiques et morales dans la lignée de celles de Volney dans ses *Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*. Par leur caractère lacunaire, les ruines deviennent le support d'une réflexion séculaire⁷ qui s'enrichit encore à partir de la fin du XVIII^e siècle ; elles doivent aussi être préservées dans leur destruction pour encourager les rêveries et les émotions auxquelles elles donnent lieu. Ces méditations sont favorisées par la solitude et le silence qui règne sur les ruines ; alors qu'il se rend seul au Colisée,

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1440.

² A. Roger rappelle que la fenêtre est un élément essentiel dans la constitution du paysage : « Le fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchantant dans le tableau, institue le pays en paysage. », A. Roger, *Court traité du paysage, op. cit.*, p. 73.

³ Dupaty, qui construit peu à peu sa description de ce même spectacle par touches de couleurs aussi bien que par les énumérations, insiste comme Chateaubriand sur l'effet pittoresque produit par l'association des ruines à la végétation : voir C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785, op. cit.*, t. I, p. 250.

⁴ En peinture, cette dernière se traduit par la couleur, comme le relève Chateaubriand : « Les peintres connaissent cette couleur des siècles que le temps applique aux vieux monuments, et qui varie selon les climats : elle se retrouve au temple de Vesta. », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1442.

⁵ *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 13 novembre 1817, p. 3.

⁶ F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine, op. cit.*, p. 99.

⁷ Comme l'analyse R. Mortier, « à ses origines, la curiosité des ruines n'a donc rien d'un sentiment romantique. Elle surgit d'une réflexion sur la chute et sur la survivance de Rome et elle s'inscrit dans une dialectique plus morale qu'esthétique, plus historique que littéraire », R. Mortier, *La Poétique des ruines en France, op. cit.*, p. 18.

Dupaty constate : « J'aurai longtemps dans mon âme le silence et la solitude que j'ai rencontrés, dans ces corridors le long de ces gradins sous les voûtes de ces portiques¹ ». Cette atmosphère lui permet de ressentir avec plus de force les « mille idées », les « mille sensations qu'on ne peut recueillir que parmi ces ruines et que ces ruines en quelque sorte produisent² ». Stendhal vante également le « profond silence³ » qu'il trouve au Colisée et Chateaubriand décrit, dans la campagne de Rome, « un silence et une solitude aussi vastes que le bruit et le tumulte des hommes qui se pressaient jadis sur ce sol⁴ ». Ces méditations portent sur le temps et la finitude, qu'il s'agisse du temps historique, répétant la chute des empires, ou du temps humain, marqué par la finitude. Ces deux perspectives sont liées dans le discours des voyageurs comme l'illustre le cas de Chateaubriand, enclin à développer de telles réflexions, notamment dans *Les Martyrs*. Dès l'Antiquité, Eudore assiste à cette leçon philosophique et historique des ruines qui est aussi une leçon chrétienne :

Je me souviens encore aujourd'hui d'avoir rencontré un homme parmi les ruines d'un de ces camps romains : c'était un pâtre des barbares. Tandis que ses porcs affamés achevaient de renverser l'ouvrage des maîtres du monde, en fouillant les racines qui croissaient sous les murs, lui, tranquillement assis sur les débris d'une porte décumane, pressait sous son bras une outre gonflée de vent ; il animait ainsi une espèce de flûte dont les sons avaient une douceur selon son goût. En voyant avec quelle profonde indifférence ce berger foulait le camp des Césars, combien il préférerait à de pompeux souvenirs son instrument grossier et son sayon de peau de chèvre, j'aurais dû sentir qu'il faut peu de choses pour passer la vie, et qu'après tout, dans un terme aussi court, il est assez indifférent d'avoir épouvané la terre par le son du clairon, ou charmé les bois par les soupirs d'une musette⁵.

Déjà sous Dioclétien, les traces de l'empire romain disparaissent dans ses provinces les plus éloignées, annonçant sa ruine à venir et ce pâtre antique contribue avec indifférence à effacer les restes de la mémoire de Rome : les hommes comme les empires sont voués à la destruction et à l'oubli. Si les ruines instruisent les visiteurs sur la chute des empires et la vanité, elles peuvent aussi transmettre un message politique tourné vers l'avenir ; pour Corinne, elles sont ainsi le symbole de la gloire italienne à renaître :

Tout est commun, tout est prosaïque dans l'extérieur de la plupart de nos villes européennes ; et Rome, plus souvent qu'aucune autre, présente le triste aspect de la misère et de la dégradation ; mais tout-à-coup une colonne brisée, un bas-relief à demi détruit, des pierres liées à la façon indestructible des architectes anciens, vous rappellent qu'il y a dans l'homme une puissance éternelle, une étincelle divine, et qu'il ne faut pas se laisser de l'exciter en soi-même, et de la ranimer dans les autres⁶.

Préserver les ruines, c'est donc préserver leur valeur pittoresque aussi bien que philosophique et morale, pour le plus grand plaisir des artistes et des voyageurs sensibles aux plaisirs que recèlent les débris du passé, comme le relève Petit-Radel au Colisée en s'adressant à ces deux publics :

Artistes qui voulez donner à vos conceptions l'empreinte majestueuse de la vétusté des temps, avec le coloris mélancolique d'une morne expression ; philosophes qui cherchez à nourrir vos idées du néant où retombent les monuments qu'élèvent les grands pour braver le ravage des siècles, allez admirer le Colisée par un beau clair de lune, c'est le meilleur moment pour y développer vos pensées et donner carrière à vos réflexions⁷.

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 63.

² C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. II, p. 65.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 618.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1476.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, op. cit., p. 413.

⁶ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1072.

⁷ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 349.

Préserver la ruine : un paradoxe patrimonial

En Italie, les voyageurs, fascinés par les ruines, entendent donc les préserver dans leur état de dégradation pour des raisons esthétiques et philosophiques. Ce paradoxe patrimonial prend de l'ampleur dès la seconde moitié du XVIII^e siècle. En effet, il ne s'agit pas seulement d'un respect pour l'intégrité du monument que mettrait en péril sa restauration intégrale mais d'une véritable fascination pour les ruines, « matériaux confus de bâtiments considérables déperis par succession de temps¹ », qui doivent être préservées telles quelles pour mieux faire apparaître les stigmates du temps car « c'est presque un sacrilège de déplacer les cendres, d'altérer les ruines² ». Le sacrilège ne réside donc plus dans l'abandon du monument à l'œuvre du temps mais dans l'intervention patrimoniale elle-même. Afin d'analyser plus en détails cette argumentation en faveur du désengagement patrimonial, nous étudierons le discours des voyageurs sur deux monuments romains, le Colisée, ruine antique, et la basilique Saint-Paul, ruine moderne, ainsi que sur une ville, Venise³.

Les voyageurs revendiquent donc un goût nouveau pour les ruines qui s'exprime pleinement au Colisée où ils éprouvent une émotion esthétique face à sa beauté lacunaire. C'est sur cet aspect qu'insiste Lady Morgan :

Il existe cependant au milieu de cet amas de ruines splendides, un monument surpassant tous les autres par sa grandeur, dont la beauté l'emporte encore sur son immensité [...]. Même à présent qu'il tombe en ruines, il a l'air d'une fabrique fantastique, sortant de terre aux sons magiques de la lyre d'un Amphion, et retombant en harmonie. Il est si beau dans sa dévastation, que le goût et le sentiment ne regrettent point son premier état de perfection : c'est le Colisée⁴ [...].

Selon elle, la beauté de l'amphithéâtre ainsi que les sentiments qu'il suscite sont liés à sa « dévastation » ; c'est pourquoi on ne peut regretter « son premier état de perfection ». Stendhal expose un point de vue similaire lorsqu'il affirme que l'amphithéâtre est « plus beau peut-être aujourd'hui qu'il tombe en ruines, qu'il ne le fut jamais dans toute sa splendeur⁵ ». Attachés à la valeur d'ancienneté et au plaisir esthétique qui lui est lié, ces voyageurs, s'ils estiment nécessaire de maintenir l'édifice dans son état, refusent toute restauration qui porterait atteinte à l'intégrité de ces ruines. Valéry rejette ainsi les restaurations effectuées qui dénaturent à ses yeux le monument :

Dans le dernier siècle, un voyageur spirituel et instruit, mais qui n'a point échappé au mauvais goût du temps, proposait d'abattre la moitié en ruine du Colisée, afin de raccommoder l'autre, et d'avoir ainsi un demi-Colisée en bon état, plutôt que de l'avoir, en entier tout en guenilles. Le caractère de ruine est au contraire une des beautés du Colisée, et j'avoue même qu'il m'a paru dernièrement trop refait, trop réparé, trop rajeuni⁶.

¹ Louis de Jaucourt, « Ruines », *L'Encyclopédie*.

² G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1086.

³ Le patrimoine artistique peut également, occasionnellement, être concerné. Ainsi, Staël vante le charme mélancolique de la dégradation d'une fresque : « Cette Madone est prête à se détacher du mur, et l'on voit la couleur presque tremblante qu'un souffle pourrait faire tomber. Cela donne à ce tableau le charme mélancolique de tout ce qui est passager, et l'on y revient plusieurs fois, comme pour dire à sa beauté qui va disparaître un sensible et dernier adieu. », *Ibid.*, p. 1435.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 249-250.

⁵ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 611.

⁶ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 52.

Relativement bien conservé et touristiquement attractif, le Colisée bénéficie pourtant d'une politique de restauration respectueuse ; les autorités romaines entendent préserver ce qu'il en reste mais, par révérence pour l'antique aussi bien que pour des raisons budgétaires, elles ne lancent aucun projet de reconstruction.

À Rome, une ruine plus récente fait également l'objet de débats sur la nécessité de sa restauration : il s'agit de la basilique Saint-Paul, victime d'un terrible incendie en 1823 qui a dévoré en une nuit sa charpente en cèdre du Liban ainsi que les œuvres et objets de culte qu'elle contenait. Dans *Promenades dans Rome*, Stendhal décrit le spectacle sublime que constitue cette destruction :

Je visitai Saint-Paul le lendemain de l'incendie. J'y trouvai une beauté sévère et une empreinte de malheur, telle que dans les beaux-arts la seule musique de Mozart peut en donner l'idée. Tout retraçait l'horreur et le désordre de ce malheureux événement ; l'église était encombrée de poutres noires fumantes et à demi brûlées, de grands fragments de colonnes fendues de haut en bas menaçaient de tomber au moindre ébranlement. Les Romains qui remplissaient l'église étaient consternés. C'est un des beaux spectacles que j'aie jamais vus ; cela seul valait le voyage de Rome en 1823¹.

Même si Stendhal invente cette description puisqu'il n'était pas à Rome à ce moment, il fait état des dégâts irréparables causés par le feu, envisagés comme des dégâts patrimoniaux plus que religieux puisque le sort des colonnes antiques, « fendues de haut en bas », éclipse celui des reliques et des objets de culte que recelait la basilique ; l'émotion manifestée par les Romains face à ces ravages est donc à ses yeux une émotion patrimoniale plus que religieuse. La papauté décide rapidement de reconstruire ce lieu de culte et de pèlerinage édifié sur la tombe de saint Paul où « toute l'histoire du christianisme dans l'Occident commence² » et d'en faire un symbole de sa puissance après la Restauration de 1815 en attribuant un important budget à ce chantier. En 1828, Chateaubriand constate que les travaux sont déjà en cours³. Pourtant, cette reconstruction est accueillie avec suspicion par les voyageurs et suscite la polémique ; en effet, beaucoup d'entre eux, allant à l'encontre de la perspective patrimoniale et sensibles au caractère sublime de ce spectacle, recommandent de laisser la basilique en ruines. Norvins justifie cet avis par des raisons esthétiques et philosophiques :

Il faut qu[e ce temple] soit détruit à jamais, plus beau, plus vénérable, plus chrétien encore dans sa nudité, dans sa dévastation, dans sa ruine, que si il était flétri par une mesquine restauration. Voyez-le, comme le vieux anachorète du désert, livré sans toit, sans murailles à l'air méphitique qui ravage la contrée, n'ayant plus d'abri pour lui-même, ni pour ses lévites qu'un débris d'autel, sanctuaire désolé, hérissé, ainsi que les temples de Palmyre, de colonnes isolées, inégales, mutilées et noircies, martyr colossal et sacré devenu le spectre effrayant et immobile de l'horizon romain. Deux colonnes cependant de 42 pieds d'élévation, fendues par le feu dans toute leur longueur, supportent encore le grand arc de la tribune circulaire qui terminait l'édifice au-delà de l'autel, et laissent voir entre elles la mosaïque gigantesque où Jésus-Christ, saint Pierre, saint Paul, et les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, semblent former un sénat auguste et mystérieux, qui repousse les profanations de l'art moderne et conserve à cette grande arène de l'incendie la majesté d'un Colisée chrétien⁴.

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 938.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 341.

³ « Je me rends à Saint-Paul, dernièrement la proie d'un incendie ; je me repose sur quelque porphyre calciné, et je regarde les ouvriers qui rebâtissent en silence une nouvelle église. », *Ibid.*, p. 340-341.

⁴ J. de Norvins, « Rome », II, *op. cit.*, p. 93.

Il avance plusieurs arguments pour justifier son opposition à la reconstruction de la basilique ; il craint tout d'abord qu'une « mesquine restauration » ne nuise à la majesté et à la beauté originelles de l'édifice. En outre, Saint-Paul serait « plus chrétien encore dans sa nudité, dans sa dévastation, dans sa ruine » et la basilique, personnifiée, est comparée à un « vieux anachorète », pauvre et nue comme lui dans sa destruction ; par l'absence de riches ornements, elle rappellerait aux fidèles les souvenirs des premiers temps du christianisme et constituerait donc un symbole moral. Enfin, Norvins éprouve une véritable fascination pour l'aspect sublime de ces ruines chrétiennes qu'il souhaiterait voir devenir le « Colisée chrétien » de Rome, pendant moderne des ruines antiques. Valéry s'oppose aussi à la reconstruction de la basilique ravagée par les flammes :

J'ai vu les travaux de la reconstruction de S.-Paul en pleine activité, et j'ai regretté cette énorme dépense, au milieu d'un désert infect qui ne donnera qu'une substitution imparfaite de la vénérable basilique fondée par Constantin, rebâtie par Valentinien et Théodose, et terminée sous Honorius. Sous le rapport de l'art et de l'effet pittoresque, je ne crois pas qu'une telle reconstruction fût très désirable. Il semble que cette forêt de colonnes, ravagée, calcinée par le feu, que ce pavé de marbre détruit, que l'on prendrait pour les débris d'une voie antique, que cette voûte brisée, ces grands murs pantelants, que tout cela, revêtu de la parure que le temps et la nature ajoutent aux ruines, fût devenu admirable. Malgré sa prétention de tout rétablir, la restauration actuelle, si jamais elle s'opère, détruira l'air d'antiquité que le monument conservait encore, et j'ai vu démolir certaines parties qui n'entraient point dans son plan¹.

Comme Norvins, il reprend le parallèle entre ruines modernes et antiques (le pavé de la basilique est comparé à une « voie antique ») ainsi que l'argument du risque d'une restauration ratée qui ne réaliserait qu'une « substitution imparfaite de la vénérable basilique ». Il accuse d'ailleurs les travaux déjà en cours de mettre à mal les restes antiques de la basilique dont certains sont démolis ; il ne s'agit pas d'une restauration mais d'une reconstruction qui ôte à l'édifice sa valeur d'ancienneté. De plus, il insiste sur l'attrait esthétique que constituerait cette ruine chrétienne, une fois « revêtu[e] de la parure que le temps et la nature ajoutent aux ruines » ; il souhaite donc la voir demeurer dans son état actuel afin de préserver sa valeur patrimoniale qui ne doit pas être affaiblie par des travaux mal pensés mais aussi, à terme, afin de pouvoir apprécier sa valeur pittoresque. Stendhal rejette également cette restauration qui est d'après lui une opération politique mettant à mal l'intégrité patrimoniale de l'antique basilique² ainsi que sa beauté sublime car « maintenant rien n'est plus beau, plus pittoresque, plus triste que l'affreux désordre produit par le feu³ ». En comparant les discours sur la restauration de Saint-Paul-hors-les-murs à ceux qui sont aujourd'hui tenus sur celle de Notre-Dame de Paris, nous observons que, en deux siècles, la conscience patrimoniale s'est généralisée : les débats sur la nécessité de penser une restauration qui ne dénature pas l'unité architecturale de l'édifice est toujours d'actualité mais aucune voix ne s'est encore fait entendre pour laisser Notre-Dame en ruines afin de permettre aux Parisiens de profiter de ce spectacle sublime et philosophique. Cette exigence qui peut nous paraître aujourd'hui aller à l'encontre

¹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 130.

² « Léon XII a entrepris de reconstruire Saint-Paul. [...] Après un siècle ou deux d'efforts inutiles, on renoncera au projet de refaire cette église qui est d'ailleurs tout à fait inutile. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 936.

³ *Ibid.*, p. 933.

des enjeux patrimoniaux modernes s'explique d'abord par le fait que la conscience patrimoniale n'est qu'à ses balbutiements en France, mais aussi par le regard romantique porté sur les ruines, forgé dans la rupture révolutionnaire et ses destructions iconoclastes, ou encore par le décalage national : Saint-Paul est plus chère aux Romains qu'elle ne peut l'être aux voyageurs français.

Ce désir de préserver les ruines telles quelles, pour leurs effets esthétiques, poétiques ou philosophiques, n'est pas limité aux seuls monuments comme l'illustre le cas de Venise, « la ville des ruines¹ » ou, comme l'appelle Goethe, « cette république des castors² », sans cesse obligée de lutter contre la mer et le temps pour préserver son patrimoine. À partir de la Restauration et sous l'influence du romantisme, la perception de Venise évolue. Au XVIII^e siècle, les voyageurs viennent y chercher les divertissements des cafés et de la vie nocturne aussi bien que ceux de la prostitution ; cette image de Venise comme ville des plaisirs, dont le symbole est son carnaval, est un lieu commun qui se développe dès les années 1660-1670³. Ainsi, dans le récit qu'il propose de son séjour à Venise, De Brosses évoque longuement la galanterie généralisée parmi les nobles et les religieuses vénitiennes⁴ et fournit un état des lieux attentif de la prostitution⁵. La victoire française de 1797 et la chute de la République de Venise qui en découle, puis la domination autrichienne qui s'impose définitivement en 1815, vont durablement changer l'image de la ville⁶. Les visiteurs envisagent donc avec mélancolie cette ville qui, malmenée par l'histoire, a brutalement perdu sa grandeur et sa liberté ; Chateaubriand établit un lien direct entre la domination autrichienne et l'agonie patrimoniale, économique et sociale de Venise :

L'Autriche est venue ; elle a remis son manteau de plomb sur les Italiens ; elle les a forcés à regagner leur cercueil. Rome est rentrée dans ses ruines, Venise dans sa mer. Venise s'est affaissée en

¹ M^{me} D***, « Gênes », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque, op. cit.*, p. 50.

² J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 73. Il constate lors de son séjour la progressive dégradation de la ville qu'il invite pourtant à préserver en ce qu'elle constitue d'après lui un « monument » à la mémoire de la gloire de la République : « Tout ce qui m'environne est imposant : c'est le grand et vénérable ouvrage des hommes unissant leurs forces, le magnifique monument, non pas d'un maître, mais d'un peuple. Et quoique ses lagunes insensiblement se remplissent, que des vapeurs malsaines flottent sur les marais, que son commerce diminue, que sa puissance se soit évanouie, tout l'établissement de la république et son caractère n'en sont pas un monument moins vénérable pour l'observateur. Elle succombe sous l'effet du temps, comme tout ce qui appartient au monde des phénomènes. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 79.

³ Voir F. Brizay, *L'Image de l'Italie dans les guides et les relations de voyage, op. cit.*, p. 498.

⁴ « Actuellement que je vous parle, il y a une furieuse brigue entre trois couvents de la ville, pour savoir lequel aura l'avantage de donner une maîtresse au nouveau nonce », C. de Brosses, *Lettres familières, op. cit.*, t. I, p. 177.

⁵ « Pour épuiser l'article du sexe féminin, il convient ici plus qu'ailleurs de vous dire un mot des courtisanes. [...] Il ne faut pas croire, comme on le dit, que le nombre en soit si grand que l'on marche dessus [...], leur nombre ne s'étend pas à plus du double de ce qu'il y en a à Paris ; mais aussi elles sont fort employées. Tous les jours régulièrement à vingt-quatre ou vingt-quatre heures et demie au plus tard, toutes sont occupées. », *Ibid.*, p. 177.

⁶ Le facteur politique joue en effet un rôle essentiel. Voir G. Bertrand, « Milan et Venise, deux capitales : les métamorphoses du regard des voyageurs français entre Grand Tour et tourisme de masse », in Valeria Ramacciotti (dir.), *France et Italie au XVIII^e siècle : images et préjugés réciproques (Atti del V Colloquio italo-francese -Torino, 29 settembre-1 ottobre 1993), Franco-Italica (Serie storico-letteraria), Alessandria, Edizioni dell'Orso, Paris, Champion-Slatkine, n°7, 1995, p. 177-197. Sur ce changement, Théophile Gautier note : « Hors S. Marc, tout est mort : c'est le cadavre d'une ville et rien de plus ; et je ne sais pas pourquoi les faiseurs de libretti et de barcarolles s'obstinent à nous parler de Venise comme d'une ville joyeuse et folle. », T. Gautier, « Venise », *Le Landscape français, op. cit.*, p. 19.*

embellissant le ciel de son dernier sourire ; elle s'est couchée charmante dans ses flots, comme un astre qui ne doit plus se lever¹.

Cette évolution du regard du voyageur, qu'on relève également pour d'autres villes italiennes, « tient aussi [...] au déplacement des centres d'intérêt, puisque d'une culture encyclopédique et largement institutionnelle l'on passe à une culture de l'émoi. Le voyageur est, de la sorte, amené à réévaluer Venise comme espace, comme décor urbain, avec ses palais abandonnés, ses places, ses ruelles² ». Les voyageurs du moment 1800, parmi lesquels Staël³, Byron⁴ ou Chateaubriand, élaborent en effet une nouvelle image de Venise, ville mourante dont les édifices se délitent et tombent en ruines à l'image de son passé glorieux. Cette représentation s'impose au XIX^e siècle dans l'imaginaire collectif⁵ où elle subsiste durablement malgré quelques inflexions, comme l'illustre encore la nouvelle de Thomas Mann, *La Mort à Venise*, publiée en 1912. La mélancolie de Venise est donc liée à son inexorable disparition ; son déclin historique et politique est matérialisé aux yeux des voyageurs par la décrépitude de ses palais et de ses églises qu'ils estiment voués à la destruction. La ville est un lent évanouissement et les voyageurs trouvent un plaisir subtil à y assister ; en affirmant son caractère irrévocable et prochain, ils présentent leurs descriptions comme les dernières, destinées à figer le souvenir du patrimoine de cette prochaine Atlantide de l'histoire. Valéry, témoin de son dépérissement, invite ainsi ses lecteurs à aller voir ses ruines avant qu'elles ne disparaissent :

Cet aspect de Venise a quelque chose de plus triste que celui des ruines ordinaires ; la nature vit encore près de celles-là, et quelquefois elle les décore ; debout depuis des siècles, on sent qu'elles peuvent encore durer d'autres siècles, qu'elles verront passer la puissance de leurs maîtres et d'autres empires ; ici, ces ruines nouvelles périront rapidement, et cette Palmyre de la mer, reprise par l'élément vengeur sur qui elle était une conquête, ne doit point laisser de traces. Il faut donc se hâter de visiter Venise, et d'aller y contempler ces tableaux du Titien, ces fresques du Tintoret et de Paul Véronèse ; ces statues, ces palais, ces temples, ces mausolées de Sansovino et de Palladio, prêts à disparaître. J'ai visité trois fois Venise à peu près à une année d'intervalle, et chaque année j'étais frappé de la rapidité de son déclin. Un bon observateur qui l'habitait alors calculait qu'elle pouvait aller ainsi environ soixante ans⁶.

Venise est une « Palmyre de la mer » puisque ce sont ses eaux, aussi bien que son asservissement à l'Autriche dont elles métaphorisent les effets corrosifs, qui sont à l'origine de l'affaissement de ses palais, de la moisissure de ses peintures et de la dégradation de ses églises. Si les eaux de mer sont les

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, *op. cit.*, p. 92.

² G. Bertrand, « Milan et Venise, deux capitales », *art. cit.*, p. 196.

³ *Corinne ou l'Italie* constitue une étape essentielle dans cette évolution de l'appréhension de Venise ; plusieurs voyageurs font référence au roman de Staël comme Mallet qui évoque « les sombres canaux de Venise, qui laissent chez tous les étrangers une impression de tristesse » et « s'obscurcissent encore des regrets et des funestes pressentiments des deux amants au moment de leur séparation. », G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, *op. cit.*, p. 150.

⁴ Voir David S. Laven, « Venise, la Vénétie et les Anglais des révolutions aux restaurations », in N. Bourguinat et S. Venayre (dirs.), *Voyager en Europe, de Humboldt à Stendhal : contraintes nationales et tentations cosmopolites, 1790-1840*, Paris, Nouveau monde éditions, 2007, p. 181-192.

⁵ Sauf Stendhal, qui possède une perception de la ville encore très influencée par celle du XVIII^e siècle. Il qualifie ainsi Venise de « ville épicurienne avant tout » (Stendhal, *Correspondance générale. Tome IV, 1831-1833*, *op. cit.*, p. 97) et estime que « ce pays, dans l'état actuel, est peut-être encore le plus gai de l'Europe. » (Stendhal, *Œuvres intimes*, I, *op. cit.*, p. 939).

⁶ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 356.

principales responsables de ces ravages¹, les voyageurs ne manquent pas d'accuser l'incurie de l'Autriche qui, sans lutter contre l'érosion, participe à la destruction de Venise comme le souligne Simond qui prédit l'écroulement prochain de la cité des lagunes :

Le temps approche où Venise ne sera plus qu'une grande ruine au milieu de marais pestilentiels. [...] Pendant les vingt dernières années, vingt-quatre grands palais ont été vendus et démolis, et l'état d'abandon et de dégradation de ceux qui restent, fait présager leur sort prochain. [...] Si l'influence politique actuelle continuait, son sort comme ville serait bientôt décidé, elle disparaîtrait aux yeux de ses oppresseurs, il ne resterait pas un seul fragment de ce monument de mille ans de gloire. Les vagues de l'Adriatique se refermeraient sur les palais des Foscari et des Priuli, et les ouvrages de Sansovino et de Palladio s'enfonceraient sous les lagunes aux bords desquelles ils paraissent déjà succomber à un déclin prématuré².

Si Venise, où « les images continuelles de ruines et de désolation, font naître dans l'âme des idées les plus douloureuses³ », est une ville déjà en ruines lors de leur séjour, les voyageurs annoncent sa disparition définitive : le sable et les vagues engloutiront son patrimoine monumental, notamment ses palais qui ne peuvent être sauvés. La visite de la cité des lagunes est donc auréolée d'un sentiment de fin proche qu'on retrouve aujourd'hui où elle apparaît encore comme une cité en sursis ; la montée des eaux causée par le réchauffement climatique la met en danger et les visiteurs parcourent ses rues avec la même conviction d'une fin prochaine. Pourtant, si les voyageurs du moment 1800 observent ces ruines modernes avec mélancolie et se désolent de leur sort, ils n'entendent nullement les relever ; la dégradation de la ville leur apporte une jouissance qui entre en contradiction avec l'émergence d'une conscience patrimoniale. Ils désirent la voir « dégénérée, et réduite à n'être plus que l'ombre de ce qu'elle fut autrefois⁴ », figée dans sa ruine. Comme Saint-Paul, Venise doit être préservée dans sa ruine afin de pouvoir susciter les émotions et les images que les visiteurs attendent d'elle. Pour Chateaubriand, Venise est ainsi destinée à être une ville-musée de la ruine, à poursuivre sa décadence sans qu'aucun effort ne soit accompli pour la restaurer :

Que pourrait-on bâtir ici ? de misérables bouges qui montreraient la pauvreté de conception des fils auprès de la magnificence du génie des pères ; des cahutes blanchies qui n'iraient pas au talon des gigantesques demeures des Foscari et des Pesaro ? Quand on avise la truelle de mortier et la poignée de plâtre qu'une réparation urgente a forcé d'appliquer contre un chapiteau de marbre, on est choqué. Mieux valent les planches vermoulues barrant les fenêtres grecques ou moresques, les guenilles mises à sécher sur d'élégants balcons, que l'empreinte de la chétive main de notre siècle⁵.

Il refuse toute restauration qui pourrait dénaturer son patrimoine et son intégrité architecturale mais aussi mettre à mal la mélancolie qu'elle dégage, qui fait partie de son identité et de son charme⁶.

¹ Lady Morgan constate avec mélancolie que « les lagunes se remplissent graduellement, et les maisons tombent dans les canaux par l'impossibilité de réparer les pilotis » sur lesquels la ville est construite. Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 420.

² L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 71.

³ A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, *op. cit.*, p. 242.

⁴ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 56-57.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 389.

⁶ Voir par exemple Pierre Glaudes, « Un lieu orphique : Venise d'outre-tombe » in Pierre Glaudes et Helmut Meter (dirs.), *Le Génie du lieu. Expériences du ravissement, du transport, de la dépossession*, Londres, Lit, « Ars Rhetorica », 2003, p. 5-17.

Le discours des voyageurs sur les ruines italiennes est donc sous-tendu par un paradoxe patrimonial : ils désirent maintenir en ruines les édifices dont la dégradation leur procure une émotion mélancolique qui l'emporte sur leur désir de conservation, témoignant de la complexe émergence d'une conscience patrimoniale moderne en ce début de XIX^e siècle qui, après le choc révolutionnaire, éprouve une fascination durable pour la destruction par l'histoire et le temps.

Ruine et végétation, un pittoresque anti-patrimonial ?

Cette fascination prend d'autres formes dans le discours des voyageurs en Italie, comme l'illustre leur goût pour l'association des ruines à la végétation. R. Recht rappelle que la « dégradation n'est autre que l'action de la nature sur l'art et il nous semble que, de cette façon, le monument d'art intègre le rythme cyclique de la nature¹ » ; l'emprise du temps sur les monuments se manifeste donc aussi par la végétation qui croît sans entrave sur les débris des édifices. Associée aux ruines, cette végétation devient un symbole philosophique aux significations multiples, incarnant l'*hybris* de l'homme qui désire défier le temps par ses constructions fragiles, la victoire de la nature sur la culture ou encore celle de la vie sur la mort. Elle participe aussi au caractère pittoresque de la ruine, dans sa représentation picturale comme littéraire car « l'abandon, l'isolement et leur corollaire : la réintégration dans la nature, ne sont-ils pas les conditions premières du caractère poétique des ruines² ? » En quête de ce pittoresque, les jardins du XVIII^e siècle vont jusqu'à intégrer des « fabriques », de fausses ruines qui, associées aux végétaux, créent un tableau poétique³. Pourtant, ce contraste entre la pierre et le végétal qu'apprécient les voyageurs a un coût patrimonial puisqu'il va à l'encontre des politiques de conservation et de restauration, la végétation participant à la dégradation du monument.

Les voyageurs soulignent les dégâts patrimoniaux engendrés par la végétation poussant librement sur certains sites que Custine qualifie de « sacrilèges⁴ ». Car si la végétation recouvre les ruines, elle les dégrade aussi en se développant comme le constate Ducos lors de ses promenades au Palatin où elle a fait éclater la pierre⁵ ou Dupaty au Colisée :

Ici c'est un portique qui chancèle, là, un entablement, plus loin, un gradin : et cependant, à travers tous ces débris, les lierres, les ronces, la mousse, les plantes, les arbustes rampent, ils s'avancent, ils s'insinuent, ils prennent pied dans le ciment ; et incessamment ils détachent, séparent, pulvérisent ces

¹ R. Recht, *Penser le patrimoine*, op. cit., p. 15.

² R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, op. cit., p. 91.

³ Comme c'est le cas des jardins de Betz dessinés par Hubert Robert. C'est ce phénomène qu'évoque Delille dans les *Jardins*.

⁴ « Je ne puis voir sans frémir des familles de plantes sacrilèges s'enraciner dans les tombeaux, en percer les marbres, et défigurer des chefs-d'œuvre ! », A. de Custine, *Mémoires et voyages*, op. cit., p. 210.

⁵ « De toutes les constructions élevées par le peuple et par les empereurs romains, de tous leurs superbes ouvrages [...], il ne reste aujourd'hui que quelques salles encombrées de déblais et de terre végétale, des portiques en ruine, des portions d'arcs menacés d'une chute prochaine, [...] des marches dont les joints sont élargis par les racines du lierre, de la linaira et du bec-de-grue, vain amas de décombres entremêlé de ronces, et obscurci par l'ombre de quelques cyprès. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. II, p. 140.

masses énormes que des siècles avoient formées et qu'avoient unies ensemble la volonté d'un empereur, et les bras de cent mille esclaves¹.

À Rome, les dégâts patrimoniaux causés par la végétation paraissent d'autant plus importants qu'elle est omniprésente et luxuriante ; cette force de vie se nourrit des ruines du passé sur lesquelles elle pousse, un contraste mis en avant par Staël² ou encore Uggeri, à l'Arc de Janus :

La terre s'est tellement accrue au sommet par le moyen de la végétation, qu'elle le couvre entièrement. Ce qui lui donne une forme tout-à-fait élégante, en même temps qu'il reçoit des différentes Herbes et différentes Arbustes, qui ont poussé et qui végètent dans cette terre, une grâce et un fini si pittoresque qu'on ne saurait rien désirer de plus à cet égard ; et comme le Lierre, la Pariétaire, l'Yeuse, l'Olivier et le Figuier sauvages y ont poussé des racines si profondes et en si grande quantité, qu'elles pénètrent, en serpentant, dans les crevasses des briques, et font sauter des pièces entières et endommagent par-là ce Monument³.

Les voyageurs sont donc attentifs aux effets destructeurs de la végétation sur les ruines mais aussi à sa valeur pittoresque, accentuée par son abondance et sa richesse, comme en témoignent les énumérations des différentes espèces végétales, les adjectifs et les verbes utilisés par Uggeri ou Ducos.

En effet, malgré l'émergence d'une conscience patrimoniale, les voyageurs sont séduits par le caractère pittoresque de l'association entre la pierre des ruines et la végétation qui répand un « singulier charme sur la campagne d'Italie » lorsque ces dernières « se confondent avec les arbres, avec la nature » et qu' « semblent en harmonie avec le torrent solitaire, image du temps qui les a faites ce qu'elles sont⁴ ». La description de la Villa Adriana qu'offre Chateaubriand insiste sur le caractère pittoresque de ce spectacle, le végétal apparaissant comme un ornement du monumental, se substituant même à ce dernier :

Surpris par la pluie au milieu de ma course, je me réfugiai dans les salles des thermes voisins du Poecile, sous un figuier qui avait renversé le pan d'un mur en croissant. Dans un petit salon octogone, une vigne vierge perçait la voûte de l'édifice, et son gros cep lisse, rouge et tortueux, montait le long du mur comme un serpent. Tout autour de moi, à travers les arcades des ruines, s'ouvraient des points de vue sur la campagne romaine. Des buissons de sureau remplissaient les salles désertes où venaient se réfugier quelques merles. Les fragments de maçonnerie étaient tapissés de feuilles de scolopendre, dont la verdure satinée se dessinait comme un travail en mosaïque sur la blancheur des marbres. Ça et là de hauts cyprès remplaçaient les colonnes tombées dans ce palais de la mort ; l'acanthé sauvage rampait à leurs pieds, sur des débris, comme si la nature s'était plu à reproduire sur les chefs-d'œuvre mutilés de l'architecture l'ornement de leur beauté passée. Les salles diverses et les sommités des ruines ressemblaient à des corbeilles et à des bouquets de verdure, le vent agitait les guirlandes humides, et toutes les plantes s'inclinaient sous la pluie du ciel⁵.

Les couleurs (« rouge », « blancheur », « verdure »), les sonorités rares des termes botaniques (« cep », « acanthé », « scolopendre »), viennent contribuer au pittoresque des ruines et au caractère poétique de la prose de Chateaubriand. Par la comparaison architecturale, la verdure s'impose non plus comme un facteur de destruction mais comme un nouveau chef-d'œuvre : ainsi, les « cyprès » prennent la place des « colonnes tombées dans ce palais de la mort » auquel ils insufflent une vie nouvelle ; les restes de

¹ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785, op. cit.*, t. II, p. 60.

² « Vues de Rome, le désert et les ruines s'y mêlent à une certaine abondance de végétation qui ne s'élève pas au-dessus de la terre, qui passe à travers les murs. », G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël, op. cit.*, p. 209.

³ A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne, op. cit.*, p. 48.

⁴ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1169-1170.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1484-1485.

mosaïques, détériorés par le temps, sont « tapissés de feuilles de scolopendre, dont la verdure satinée se dessinait comme un travail en mosaïque sur la blancheur des marbres » et les plantes constituent un nouveau toit aux salles antiques abandonnées. Le végétal, se développant sur le modèle architectural, ne dégrade plus les ruines mais permet au contraire de les restaurer de manière pittoresque, en comblant les lacunes et en relevant les destructions dont le temps est responsable¹. Mallet relève le même phénomène aux thermes de Caracalla :

Lorsque vous vous présentez à la porte des thermes de Caracalla ou du palais de Néron, le laboureur quitte sa bêche pour vous accompagner dans ces ruines, où des tapis de verdure émaillés de violettes et de pervenches ont succédé aux pavés de mosaïques ; la vigne, les figuiers croissent aux pieds des immenses débris de la maison dorée ; les aloès, les larges cactus, la ciguë verdissent sur la plate-forme du palais ; des oiseaux placent leurs nids dans les ronces, et des pigeons qui habitent les appartements abandonnés des empereurs, s'envolent à l'approche des hommes. On découvre quelquefois dans les ruines, des débris qui en attestent l'ancienne magnificence, des chapiteaux décorés de feuilles d'acanthé, des fûts de colonnes brisées, des corniches, des blocs de marbre sculptés. Ces ornements ainsi laissés dans les lieux qu'ils décorèrent une fois, ne font-ils pas plus d'impression que s'ils étaient transportés dans ces muséum où la multitude des morceaux fatigue souvent et où l'intérêt local disparaît² ?

Charmé par ce spectacle, Mallet va jusqu'à affirmer qu'il est préférable de laisser ces ruines dans cet écrin végétal plutôt que de les conserver au musée. Il insiste sur la diversité des arbres et des fleurs qui poussent sur ces ruines et, comme chez Chateaubriand, la végétation prend la place des réalisations artistiques humaines puisque les mosaïques sont remplacées par des mosaïques végétales, « des tapis de verdure émaillés de violettes et de pervenches ». Le verbe « émailler », qui appartient au champ lexical artistique, est utilisé pour désigner le travail de la nature. Les feuilles d'acanthé sculptées des chapiteaux désormais au sol sont concurrencées par celles des vignes, des figuiers ou des aloès, végétation caractéristique de Rome qui contribue à accentuer la dimension pittoresque de la scène. Les ruines sont mêlées à la végétation qui pousse sur le site ; elles se confondent au point que la végétation devient elle-même, par analogie, architecture. Ainsi, contemplant la campagne romaine, Custine la décrit comme un « monde fantastique » où le végétal et l'architectural se mêlent sans pouvoir être discernés³. La végétation ne se contente plus de réparer les ravages du temps sur les monuments, elle devient elle-même monument et se confond avec les ruines antiques ; on retrouve cette idée chez Staël⁴ ou chez Chateaubriand qui utilise la métaphore agricole pour évoquer les ruines de la campagne romaine :

¹ Dupaty admire aussi cette alliance intime de la végétation et de la ruine lors de sa visite à la fontaine Égérie : « J'aimais ce dais de ronces, de lierres et de vignes sauvages qui ont pris la place de la moitié de cette voûte de marbre, et qui suspendent autour de la fontaine leurs ombres jeunes et légères, que tous les zéphirs balancent. Ces chapiteaux corinthiens, qui, brillant autrefois dans les airs, semblaient écraser, de leur poids, la terre qui les portait ; ils gisent sur l'herbe ! Ces feuilles d'acanthé, si délicates, sont couvertes par des feuilles d'ortie. », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785, op. cit.*, t. I, p. 301-302.

² G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815, op. cit.*, p. 109-110.

³ « Ce n'est plus la simple nature, c'est un monde fantastique ; et la plaine majestueuse qu'on appelle Campagne de Rome, avec ses tombeaux, ses palais en ruines, encadrées par les arches hardies, les colonnades imposantes et les légers portiques d'une forêt de pins, ressemble moins à la terre, qu'à quelque monde idéal créé par l'imagination d'un poète. », Astolphe de Custine, *Mémoires et voyages, op. cit.*, p. 205.

⁴ « L'aspect de la campagne, autour de Rome, a quelque chose de singulièrement remarquable : sans doute c'est un désert, car il n'y a point d'arbres ni d'habitations ; mais la terre est couverte de plantes naturelles, que l'énergie

À peine découvrez-vous quelques arbres, mais partout s'élèvent des ruines d'aqueducs et de tombeaux ; ruines qui semblent être les forêts et les plantes indigènes d'une terre composée de la poussière des morts et des débris des empires. Souvent dans une grande plaine j'ai cru voir de riches moissons ; je m'en approchais : des herbes flétries avaient trompé mon œil¹.

La terre de Rome, comme il le souligne à plusieurs reprises, est une terre stérile, qui ne produit que des ruines, comparées à des « forêts », des « plantes indigènes », qui seules peuvent pousser sur ce sol. Comme les ruines, cette végétation luxuriante fait partie de l'identité de la Ville Éternelle car « on n'a point vu Rome quand on n'a point parcouru les rues de ses faubourgs mêlées d'espaces vides, de jardins pleins de ruines, d'enclos plantés d'arbres et de vignes, de cloîtres où s'élèvent des palmiers et des cyprès, les uns ressemblant à des femmes de l'Orient, les autres à des religieuses en deuil² ». Custine insiste également sur une autre essence, caractéristique des paysages de Rome et de ses environs, le pin parasol ; d'après lui ces pins, auxquels il accorde une valeur symbolique forte, révèlent, associés aux ruines, le pittoresque de la scène qui constitue alors un « tableau » offert aux pinceaux et crayons des artistes³.

En effet, si la littérature exploite ces effets, la peinture n'est pas en reste ; la recherche du pittoresque dans les représentations des ruines romaines, à partir du XVIII^e siècle et notamment du travail de Piranèse, est presque systématiquement associée à la végétation. Dans ses *Antiquités romaines*, l'artiste représente ainsi le Mausolée de Scipion ou celui de Cecilia Metella [illu. 23] couverts de lierre et d'autres végétaux ; ces représentations sont loin d'être fidèles et la présence d'une végétation abondante sur les ruines romaines, même si elle reflète une certaine réalité, fait partie du regard fantaisiste qu'il porte sur ces monuments antiques. Quoi qu'il en soit, ses gravures comme celles d'autres artistes du XVIII^e puis du XIX^e siècles, mettent à l'honneur les ruines couvertes de végétation ou envahies par les mauvaises herbes et ces représentations, largement diffusées en Europe, conditionnent les attentes des

de la végétation renouvelle sans cesse. Ces plantes parasites se glissent dans les tombeaux, décorent les ruines, et semblent là seulement pour honorer les morts. On dirait que l'orgueilleuse nature a repoussé tous les travaux de l'homme, depuis que les Cincinnatus ne conduisent plus la charrue qui sillonnait son sein ; elle produit des plantes au hasard, sans permettre que les vivants se servent de sa richesse. Ces plaines incultes doivent déplaire aux agriculteurs, aux administrateurs, à tous ceux qui spéculent sur la terre, et veulent l'exploiter pour les besoins de l'homme ; mais les âmes rêveuses, que la mort occupe autant que la vie, se plaisent à contempler cette campagne de Rome, où le temps présent n'a imprimé aucune trace ; cette terre qui chérit ses morts, et les couvre avec amour des inutiles fleurs, des inutiles plantes qui se traînent sur le sol, et ne s'élèvent jamais assez pour se séparer des cendres qu'elles ont l'air de caresser. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1087.

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1477.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 341.

³ « Vous ne connaissez pas ces arbres propres à l'Italie : leurs troncs dégarnis jusqu'à de grandes hauteurs, supportent de légers rameaux verts qui brillent entre le ciel et la terre, et prennent la forme d'un parasol. [...] Ces pins-parasols sont nécessaires aux paysages d'Italie, comme les palmiers à ceux d'Égypte. Ce sont eux qui leur donnent leur caractère de grandeur et d'originalité ! Soit qu'ils s'élèvent seuls au sommet d'une colline, soit que plantés en longues allées, ils dessinent sur le ciel des portiques de verdure, on ne peut les oublier quand on les a vus une fois ! [...] La régularité de ses formes le rend propre à accompagner l'architecture ; on aime à le voir ombrager des ruines, et lorsqu'on aperçoit par dessous ses voûtes un morceau des murailles de Rome, ou une partie de cette campagne toute jonchée de débris, qui environne la ville moderne, on s'écrie : Voilà un tableau ! », A. de Custine, *Mémoires et voyages*, op. cit., p. 162-163.

voyageurs et des artistes en contribuant à figer l'image d'une Rome traversée par le contraste entre ruines et végétation, vie et mort. On retrouve cette association topique chez Hubert Robert, mais aussi chez Luigi Rossini, Louis Baltard, Jacques Mérimod, Uggeri, Jean Barbault ou encore dans les illustrations de l'ouvrage d'Antonio Nibby, *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne...*

Mais la végétation n'est pas la seule à faire valoir ses droits sur les ruines antiques et le « rythme cyclique de la nature » s'y fait sentir d'une autre manière. Ces dernières servent aussi de logement ou de remise aux Romains les plus pauvres. Si certains voyageurs y voient un attentat contre l'intégrité patrimoniale du monument, ce phénomène en séduit d'autres qui apprécient aussi bien le pittoresque de la scène que les réflexions philosophiques qu'elle suscite. Corinne estime que cette particularité participe au charme mélancolique de Rome¹. De même, à Vérone, Goethe² comme Valéry³ s'opposent à l'indignation des voyageurs, estimant que le contraste entre la masse de l'amphithéâtre et les cabanes que les plus pauvres y ont construites assure son caractère pittoresque. Mallet, à Pouzzoles, constate que des paysans se sont approprié les ruines de l'amphithéâtre pour leur usage domestique et agricole ; il ne s'offense pas de ce spectacle dont il apprécie l'aspect pittoresque :

L'aspect de ce monument est bien différent de ce qu'il était ; il est entouré de jardins où des légumes croissent sous les figuiers et les pins à parasol ; une treille atteint de ses rameaux la muraille circulaire, et forme un berceau, à l'ombre duquel nous vîmes établies les familles de paysans qui habitent les loges destinées autrefois aux animaux féroces ; une femme filait et berçait son enfant placé à ses pieds ; des petites filles qui allaient et venaient, le chien de la maison, un coq, des poules, un âne chargé de sacs attaché aux crocs de fer de l'antique muraille animaient ce tableau : quelle jolie scène pour un peintre de paysages⁴ !

Le spectacle de cette famille constitue une « jolie scène », digne d'être peinte pour son charme qui réside dans le contraste entre la grandeur des ruines antiques et la simplicité de ses habitants. Les sites antiques peuvent aussi servir de terres agricoles comme les thermes de Titus ou la roche Tarpéienne désormais hantées par les jardiniers. Saint-Marc de Girardin offre ainsi une description du cirque de Pouzzoles, rendu pittoresque par son exploitation agricole qui renouvelle son identité⁵.

¹ « Sans doute on est importuné de tous ces bâtiments modernes qui viennent se mêler aux antiques débris ; mais un portique debout à côté d'un humble toit, mais des colonnes entre lesquelles de petites fenêtres d'église sont pratiquées, un tombeau servant d'asile à toute une famille rustique, produisent je ne sais quel mélange d'idées grandes et simples, je ne sais quel plaisir de découverte qui inspire un intérêt continuel. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1072.

² L'auteur vante le caractère pittoresque de ce contraste entre le monument antique et les activités humaines qui y ont élu domicile : J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 46.

³ « L'extérieur de l'amphithéâtre est habité par les basses classes de la ville. Il me semble cependant que les voyageurs s'indignent quelquefois un peu trop contre cette espèce d'occupation des monuments antiques par le peuple. Celui-ci nuit moins au pittoresque de ces débris, que l'habitation des classes plus élevées ou l'exercice d'une industrie plus élégante. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 280-281.

⁴ G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 223-224.

⁵ « Ce cirque est aujourd'hui une habitation de paysan. La maison est bâtie contre les murs du cirque, qui fait comme une sorte de jardin appartenant à la maison. Ce jardin est planté de vignes disposées en étages, selon les gradins du cirque. Rien de si riant que cet amphithéâtre de verdure. Les corridors du cirque servent de caves : toute la ruine ainsi est utile. », Saint-Marc de Girardin, « Naples », op. cit., p. 93.

L'association des ruines du passé à la végétation foisonnante devient un lieu commun dans la littérature du moment 1800. L'effet pittoresque prime donc sur la protection patrimoniale, même si les deux peuvent être pris en compte par les visiteurs comme l'illustre cette réflexion de Chateaubriand à la Villa Adriana : « Là commence un dédale de ruines entrecoupées de jeunes taillis, de bouquets de pins, de champs d'oliviers de plantations diverses qui charment les yeux et attristent le cœur¹ ». Il envisage la dimension pittoresque de cette alliance entre ruines et végétation qui « charm[e] les yeux » mais aussi ses enjeux patrimoniaux puisque cette association dangereuse « attrist[e] le cœur² ». Pourtant, l'aspect pittoresque de cette alliance n'est pas le seul mis en avant et les enjeux philosophiques d'une telle association font également l'objet des réflexions des visiteurs, plus nombreuses après la Révolution : la force de la vie et de la nature³, incarnée par la végétation, se fraye un chemin à travers les ruines, symboles du passé voués à disparaître. En effet, la ruine apparaît comme un reliquat du temps qui interroge les hommes sur les profondeurs de ce dernier, qu'il s'agisse du passé, du présent ou du futur, du temps personnel ou universel.

Les ruines meurent aussi : la ruine et le temps

Alors que les années qui suivent la Révolution sont caractérisées par l'éveil d'une conscience historique, les réflexions sur le rapport des individus au temps se développent et la ruine devient « le point de fixation d'un malaise culturel qui n'a rien de spécifiquement romantique, tout en étant déjà le signe d'une crise des valeurs dont sortira plus tard le « mal du siècle⁴ ». En effet, « au travers de [s]es innombrables variations, le thème fondamental de l'inspiration « ruiniste » reste la perception du temps⁵ ». Survivance du passé au cœur du présent, les ruines interrogent les rapports entre patrimoine et temps, histoire et individu car « pour que le sentiment des ruines s'exprime comme une mélancolie

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1445.

² C'est aussi le dilemme que développe Norvins à la Villa Adriana où il insiste sur la beauté de cette végétation abondante et variée qui embellit les ruines, tout en soulignant ses effets patrimoniaux néfastes : « Dans la villa d'Hadrien, l'on ne retrouve plus même de ruines, mais des débris de ruines de tous les bâtiments [...]. Tandis que les clématites, les lierres, les lichens, les lianes fleuries, suspendent capricieusement leurs guirlandes aux arcs mutilés, aux pilastres dépouillés de leurs marbres et de leurs chapiteaux, et couronnent, avec une sorte de dérision, leurs fronts chauves et flétris, les ifs, les cyprès, les chênes verts, les figuiers, se plaisent à plonger leurs racines dans les voûtes, et à percer de leurs tiges les niches, les caissons, les rosaces encore dorées, et, en consommant l'œuvre de la ruine, l'embellissent par une insolente végétation [...]. C'est le champ de bataille du temps, qui n'a détruit qu'après les hommes, et la victoire est restée à la nature. », J. de Norvins, « État romain », *op. cit.*, p. 42-43.

³ Bonstetten constate ainsi : « Le lière [*sic.*] et la vigne sauvage tapissaient encore le reste des ruines, et semblaient, par leur verdure et l'agitation de leurs feuillages, rendre quelques restes de vie à ces régions de mort et de dévastation. », C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, *op. cit.*, p. 163.

⁴ R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, *op. cit.*, p. 142.

⁵ *Ibid.*, p. 225.

face à des vestiges qui ne sont plus que les traces d'une vie autrefois florissante, ou d'un monument somptueux réduit à quelques blocs erratiques, il faut que le temps ait fait son œuvre¹ ».

Les ruines, traces du passé

La contemplation de la ruine interroge donc les voyageurs sur leur rapport au temps, qu'il s'agisse du temps individuel ou de celui de l'histoire. En effet, les ruines constituent, comme le rappelle le titre de l'ouvrage de Volney, un sujet de « méditations sur les révolutions des empires » dont elles portent le souvenir. Dans ces méditations, « les ruines semblent plutôt incarner des valeurs historiques, qui détourneraient le spectateur de la contemplation de l'objet en lui-même au profit des informations qu'il véhicule² ». C'est notamment le cas à Ravenne dont elles constituent les « irrécusables témoins de sa grandeur passée³ », désormais effacée. De même, à Rome, Tournon relève le charme des aqueducs « mutilés par les âges, rompus par la main des Vitigès, des Totila et tant d'autres dévastateurs » : ils constituent « un des plus beaux témoignages de la puissance romaine », « charme des esprits méditatifs⁴ ». La ruine acquiert donc le statut de témoin du passé, « objet d'inquiétude et d'admiration, elle porte la marque du passage du temps et des dévastations qui l'accompagnent et, en même temps, la splendeur monumentale qu'elle révèle frappe l'imagination⁵ ». Dans cette pensée historique de la chute des empires, elle est ce qui survit du passé pour questionner le présent. Ainsi, alors que Napoléon règne sur l'Europe où il laisse des monuments de sa victoire, Staël oppose les noms illustres des empereurs de l'Antiquité et les merveilles qu'ils ont construites à leur ruine actuelle⁶. Le charme de la ruine repose donc sur un sentiment mélancolique de perte, avérée ou pressentie, historique mais également individuelle puisqu'elle constitue une vanité rappelant à l'homme sa finitude. En effet, « la ruine porte, par essence, le sceau de la mort comme fin définitive – celle du bâti, mais aussi la nôtre, et celle de la société et de la civilisation qui nous portent⁷ ». Chateaubriand est un des écrivains voyageurs qui combine avec le plus de talent et d'opiniâtreté cette angoisse universelle et individuelle suscitée par les ruines, qui devient un motif récurrent de son écriture⁸. Il construit cette poétique généralisée de la ruine

¹ A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, op. cit., p. 130.

² Florence Fournet, « Esthétique de la ruine dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand : du fragment à l'entité esthétique », in P. Hyppolite (dir.), *La Ruine et le geste architectural*, op. cit.

³ « Ravenne, ville triste et ruinée, est peut-être, comme souvenir historique, l'une des plus importantes cités de l'Italie. Elle a vu tomber l'une après l'autre toutes les gloires qui l'avaient illustrée, et de cette haute fortune où elle parvint, à peine lui est-il demeuré quelques lambeaux de monuments, irrécusables témoins de sa grandeur passée. », J. de Norvins, « Marche d'Ancône », op. cit., p. 79.

⁴ C. Tournon, *Études statistiques sur Rome*, op. cit., p. 201-202.

⁵ A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, op. cit., p. 14.

⁶ « Le palais des Césars, appelé le Palais d'or, l'occupait tout entier. Ce mont n'offre à présent que les débris de ce palais. Auguste, Tibère, Caligula et Néron en ont bâti les quatre côtés, et des pierres, recouvertes par des plantes fécondes, sont tout ce qu'il en reste aujourd'hui : la nature y a repris son empire sur les travaux des hommes, et la beauté des fleurs console de la ruine des palais. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1076.

⁷ V. Jolivet, « Ruines encombrantes. La ruine et les vestiges antiques de la villa Médicis à Rome », art. cit.

⁸ « La ruine est pour les hommes des Lumières une leçon d'histoire autant que de morale, et Chateaubriand s'est attaché avec une détermination sans pareille à en traquer les significations universelles [...]. Cependant, pour lui,

dans le *Génie du christianisme* mais aussi dans ses récits de voyage et dans son autobiographie. Cette méditation est particulièrement développée dans le récit de sa visite de la Villa Adriana dans *Voyage en Italie* ; s'il apprécie le caractère pittoresque du site, il ne manque pas de souligner le contraste philosophique et poétique qui se dégage de la triviale reconversion des ruines impériales¹, leçon d'humilité historique pour la postérité :

Le fils de la fermière, petit garçon presque tout nu, âgé d'environ douze ans, m'a montré sa loge et les chambres des acteurs. Sous les gradins destinés aux spectateurs, dans un endroit où l'on dépose les instruments de labourage, j'ai vu le torse d'un Hercule colossal, parmi des socs, des herses et des râtaux : les empires naissent de la charrue et disparaissent sous la charrue. L'intérieur du théâtre sert de basse-cour et de jardin à la ferme : il est planté de pruniers et de poiriers. Le puits que l'on a creusé au milieu est accompagné de deux piliers qui portent les seaux ; un de ces piliers est composé de boue séchée et de pierres entassées au hasard, l'autre est fait d'un beau tronçon de colonne cannelée ; mais pour dérober la magnificence de ce second pilier, et le rapprocher de la rusticité du premier, la nature a jeté dessus un manteau de lierre. Un troupeau de porcs noirs fouillait et bouleversait le gazon qui recouvre les gradins du théâtre : pour ébranler les sièges des maîtres de la terre, la Providence n'avait eu besoin que de faire croître quelques racines de fenouil entre les jointures de ces sièges et de livrer l'ancienne enceinte de l'élégance romaine aux immondes animaux du fidèle Eumée².

Les ruines modernes et les ruines de ruines

Si les ruines constituent une trace ténue du passé qui interroge le présent comme le futur, la ruine est quant à elle un processus actif, à l'œuvre à chaque instant, qui traverse les strates temporelles et travaille donc aussi bien le passé que le présent et le futur. Cette force destructrice, incarnation du temps, qui touche les monuments comme les corps fascine autant les voyageurs que ses résultats, les ruines elles-mêmes. En Italie, les voyageurs observent le délitement continu des vestiges de l'Antiquité, contre lequel les mesures patrimoniales engagent une lutte perpétuelle et inégale. En effet, la ruine est un « objet paradoxal, suspendu entre deux états, [...] qui, au présent, tombe, et qui ne tombe pas. En 1740, dans ses *Lettres d'Italie*, le président de Brosses a saisi en une formule à la fois burlesque et tragique l'éphémère de la ruine : le Campo Vaccino « n'est plein que de restes des plus beaux bâtiments antiques, les uns par terre, les autres debout, mais qui seront bientôt par terre³ » ».

Les ruines antiques subissent encore activement les ravages du temps et produisent des ruines de ruines, accumulent les débris sur les débris. Le lexique utilisé dans la littérature de voyage établit une typologie très stricte des différents types de traces laissées par le passé. Déjà dans la Rome antique, « le

les ruines ne sont pas seulement la trace des actions des hommes, elles sont l'effet des révolutions de la nature : les mondes minéral, végétal ou animal portent la marque du passé. Même quand les hommes ont disparu, des empreintes subsistent. [...] La force de Chateaubriand est de conjuguer les ruines de la nature avec celle de l'homme, la matérialité des ruines avec l'immatérialité des langages, la puissance de l'oubli et les forces de la mémoire. », A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, op. cit., p. 10-11.

¹ Il évoque également la présence, parmi les ruines romaines, de troupeaux qui suscite les mêmes réflexions : « Une autre singularité de la ville de Rome, ce sont les troupeaux de chèvres, et surtout ces attelages de grands bœufs aux cornes énormes, couchés au pied des obélisques égyptiens, parmi les débris du Forum et sous les arcs où ils passaient autrefois pour conduire le triomphateur romain à ce Capitole que Cicéron appelle le conseil public de l'univers », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1482.

² *Ibid.*, p. 1444.

³ V. Jolivet, « Ruines encombrantes. La ruine et les vestiges antiques de la villa Médicis à Rome », art. cit.

vocabulaire des ruines dans sa diversité dessine les contours d'un champ juridique et sémantique très sophistiqué : *ruina* au singulier signifie la chute d'un édifice, *ruinae* au pluriel renvoie au résultat de cette action. Les ruines deviennent alors des *rudera* sans forme, des décombres dont il faut se débarrasser au plus vite. Les *vestigia* sont des traces en creux, qui n'ont pas la densité des *ruinae* et qui peuvent se transformer en *reliquae*, restes¹ ». À l'heure où le culte des ruines prend une importance croissante, *L'Encyclopédie* distingue également les « débris », les « décombres » et les « ruines » : « ces trois mots signifient en général les restes dispersés d'une chose détruite, avec cette différence que les deux derniers ne s'appliquent qu'aux édifices, et que le troisième suppose même que l'édifice ou les édifices détruits soient considérables² ». Sans entrer dans une casuistique trop précise, nous pouvons établir une distinction entre la ruine, qui « est un édifice ou un objet dont la consommation est la conséquence d'un retour de la culture à la nature, [...] dont l'essence même enregistre, dans sa décrépitude visible, le passage du temps³ », et les vestiges, décombres et débris, qui ont atteint un état de dégradation si avancé qu'ils perdent toute identité et donc toute valeur patrimoniale. En effet, les ruines ne sont perçues en tant que telles que « quand le regard que la société pose sur elles, quand les fragments épars ou les masses informes qui les constituent font sens⁴ » ; quand leur sens est perdu, elles sont cantonnées au statut de vestiges, de « débris informes⁵ », monceaux ou fragments de ruines sans identité, qui, trop dégradés⁶, ne peuvent alimenter l'imagination et l'émotion esthétique du voyageur⁷, comme Stendhal en fait l'expérience face aux ruines de la première enceinte des thermes de Caracalla :

Ces choses-là sont bonnes à voir pour servir de *signe* à un souvenir ; autrement rien de moins curieux. [...] Il y a si peu de forme dans ce monument, qu'il n'a pour lui que la réalité ; en d'autres termes : l'art, qui n'a pour moyen qu'un vain récit qui devient obscur pour peu qu'il veuille être détaillé, n'a pas de prise sur des ruines aussi informes⁸.

¹ A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, op. cit., p. 157.

² *L'Encyclopédie*.

³ A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, op. cit., p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 652. Cette fragmentation est d'ailleurs amplifiée par le regard subjectif que le voyageur porte sur les ruines : « Les ruines sont par essence fragmentaires, éparpillées, et le regard que nous portons sur elles est par définition instable puisqu'il dépend du moment et du lieu qui nous sert d'observatoire éphémère », *Ibid.*, p. 521.

⁵ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 322.

⁶ Cette dégradation est patrimoniale et morale et les Romains eux-mêmes, par métaphore, sont assimilés aux ruines, ils sont des « débris » de l'histoire : « Il y a quelque chose de triste dans cette course sur des ruines : les Romains sont comme les débris de leur ville : le monde passe à leurs pieds ». F. -R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 295.

⁷ Ainsi, « souvent, l'état de la ruine remet en cause une possible appréciation esthétique positive. Avec le temps, ces lieux qui tendent vers une inertie toujours plus grande voire irréversible, sont devenus *entropiques*, c'est-à-dire informes, marqués par la pure perte d'énergie et de matière. Chateaubriand ne peut plus voir des ruines dont l'état d'usure empêche d'en discerner la moindre forme. Leur absence de visibilité, tout ce que le voyageur nomme *amas*, *débris* ou *masse* est déprécié. [...] Les ruines ne sont plus le compromis de ces forces opposées que sont, d'une part, la volonté humaine qui fait tendre l'édifice vers le haut, et d'autre part, le travail de la nature qui l'use jusqu'à l'aplanir. », F. Fournet, « Esthétique de la ruine dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand : du fragment à l'entité esthétique », art. cit. Ce n'est néanmoins pas le cas de Goethe qui explique que « tout ruine est vénérable ; si elle est informe, elle atteste une antique régularité », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 456.

⁸ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 754.

De même, Castellán constate que certaines ruines antiques « ne nous offrent plus que des fondations ou des pans de murs recouverts de broussailles. L'imagination ne peut que difficilement les rétablir dans leur état primitif¹ ». Cette dégradation progressive de la ruine antique brouille ses traits distinctifs et produit des restes difformes et non identifiés qui perdent leur valeur, comme le souligne Lady Morgan : « La plupart des masses sans nom et sans formes que l'on décore de cette épithète ne sont, dans le fait, que des ruines de ruines, produites par des dévastations réitérées et une destruction continue² ».

Les ruines séculaires continuent à produire, dans leur délitement, des débris récents et les voyageurs sont fascinés par le processus lent mais fatal qu'est la ruine. Certains signalent ainsi, sur les sites antiques, les pierres récemment tombées ou qui s'appêtent à le faire, comme Dupaty lors de sa visite du Colisée :

Quel étalage de ruines, et de toutes les portions du monument, et sous toutes les formes et de chaque siècle et de toutes les années, pour ainsi dire, portant, les unes, l'empreinte de la main du temps, les autres, l'empreinte de la main du barbare, celles-ci écroulées hier, celles-là il y a peu de jours, un grand nombre qui vont tomber, et quelques-unes enfin, qui, de moment en moment, tombent³ [...].

L'amphithéâtre continue à se dégrader, jour après jour, fragment après fragment, déposant au sol ses débris et le voyageur assiste aux progrès quotidiens de la ruine⁴ comme Chateaubriand à la Villa Adriana, témoin de la chute d'un fragment de la voûte de la bibliothèque :

Un fragment détaché tout à coup de la voûte de la Bibliothèque a roulé à mes pieds, comme je passais : un peu de poussière s'est élevée, quelques plantes ont été déchirées et entraînées dans sa chute. Les plantes renaîtront demain ; le bruit et la poussière se sont dissipés à l'instant : voilà ce nouveau débris couché pour des siècles auprès de ceux qui paraissaient l'attendre⁵.

En décrivant la chute de ce fragment, il insiste sur le mouvement rapide de la ruine, avant le retour du monument à la plus profonde immobilité. Cette destruction toujours active qui mine la Villa Adriana est renforcée par l'idée que ce monument est, depuis sa construction, destiné à devenir une ruine de ruines :

Il y a même double vanité dans les monuments de la villa Adriana ; ils n'étaient, comme on sait, que les imitations d'autres monuments répandus dans les provinces de l'empire romain : le véritable temple de Sérapis à Alexandrie, la véritable Académie à Athènes, n'existent plus : vous ne voyez donc dans les copies d'Adrien que des ruines de ruines⁶.

Par cette mise en abîme, Chateaubriand souligne la force de destruction du temps qui l'emporte sur les constructions des hommes, les faisant disparaître, comme le temple de Sérapis ou l'Académie, copiés par Hadrien dans sa Villa, ou n'en laissant que des ruines, comme c'est le cas des reproductions de la Villa Adriana : ces monuments sont deux fois effacés par l'inexorable ruine. Les édifices antiques s'écroulent encore et produisent régulièrement de « nouveau[x] débris » ; la ruine est donc présentée

¹ A.-L. Castellán, *Lettres sur l'Italie, op. cit.*, t. III, p. 5.

² Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. III, p. 259.

³ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785, op. cit.*, t. II, p. 60.

⁴ Staël insiste aussi sur cette imminence perpétuelle de la ruine au Colisée : « L'un des côtés de l'édifice est beaucoup plus dégradé que l'autre ; ainsi deux contemporains luttent inégalement contre le temps : il abat le plus faible, l'autre résiste encore, et tombe bientôt après. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1315.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1445.

⁶ *Ibid.*, p. 1485-1486.

comme un processus actif de mort qui met à mal la volonté patrimoniale de figer le monument par la conservation, comme l'analyse Valéry au temple de Minerve Medica ; la ruine est inéluctable, et même les travaux de restauration effectués pour la maintenir en état n'ont servi qu'à grossir le tas de débris¹.

Les monuments antiques ne sont pas les seuls à être victimes de la ruine : les voyageurs relèvent l'existence de ruines modernes qui leur apparaissent comme des ruines contre nature car « la beauté des ruines est liée au temps, et l'une croît à proportion que l'autre s'allonge² » et seule l'Antiquité paraît digne de laisser sur le sol romain des traces matérielles de son existence qui doivent être conservées et honorées³. Confrontés à ces ruines modernes, les voyageurs n'éprouvent pas la même admiration esthétique ou les mêmes réflexions philosophiques et historiques ; elles ne sont les symboles d'aucune civilisation, d'aucun empire disparus, elles sont pauvres en souvenirs et en mystères et manquent donc de grandeur à leurs yeux. Elles ne leur apparaissent non comme des ruines mais comme des débris ; or, « la ruine émeut précisément parce qu'elle a un sens que n'a plus le simple débris, parce qu'elle renvoie à un *avant*, et parfois à un *après*⁴ ». La ruine moderne n'est pas poétique, elle est envisagée dans sa matérialité et suscite peu d'émotion chez les voyageurs comme le constate Staël dans ses *Carnets de voyage*⁵ ou Dupré à Padoue⁶. Tivoli est ainsi présenté comme un lieu propice pour penser la différence entre ruine moderne et antique⁷ : le site abrite ces deux types de ruines et permet leur mise en parallèle. Custine évoque l'existence de ces strates de ruines d'époques différentes illustrant la force aveugle et destructrice du temps qui confond les chefs-d'œuvre de l'architecture antique et les hauts lieux de la mémoire classique, comme la villa de Mécène, avec les ruines d'un simple pont récemment construit⁸. Mais, lorsqu'ils évoquent les ruines modernes de Tivoli, les voyageurs renvoient plus souvent à la Villa d'Este, construite au XVI^e siècle par le cardinal Hippolyte d'Este. Son état de dégradation la fait

¹ « Cette construction du siècle de Dioclétien a perdu sa voûte qui s'est écroulée en 1828, ainsi que l'échafaud placé pour la soutenir, et elle n'est elle-même aujourd'hui qu'une ruine de ruine prête à périr. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. IV, p. 194.

² R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, op. cit., p. 130.

³ Ainsi, dans l'*Encyclopédie*, l'article « Ruine » indique : « On ne dirait point *ruine* en parlant d'une maison particulière de paysans ou bourgeois ; on dirait alors *bâtiments ruinés*. » La ruine acquiert un certain prestige esthétique et historique.

⁴ R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, op. cit., p. 224.

⁵ « Les ruines modernes. Quel dégoût elles inspirent à côté des ruines antiques. », G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 250.

⁶ « Il y a plusieurs beaux édifices ; mais ils se trouvent dans un tel état de délabrement, qu'ils font plus de compassion que de plaisir à voir. », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 388.

⁷ Au même titre que Rome où Bonstetten constate la présence de couches de débris de diverses époques sur lesquels s'ajoutent les ruines modernes : « À Rome les siècles sont entassés sur les siècles. Les décombres de Rome dévastée par les Gaulois couvrent l'ancien sol humide [...] et la Rome des Césars repose à son tour sous tous les débris du Moyen-Âge, rouverts eux-mêmes par les ruines des temps plus modernes. », C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, op. cit., p. 49.

⁸ « Les ruines ne m'aident qu'à m'affliger. Tivoli en a de tous les âges, et de tous les styles ; on y voit les restes d'un pont moderne écroulé depuis peu d'années, tandis que les vastes souterrains de la Villa de Mécène servent de passage à un torrent qui tombe dans le fond d'un vallon par une des fenêtres du palais. », A. de Custine, *Mémoires et voyages*, op. cit., p. 231.

apparaître, aux côtés des ruines antiques de la Villa Adriana ou de la maison de Mécène, comme une « ruine moderne¹ », soumise à la même force fatale². Lorsque les édifices modernes ont été construits à partir des matériaux des ruines antiques, cette destruction patrimoniale originelle peut expliquer, comme une malédiction, la déliquescence du monument ; c'est le cas de la villa Farnèse, construite sur le Palatin par Paul III au XVI^e siècle sur et avec les ruines du palais des empereurs :

Sur les ruines du palais de Néron, on voit celles du palais d'un pape (Alexandre Farnèse), comparativement modernes, puisqu'elles ont quatorze ou quinze cents ans de moins, et pourtant presque aussi complètement défigurées. Michel-Ange [...] avait construit ce palais éphémère, avec les matériaux de celui de Néron³.

Simond insiste sur la jeunesse de ces ruines ; la villa, dont les fondations reposent sur un sacrilège aux yeux de l'auteur, ne pouvait être qu'une création éphémère. Valéry évoque aussi cette villa comme une « espèce de ruine moderne », la formule soulignant l'étrangeté de ce type de ruine⁴. La ruine moderne n'est pas appréciée pour sa valeur esthétique ou mémorielle mais constitue la preuve du travail constant d'altération du monument par le temps ; elle ne fait pas même l'objet d'un souci patrimonial de la part des visiteurs car elle ne possède pas de valeur d'ancienneté qui le légitimerait.

Les ruines meurent donc aussi. Ruines modernes et ruines de ruines constituent des versions dégradées de la ruine, possédant un intérêt esthétique comme historique limité pour les voyageurs qui peuvent néanmoins y contempler le temps à l'œuvre.

Prémonitions de la ruine et mélancolie

Malgré les dégradations dont elles continuent inexorablement à être victimes, les mesures patrimoniales tentent de protéger les ruines des atteintes du temps. Pourtant, cette volonté d'inscrire les ruines dans la durée au prix d'efforts incessants de restauration et de conservation est remise en question par les voyageurs ; comme il leur arrive de rêver à la future découverte archéologique de cités modernes ensevelies, ils se complaisent à imaginer les ruines à venir.

Cette prémonition des ruines, qui repose sur un rapport mélancolique au temps, est fréquente au moment 1800⁵. Elle constitue une dystopie sublime et inquiétante, allant à l'encontre des enjeux patrimoniaux de conservation, qui séduit les imaginations françaises marquées par la fragilité politique

¹ J. de Norvins, « Rome », *op. cit.*, p. 178.

² « La villa du cardinal d'Este tombe en ruine comme celle du ministre d'Auguste : c'est l'histoire de toutes les choses et de tous les hommes. », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1488.

³ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 222.

⁴ « Paul III (Farnese) fit construire sur son emplacement, et avec une partie de ses débris immenses, une délicieuse Villa, du dessin de Vignole, qui, abandonnée à la négligence napolitaine, n'est elle-même aujourd'hui qu'une espèce de ruine moderne. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 58.

⁵ Même si déjà, « dans la Rome triomphatrice du I^{er} siècle, les ruines, qu'elles soient observées avec une curiosité antiquaire, décrites comme le signe probable d'un effondrement qui menace les vivants, imaginées comme la scène primitive de la fondation ou la scène finale de la destruction, sont un objet de réflexion morale, d'analyse historique et de déchiffrement du futur. », A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines*, *op. cit.*, p. 145.

et historique des années 1790-1830¹. On retrouve ces anticipations de la ruine comme processus en littérature, notamment chez Louis-Sébastien Mercier qui, dans *L'An 2240*, met en récit la ruine de Versailles², mais aussi en peinture, comme dans la toile d'Hubert Robert, *Vue imaginaire de la grande galerie en ruine*. Dans cette œuvre, réalisée en 1796, l'artiste imagine la galerie du Louvre, alors en cours d'aménagement, en ruines. Le contraste est d'autant plus frappant que Hubert Robert est également l'auteur d'une représentation de cette grande galerie dans son état en 1796. En imaginant en ruines cette galerie récemment construite et destinée à protéger pour des siècles les chefs-d'œuvre des arts et les symboles de la puissance de la République française, Hubert Robert remet en question son rôle patrimonial, insiste sur sa fragilité tout en donnant à voir le caractère sublime et angoissant du triomphe du temps et de la destruction. Ainsi, « la ruine fait moins rêver sur ce qui fut que sur ce qui sera, ou plus exactement *sur ce qui ne sera plus*. [...] La rêverie sur les ruines était *une mémoire* ; la voici devenue *une anticipation*³ ».

On retrouve dans la littérature de voyage à Rome ces épisodes de prémonition des ruines, directement liés à l'expérience des troubles révolutionnaires qui ont marqué la fin d'un monde qu'on jugeait immuable. Le caractère sublime de ces rêveries dystopiques est souvent souligné par le choix d'un cadre nocturne qui interroge le rapport au temps et au patrimoine⁴. C'est en effet un monde mort que la nuit dévoile à Rome, comme le rappelle Chateaubriand :

On m'avait recommandé de me promener au clair de la lune : du haut de la Trinité-du-Mont, les édifices lointains paraissaient comme les ébauches d'un peintre ou comme des côtes effumées vues de la mer, du bord d'un vaisseau. L'astre de la nuit, ce globe que l'on suppose un monde fini, promenait ses pâles déserts au-dessus des déserts de Rome ; il éclairait des rues sans habitants, des enclos, des places, des jardins où ne passait personne, des monastères où l'on n'entend plus la voix des cénobites, des cloîtres aussi muets et aussi dépeuplés que les portiques du Colisée⁵.

Les ruines antiques se confondent avec les monuments modernes, qui, déserts, sont comparés au Colisée et assimilés à de nouvelles ruines. La nuit facilite le travail de l'imagination : brouillant les frontières architecturales entre présent et passé, les édifices modernes s'écroulent et se dissolvent à la lumière de la lune. Déjà dans *Les Martyrs*, qui dépeint une Rome antique encore intacte, Eudore, alors qu'il quitte la ville de nuit, l'imagine en ruines ; la lumière nocturne concrétise cette prémonition, elle permet à

¹ « Une certaine imagination romantique, obsédée par l'idée d'une catastrophe universelle et de la fin de l'histoire, nourrie de visions mystiques et de rêves eschatologiques, va conférer au thème de la ruine une valeur nouvelle, aux dimensions cosmiques. », R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, op. cit., p. 158. La Révolution joue un rôle crucial dans l'évolution de cet imaginaire de la ruine.

² Arrivé à Versailles, il constate : « Quelle surprise ! Je n'aperçus que des débris, des murs entr'ouverts, des statues mutilées ; quelques portiques à moitié renversés laissaient entrevoir une idée confuse de son antique magnificence : je marchois sur ces ruines », Louis-Sébastien Mercier, *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais*, Londres, 1771, p. 414.

³ R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, op. cit., p. 93.

⁴ L'argument est aussi esthétique : la poésie des ruines développe une « nostalgie liée à l'idée du déclin, de la fin prochaine. Aussi sont-elles plus belles au couchant qu'à l'aube », *Ibid.*, p. 91.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, op. cit., p. 94.

l'imagination de se réaliser et de devenir vision¹. Déserts, les édifices du Forum lui apparaissent comme « les ruines d'une ville puissante », les lignes des monuments deviennent « confus[es] » sous le ciel nocturne et le Capitole semble « s'incliner sous le poids des dépouilles du monde », inexorablement attiré vers la terre. La nuit révèle le sort futur de la ville antique ; connaissant le destin des monuments romains, Chateaubriand, par un anachronisme mélancolique, inscrit les germes de leur destruction prochaine dans leur splendeur même. L'orage constitue un autre élément naturel contribuant à l'anticipation des ruines ; c'est l'expérience que fait Custine à Saint-Pierre². Confronté au déchaînement des forces naturelles, le voyageur s'abrite dans la basilique qui résiste à l'orage ; néanmoins, la solidité de l'édifice ne sert qu'à raviver la conscience mélancolique de son inéluctable ruine.

Si les voyageurs sont conduits à anticiper la ruine à Rome, c'est aussi parce qu'elle est, dans l'imaginaire collectif, la ville de la mort : insuffisamment peuplée, accablée par la misère et la violence, soumise aux effets délétères d'un air insalubre, elle possède un sol qui, chargé de souvenirs et de débris, semble appeler inexorablement à la ruine tout monument érigé sur lui, comme le rappelle d'Estourmel³ ou Chateaubriand qui constate au Forum :

Des fenêtres du Capitole on découvre tout le Forum, les temples de la Fortune et de la Concorde, les deux colonnes du temple de Jupiter Stator, les Rostres, le temple de Faustine ; le temple du Soleil, le temple de la Paix, les ruines du palais doré de Néron, celles du Colisée, les arcs de triomphe de Titus, de Septime Sévère, de Constantin ; vaste cimetière des siècles, avec leurs monuments funèbres, portant la date de leur décès⁴.

La terre de Rome, dévoratrice, contient en elle cette force de destruction et, plus qu'une autre, attire à elle les monuments qu'on y a élevés : elle ne peut supporter que les débris. Rome nourrit l'imaginaire de la mort chez les visiteurs et c'est cette Rome lunaire que Corinne met en avant dans sa première improvisation, après avoir évoqué la Rome solaire du passé :

Ailleurs, les vivants trouvent à peine assez de place pour leurs rapides courses et leurs ardents désirs ; ici, les ruines, les déserts, les palais inhabités, laissent aux ombres un vaste espace. Rome maintenant n'est-elle pas la patrie des tombeaux ? Le Colisée, les obélisques, toutes les merveilles qui, du fond de l'Égypte et de la Grèce, de l'extrémité des siècles depuis Romulus jusqu'à Léon X, se sont réunies ici,

¹ « Je partis au milieu de la nuit [...]. Sur le Forum, tout était silencieux et solitaire : les nombreux monuments qui le couvrent, les Rostres, le temple de la Paix, ceux de Jupiter Stator et de la Fortune, les arcs de Titus et de Sévère se dessinaient à demi dans les ombres, comme les ruines d'une ville puissante dont le peuple aurait depuis longtemps disparu. Quand je fus à quelque distance de Rome, je tournai la tête : j'aperçus, à la clarté des étoiles, le Tibre qui s'enfonçait parmi les monuments confus de la cité, et j'entrevis le faite du Capitole qui semblait s'incliner sous le poids des dépouilles du monde. », F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, *op. cit.*, p. 324-325.

² « Ce matin j'ai cherché dans Saint-Pierre un abri contre la pluie qui tombait par torrents pendant un orage épouvantable. Je me suis arrêté sous la coupole, et ma première pensée en entrant sous cette montagne creusée, c'est qu'un temps viendra où elle ne pourra plus même abriter un pauvre voyageur ; l'étranger cherchera vainement dans un désert quelques traces de ce temple où tant d'hommes ont épuisé leur génie, tant de peuples leurs trésors. », A. de Custine, *Mémoires et voyages*, *op. cit.*, p. 202.

³ « Pauvres et magnifiques villas qui couvrez Frascati, on pourrait presque assigner la date fatale où vos restes se confondront avec ceux de Tusculum, où les colonnes antiques, les statues relevées dans les jours brillants de la renaissance tomberont de nouveau et joncheront encore une terre qui paraît ne plus pouvoir porter que des débris. », J. d'Estourmel, *Souvenirs de France et d'Italie*, *op. cit.*, p. 217.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1455.

comme si la grandeur attirait la grandeur, et qu'un même lieu dût renfermer tout ce que l'homme a pu mettre à l'abri du temps, toutes ces merveilles sont consacrées aux monuments funèbres¹.

Staël développe une idée paradoxale : les monuments de Rome sont des monuments « funèbres », qui portent la mort. Pourtant, ce sont des édifices patrimoniaux, « mis à l'abri du temps » et donc de leur propre mort pour faire de Rome une ville éternelle. Le patrimoine romain est donc marqué par cette double caractéristique ; il est à la fois le fruit de la mort, dont il porte la trace dans ses ruines, et le symbole de la résistance au temps destructeur ; c'est dans ce paradoxe que réside sa fragile éternité.

Ces épisodes d'anticipation des ruines sont particulièrement marquants dans l'œuvre de Chateaubriand et Staël qui dépassent les considérations générales pour proposer un rêve éveillé, marqué par le recours à l'hypotypose ; la prémonition se fait spectacle sous les yeux de l'imagination mélancolique des deux voyageurs. Ainsi, dans *Les Martyrs*, Eudore constate que le temps est déjà à l'œuvre dans la Rome antique qu'il ruine progressivement : « Que de fois j'ai visité ces thermes ornés de bibliothèques, ces palais, les uns déjà croulants, les autres à moitié démolis pour servir à construire d'autres édifices² ! » Néanmoins, pour Chateaubriand, c'est désormais la Rome moderne, chrétienne, qui est menacée d'une destruction prochaine déjà en cours et inévitable puisque la ruine et la destruction font partie de l'identité de la ville ; ses monuments, et notamment son symbole, Saint-Pierre, sont destinés à disparaître, comme la Rome antique, sous les effets du temps et de l'histoire :

Non seulement l'ancienne Italie n'est plus, mais l'Italie du moyen âge a disparu. Toutefois la trace de ces deux Italies est encore marquée dans la ville éternelle : si la Rome moderne montre son Saint-Pierre et ses chefs-d'œuvre, la Rome ancienne lui oppose son Panthéon et ses débris [...]. Le Tibre sépare les deux gloires : assises dans la même poussière, Rome païenne s'enfonce de plus en plus dans ses tombeaux, et Rome chrétienne redescend peu à peu dans ses catacombes³.

Cette conscience aigüe de la ruine comme processus se retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre de Chateaubriand où le caractère sublime du spectacle que constitue l'anticipation des ruines réside non seulement dans la confrontation de l'homme à sa finitude mais aussi dans celle du monument, conçu pour l'éternité, à sa propre mort. Ainsi, dans *Voyage en Italie*, le voyageur, éveillé, voit Saint-Pierre tomber en ruines. Le choix de ce monument dans de nombreux épisodes de prémonition des ruines n'est pas anodin ; symbole de la splendeur de la Rome moderne et de la puissance du christianisme, l'anticipation de sa destruction traduit les angoisses patrimoniales mais aussi religieuses des voyageurs, notamment chez Chateaubriand. Inquiet pour le futur du catholicisme mis en danger par la révolution, la ruine de la basilique renvoie à celle, immatérielle, du christianisme qui lui apparaît tout aussi inexorable :

Mais aussitôt que le soleil disparut à l'horizon, la cloche du dôme de Saint-Pierre retentit sous les portiques du Colisée. Cette correspondance établie par des sons religieux entre les deux plus grands monuments de Rome païenne et de Rome chrétienne me causa une vive émotion : je songai que

¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1034-1035.

² F. -R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, *op. cit.*, p. 292.

³ F. -R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, *op. cit.*, p. 95.

l'édifice moderne tomberait comme l'édifice antique ; je songeai que les monuments se succèdent comme les hommes qui les ont élevés¹ [...].

Le lien entre ruines antiques et modernes est ici marqué par le fait que c'est au Colisée que Chateaubriand imagine la ruine à venir de Saint-Pierre dont il entend la cloche. Par les comparaisons, il met en avant le parallèle entre la Rome antique et moderne, toutes deux destinées à périr, mais aussi entre l'existence humaine et celle des monuments ; cette dernière est aussi soumise au temps malgré la volonté patrimoniale de contrer ses effets. Mais cette omniprésence, à Rome, de la ruine, en tant que processus comme en tant qu'objet (ce dont attestent les nombreuses syllepse sur ce terme), n'est pas déplorée par Chateaubriand qui trouve un plaisir mélancolique à contempler ces « hauts sujets de méditation² ». Creuzé de Lesser imagine, sur un mode similaire, la ruine future de la Rome moderne et plus particulièrement de Saint-Pierre ; il estime en effet que sa destruction est proche en raison du mauvais air qui dépeuple la ville :

J'ai déjà dit que le cercle de ce mauvais air se resserre continuellement autour de la petite population de Rome, et si quelque cause imprévue et puissante ne combat pas un effet si effrayant, il n'y a pas de raison pour que dans quelques siècles on ne cherche dans le désert les ruines de Rome, comme on y a trouvé celles de Palmyre. Ô quelles réflexions viendront assaillir le voyageur si, assis un jour sur les ruines du Panthéon, il considère de loin les ruines de cet autre Panthéon que Michel-Ange avait élevé au ciel ! Effrayé du néant de l'homme est de la vengeance des siècles, il méditera en silence ; et pendant ce temps d'autres princes, dans d'autres pays, formeront des empires, et élèveront des édifices dédiés à l'éternité³.

Palmyre en devenir, Rome moderne est destinée à périr. Creuzé rapproche ainsi le patrimoine antique et moderne qui partageront la même ruine pour les siècles à venir : Saint-Pierre est assimilé par la périphrase au patrimoine antique puisqu'elle est vouée à devenir un « autre Panthéon », édifice qui servit de modèle à Michel-Ange pour la coupole de la basilique.

Dans *Corinne ou l'Italie*, l'héroïne fait aussi l'expérience de la prémonition de la ruine ; lors de sa dernière promenade à Rome, de nuit, alors qu'elle fait ses adieux aux monuments de la Ville Éternelle, elle rêve la destruction de Saint-Pierre :

Mais avant de rentrer elle voulut aller à Saint Pierre pour y attendre le jour, monter sur la coupole, et dire adieu de cette hauteur à la ville de Rome. En approchant de Saint-Pierre, sa première pensée fut de se représenter cet édifice comme il serait quand à son tour il deviendrait une ruine, l'objet de l'admiration des siècles à venir. Elle s'imagina ces colonnes à présent debout, à demi couchées sur la terre, ce portique brisé, cette voûte découverte ; mais alors même l'obélisque des Égyptiens devait encore régner sur les ruines nouvelles ; ce peuple a travaillé pour l'éternité terrestre⁴.

Alors que Chateaubriand ne faisait qu'évoquer la ruine de Saint-Pierre, Staël entreprend sa description, imaginant la destruction de ses éléments architecturaux : colonnes, portique et voûte qui, s'ils s'élèvent encore, sont destinés à retourner à la terre. Ces « ruines nouvelles » sont appelées par le sol même de Rome, qui contient le germe de la destruction, alors que l'obélisque égyptien, symbole de l'éternité, ne peut être détruit. Comme chez Chateaubriand et Creuzé de Lesser, la conviction de cette ruine future est

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1483.

² *Ibid.*, p. 1483.

³ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 350.

⁴ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1315-1316.

liée à un certain plaisir esthétique puisque la narratrice estime qu'elle fera « l'objet de l'admiration des siècles à venir » ; il ne s'agit pas de déplorer la destruction future de cet héritage mais d'apprécier la beauté sublime de ce spectacle anticipé. En outre, cette prémonition de la ruine de Saint-Pierre par Corinne acquiert une portée symbolique car si la basilique constitue « un centre autour duquel plusieurs scènes gravitent¹ » dans le roman, elle apparaît aussi comme « l'alter ego architectural² » de l'héroïne. La prémonition de la ruine de Saint-Pierre annonce donc le sort de Corinne³ mais aussi celui de l'Italie qui, privée de son allégorique poétesse nationale, est contrainte de retourner à sa ruine⁴.

Ainsi, dans l'imagination des voyageurs postrévolutionnaires, la Ville Éternelle est soumise au temps ; son patrimoine moderne est voué à être détruit, au même titre que son patrimoine antique l'a été et continue à l'être malgré tous les soins déployés pour l'empêcher. Ces prémonitions, qui suscitent l'effroi, mais aussi un certain plaisir esthétique⁵, inscrivent la ruine comme horizon des monuments de la Rome moderne. Ce triomphe de la force dévoratrice qu'est le temps dans les imaginations des voyageurs émerge d'une angoisse historique et patrimoniale qui se généralise au XIX^e siècle et trouve aussi, paradoxalement, son expression dans les mesures mises en place pour protéger ce patrimoine.

La littérature de voyage des années 1780-1830 en Italie, animée par une anxiété historique évidente, développe un discours conséquent sur les initiatives mises en place par les États italiens pour protéger leur patrimoine : elle constitue un observatoire patrimonial privilégié pour analyser les mesures légales mais aussi les disciplines et les outils modernes qui se constituent pour découvrir, classer et conserver l'héritage italien, comme l'archéologie, le musée ou la restauration. Les voyageurs étrangers ne se contentent pas de décrire ces nouvelles politiques, ils diffusent mais surtout interrogent les leçons patrimoniales de la péninsule : les enjeux nationaux structurent leur réflexion et influent sur leur regard car l'observatoire patrimonial qu'est la littérature de voyage est avant tout national.

¹ R. de Villeneuve, « Saint-Pierre, un pôle dans l'univers de *Corinne* », *art. cit.*, p. 109-110.

² En effet, la basilique et Corinne « se ressemblent car elles accomplissent toutes deux la synthèse harmonieuse de l'antique et du moderne, du Midi et du Nord. », *Ibid.*, p. 124.

³ « La scène des adieux à Rome et à Saint-Pierre est placée sous le signe de la destruction [...]. La vision de la basilique en ruines a un sens romanesque ; la déchéance de Saint-Pierre, emblème de Rome, annonce la mort prochaine de Corinne. », *Ibid.*, p. 138.

⁴ C'est aussi cette vision d'une Italie en ruines que propose Lady Morgan dans sa description d'une Gênes nocturne assimilée à une nouvelle Pompéi : « Ils étaient maintenant silencieux et désolés comme les monuments ruinés d'une cité qui aurait été engloutie et retrouvée sous la terre : à cette heure où toutes leurs avenues patriciennes étaient autrefois si splendides, si animées, à minuit, au clair de lune, l'heure du divertissement italien, [...], le silence et la solitude de Pompéi et de Palmyre dominaient partout [...]. Au milieu de cette solitude profonde, les proportions admirables des édifices semblaient s'agrandir à l'œil et à l'imagination ; toutes leurs splendeurs contemporaines s'étaient évanouies, et les avaient laissés comme les squelettes d'une grandeur passée, pour redire l'histoire de la ruine nationale. », Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. II, p. 72-73.

⁵ « La vision anticipée de la ruine à venir [...] conduit, par sa logique interne, à sa propre destruction. Quand tout s'effondre, lorsque tout est en ruine, la ruine perd son pouvoir médiateur et sa vertu poétique ; elle s'absorbe dans le cataclysme plus vaste qui l'entraîne ; elle projette vers la fin des temps, et non vers les origines. », R. Mortier, *La Poétique des ruines en France, op. cit.*, p. 169.

Partie 3 : L'écrivain, la nation et le patrimoine : des trajectoires identitaires et créatrices complexes

Si le moment 1800 est caractérisé par l'émergence d'une conscience patrimoniale européenne qui s'exprime et se diffuse dans la littérature de voyage en Italie, la période est aussi marquée par la revendication plus forte d'une identité nationale à la suite des bouleversements historiques de la fin du XVIII^e siècle. En cette période de rupture, conscience patrimoniale et conscience nationale participent conjointement à imposer la *modernité* en Europe ce qui constitue, comme l'analyse A.-M. Thiesse, un paradoxe puisque le nationalisme, tourné vers le passé, « repose sur le primat d'une communauté a-temporelle dont toute la légitimité réside dans la préservation d'un héritage [...]. Tout peut changer, hormis la nation : elle est le référent rassurant qui permet l'affirmation d'une continuité en dépit de toutes les mutations¹ ». Patrimoine et nation sont deux notions qui imposent la modernité tout en restant résolument tournées vers le passé et en opérant une suspension du temps. En effet, les soins patrimoniaux reposent sur le désir de suspendre les dégâts causés par le temps sur les traces du passé afin de transmettre un héritage intact aux siècles à venir ; la nation, qui trouve sa justification dans l'existence d'un passé commun, cherche à faire perdurer ce récit national encore fragile dans un siècle où les révolutions, politiques comme économiques, précipitent le temps. Ces deux phénomènes, caractéristiques de la modernité, sont liés : en effet, si la constitution et la conservation d'un patrimoine national permet à la nation de définir et d'exposer son identité, la revendication nationale génère également l'assignation de nouvelles valeurs au patrimoine, notamment un rôle politique accru puisque sa préservation a pour but de fédérer la nation autour de valeurs et d'un passé communs. La nation se caractérise par une communauté culturelle acceptée, voire revendiquée, par les groupes qui la composent : comme dans le cas du patrimoine, son existence repose sur la nécessité d'une appropriation collective². Or, celle-ci passe par la reconnaissance d'un héritage commun car « appartenir à la nation, c'est être un des héritiers de ce patrimoine commun et indivisible, le connaître et le révéler. [...] Tout le processus de formation identitaire a consisté à déterminer le patrimoine de chaque nation et à en diffuser le culte³ ».

Cependant, si patrimoine et nation apparaissent comme des entités dont l'élaboration est simultanée durant les années 1780-1830, la perspective nationale contribue à faire durablement évoluer la conception du patrimoine en étendant son champ historique et générique. En effet, l'idée d'un patrimoine propre à chaque nation entre en concurrence avec la conception, profondément ancrée dans

¹ A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales*, op. cit., p. 16.

² Pour que la nation fonctionne, existe, il faut qu'il y ait « adhésion collective à cette fiction », *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 12.

la création artistique occidentale, d'un héritage antique commun à l'Europe¹. Au cours de leur itinéraire sur la péninsule, les voyageurs remettent progressivement en question la prééminence donnée depuis des siècles au patrimoine antique, monumental, artistique mais aussi littéraire et tentent de définir les caractéristiques du patrimoine italien, ce qui les interroge sur leur propre patrimoine national². Mais ce nouveau regard national vient réveiller la question de la propriété patrimoniale, ravivée par les enlèvements français en Europe : le patrimoine antique, longtemps considéré comme « universel³ » dans une perspective européenocentrée, laisse place à un patrimoine devenu propriété non plus d'une dynastie mais d'une nation. Enfin, la « nation est fondée sur une autre dualité : elle a été conçue comme le collectif qui doit réaliser les aspirations nouvelles à l'âge de l'individu⁴ », notamment les aspirations littéraires. En effet, la relation entre patrimoine et nation se matérialise dans la figure de l'écrivain, plus particulièrement de l'écrivain voyageur : chargé de décrire l'héritage italien et les sentiments comme les réflexions que ce dernier suscite chez lui, cette mission lui permet aussi de penser son œuvre comme une composante en devenir du patrimoine national, une pierre de l'édifice mémoriel de la nation, et d'assigner à l'œuvre littéraire une portée patrimoniale.

Chapitre 1 : Nations et patrimoines : une réflexion au cœur de l'écriture du voyage en Italie

Le terme « nation » est omniprésent dans la littérature de voyage du moment 1800 ; néanmoins, on observe vis-à-vis du cas de l'Italie un glissement lexical progressif qui participe à la redéfinition de la notion dès le début du XIX^e siècle. En effet, l'acception de « nation », donnée par la première édition du dictionnaire de l'Académie française⁵ ou dans l'*Encyclopédie*⁶, y est remise en question : en Italie, la nation ne repose plus sur le partage d'une même langue, d'une même étendue géographique, d'un même

¹ Cette redécouverte du patrimoine national au début du XIX^e siècle se manifeste plus distinctement en littérature, comme le souligne J.-M. Roulin : « La jeune génération romantique française va se trouver ainsi au confluent de la réflexion des Lumières sur le patrimoine et du nouvel intérêt marqué pour les littératures du Moyen-Âge, dites « nationales ». [...] Du patrimoine de Condorcet au patrimoine littéraire, un léger déplacement s'est mis en place. Il semble que d'universel, il tende à devenir attaché à l'idée nationale. », J.-M. Roulin, « Romantisme français et "souci patrimonial" », *art. cit.*, p. 158-159.

² N. Bourguinat insiste sur le rôle essentiel du voyage dans ce processus au cours du XIX^e siècle : « En Angleterre comme sur le continent, postérieurement à 1770-1780, la multiplication des textes consacrés au voyage a partie liée avec la consolidation de l'identité nationale [...]. À travers la définition des attitudes dites « convenables » en pays étranger, à travers les appréciations qu'elle délivrait sur les vertus et les caractères nationaux, cette littérature dessine véritablement un ethos de la britannité ou de la francité dans une époque de mutation. », N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* » : *voyages et séjours de femmes en Italie*, *op. cit.*, p. 16.

³ Sur cette question de l'appartenance du patrimoine, encore au cœur des débats à l'Unesco, voir par exemple François-Bernard Huyghe, « Un patrimoine sans patrie ? », *Les cahiers de médiologie*, n°7, 1999, p. 59-68.

⁴ A.-M. Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national*, *op. cit.*, p. 30.

⁵ La nation se compose de « tous les habitants d'un même État, d'un même pays, qui vivent sous mêmes lois, & usent de même langage », *Dictionnaire de l'Académie française*, 1^e édition, 1694.

⁶ « Mot collectif dont on fait usage pour exprimer une quantité considérable de peuple, qui habite une certaine étendue de pays, renfermée dans de certaines limites, & qui obéit au même gouvernement », *L'Encyclopédie*.

gouvernement et de mêmes lois. Dès la seconde édition du dictionnaire de l'Académie, les rédacteurs précisent à l'entrée « nation » : « Se dit aussi des habitants d'un même pays, encore qu'ils ne vivent pas sous les mêmes Lois. Ainsi quoique l'Italie soit partagée en divers États & en divers Gouvernements, on ne laisse pas de dire la nation Italienne¹ ». Il existerait donc une unité nationale par-delà l'éclatement politique et l'Italie est prise comme exemple ; en effet, son unité réside dans le partage d'une même langue, d'une même culture mais aussi d'un caractère comme le souligne l'*Encyclopédie* qui participe activement au travail de catégorisation et de stéréotypisation nationales en cours depuis le XVII^e siècle². Les voyageurs ne manquent d'ailleurs pas de désigner l'Italie comme une nation³. Ainsi, « la nation est conçue comme une communauté large, unie par des liens qui ne sont ni la sujétion à un même souverain ni l'appartenance à une même religion ou à un même état social. Elle n'est pas déterminée par le monarque, son existence est indépendante des aléas de l'histoire dynastique ou militaire⁴ ». Reconnu tardivement par le dictionnaire⁵, ce sens plus large est pourtant bien présent à l'esprit des voyageurs lorsqu'il s'agit d'évoquer le cas de l'Italie : malgré les divisions, la nation italienne existe déjà et cette reconnaissance se fonde largement sur celle d'un patrimoine commun. Le regard que portent les voyageurs sur l'Italie et leurs considérations sur son statut de nation participent activement au processus d'émancipation et d'unification de la péninsule en cours au XIX^e siècle, tout comme les événements historiques du moment 1800 qui bouleversent durablement son patrimoine national.

La prise en charge du patrimoine italien : une question nationale

Dans une Europe emportée par le galop toujours plus rapide de l'histoire, l'Italie semble frappée par l'immobilisme, conséquence directe de son éclatement politique et de son statut de pays-musée. Comme le constate Donatien Grau, « c'est d'ailleurs cet immobilisme qui faisait d'elle un tel fixateur de l'imaginaire des voyageurs du XVIII^e siècle, et lui attira la fascination de tant de visiteurs⁶ ». Ce temps arrêté, cette histoire en pause, proches du temps patrimonial suspendu et figé, sont mis à mal par les événements qui agitent violemment la péninsule dès la fin du XVIII^e siècle : l'Italie sort de son immobilisme pour entrer à nouveau dans l'histoire. En effet, par ses conséquences géographiques, politiques comme idéologiques, l'arrivée des Français lui offre la possibilité de se penser en tant que nation⁷. Mais cet espoir est rapidement anéanti par le sort que les Français font subir au patrimoine

¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 2^e édition, 1718.

² Sur cette question, voir F. Brizay, *L'Image de l'Italie dans les guides et les relations de voyage*, *op. cit.*

³ Stendhal écrit ainsi : « Nous allons en Italie pour étudier le caractère italien ; connaître les hommes de *cette nation* en particulier », Stendhal, *Œuvres intimes. 1, op. cit.*, p.657 . Je souligne.

⁴ A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales*, *op. cit.*, p. 12.

⁵ « Nation se dit aussi de l'Ensemble des citoyens considérés comme constituant un corps social distinct du gouvernement qui les régit. », *Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e édition, 1935.

⁶ D. Grau, *Le Roman romain : généalogie d'un genre français*, *op. cit.*, p. 15.

⁷ « L'expérience napoléonienne est cruciale : d'abord, en ce qu'elle prouve que l'autorité du pape n'est pas incontestable. Ensuite, de manière indirecte, en raison du deuxième titre de l'empereur : roi d'Italie. Sous Napoléon, pour la première fois, l'Italie est constituée en réalité administrative. », *Ibid.*, p. 16.

italien, socle de l'identité nationale. En prenant en charge la conservation et la restauration des monuments de la péninsule et en emportant les chefs d'œuvre, désormais exposés au Louvre, les Français ôtent aux Italiens la garde de leur héritage. Si 1815 voit revenir un grand nombre de ces tableaux et statues sur la péninsule, cet épisode traumatique fonde la conscience patrimoniale moderne italienne. Ce déchirement participe aussi à l'émergence d'une identité nationale définie par le partage d'un héritage commun qu'il convient de protéger des attaques du temps aussi bien que de celles des hommes. Le sort mouvementé du patrimoine italien au cours des années 1796-1816 connaît des échos européens puisqu'il forge encore la conscience patrimoniale française : l'appropriation du patrimoine italien, corrélée à l'image d'une France victorieuse, et surtout le retour de ce dernier dans une France vaincue par les Alliés sont des épisodes essentiels au développement d'une conscience patrimoniale encore balbutiante.

Guerres et paix : le destin mouvementé du patrimoine italien au moment 1800

Sur la péninsule, les campagnes militaires et l'occupation française qui en a découlé dès la fin du XVIII^e siècle ont donc profondément marqué le sort du patrimoine italien. Les voyageurs sont les témoins de ces révolutions patrimoniales qui affectent durablement leurs itinéraires : ils évoquent ainsi les destructions, les pillages, les saisies mais aussi les fouilles, les restaurations et les constructions entreprises entre 1796 et 1815 par l'occupant français sur la péninsule. Si l'indignation est généralement unanime au sujet des destructions, les visiteurs portent sur ces interventions patrimoniales étrangères un regard conditionné par leur appartenance politique mais surtout nationale. En effet, le rôle patrimonial joué par la France en Italie s'envisage à travers le prisme national : autour du sort de l'héritage italien, symbolique de celui d'autres pays européens sous la Révolution et l'Empire, se jouent des enjeux complexes de suprématie culturelle, politique et militaire. Pourtant, ces multiples déplacements subis par le patrimoine italien ont joué un rôle essentiel dans le développement, en France comme en Italie, d'une conscience à la fois patrimoniale et nationale ; ils ont permis le passage de la reconnaissance d'un héritage commun antique à celle d'un patrimoine national unique qui doit faire l'objet d'une nouvelle appropriation, notamment grâce à l'œuvre littéraire.

Les destructions patrimoniales dans une péninsule traversée par les guerres

La présence française sur le territoire italien, notamment sous la République, est à l'origine de nombreux dégâts matériels que les voyageurs relèvent avec indignation. Ces destructions patrimoniales peuvent être causées par les opérations militaires comme la destruction des fortifications de Turin¹ ou

¹ À Turin, Jouy remarque : « Le 15 messidor an VI (3 juillet 1798) les Français occupèrent la citadelle, du consentement du roi de Sardaigne ; Suvarow s'en empara l'année suivante, après un combat opiniâtre entre la ville et la citadelle qui sont contiguës. J'ai vu dans le palais Lascaris des boulets de canon incrustés parmi des glaces,

celle de la citadelle de Milan après l'annexion de la ville, à la place de laquelle devait être construit le Foro Bonaparte¹. Ces dégradations peuvent aussi être liées aux pillages, conséquences de la guerre : les voyageurs accusent ainsi les soldats français d'avoir détruit certaines œuvres afin d'en extraire l'or, l'argent ou les pierres précieuses, n'envisageant dans leur ignorance que leur valeur matérielle et non patrimoniale ou, dans le cas des objets de culte, sacrée puisque, comme en France, si ces destructions sont motivées par la cupidité, elles peuvent aussi l'être par l'iconoclasme. Avant l'arrivée des commissaires chargés de diriger les enlèvements, les soldats républicains et leurs chefs se livrent en effet à la rapine sur les territoires conquis et recherchent avidement l'or sous toutes ses formes pour leur bénéfice personnel comme pour financer leur campagne² allant pour ce faire jusqu'à fondre des objets d'une grande valeur patrimoniale. Ainsi, à Venise le Bucentaure, symbole du passé glorieux de la ville, « n'existe plus car les Français le brûlèrent pour profiter de la dorure³ » ; à Milan la couronne d'or des rois de Lombardie a été fondue⁴ ; à Rome, ce sont les dorures des ouvrages précieux de la bibliothèque du Vatican qui sont mises à contribution puisque « des soldats [...] ont détruit, entre autres raretés, le fameux Térence du Bembo, manuscrit des plus estimés, pour avoir quelques dorures dont il était orné⁵ » ; Valéry constate à Suze qu'un arc antique « portait diverses inscriptions, dont les lettres en bronze doré et scellées dans le marbre, furent, nous a-t-on dit, arrachées par les Français⁶ ». Ce patrimoine est alors irrémédiablement perdu sous l'effet du vandalisme révolutionnaire qui s'exerce aussi bien en France qu'en Italie. Les œuvres artistiques sont aussi soumises au pillage et tableaux et sculptures sont mis à mal par l'ignorance et l'avidité des soldats français qui entendent rapporter un butin conséquent, sans même connaître la valeur de ce qu'ils emportent à la hâte : ainsi, lors de son séjour à Rome en tant que soldat, Courier constate avec tristesse que la « Vénus de la villa Borghèse a été blessée à la main par quelques descendants de Diomède⁷ » ; de même, Kotzebue, particulièrement prompt à relever les

des tableaux et des dorures, dans les endroits même où ils avaient frappé. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. I, p. 67-68.

¹ Perrot ne souligne pas l'humiliation militaire que constitue cet acte mais vante les mérites de cette destruction en la justifiant par l'attention portée par l'occupant au bien-être des Milanais : « De ce château, ou ancienne forteresse, il ne reste presque plus rien qui puisse servir à la défense, et l'on n'a conservé que le carré intérieur qui formait le palais des Visconti et Sforze [...]. Le démantèlement des fortifications est un double avantage pour la ville ; d'abord parce qu'elle n'est plus exposée aux risques et aux maux que causent les sièges : et ensuite parce que ce démantèlement a procuré un espace très vaste à l'ouest, pour les évolutions militaires, et du côté de la ville, une superbe promenade plantée d'arbres de différentes espèces. », A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, op. cit., p. 83. Ducos rappelle en effet qu'il s'agit d'une destruction stratégique pour Napoléon afin de minimiser le risque de révolte : J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 123.

² Lady Morgan à Turin, note que l'argent ainsi obtenu a servi à financer la guerre mais aussi des travaux de rénovation en France comme en Italie : Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. I, p. 74-75.

³ *Ibid.*, t. I, p. 70-71.

⁴ « La couronne d'or d'Agilulphe [...] fut transportée à Paris en 1799 et placée au cabinet des médailles de la grande bibliothèque ; elle fut volée en 1804, et fondue par les voleurs. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. 197.

⁵ P.-L. Courier, *Lettres écrites de France et d'Italie*, op. cit., p. 70.

⁶ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. II, p. 391.

⁷ P.-L. Courier, *Lettres écrites de France et d'Italie*, op. cit., p. 70.

méfais patrimoniaux des Français, constate à Naples qu'on « trouve malheureusement ici des traces de l'insatiable avidité des Français pour les chefs-d'œuvre des arts. Ils avaient voulu, suivant leur louable habitude, enlever plusieurs beaux morceaux, mais on ne le leur a pas permis ; cependant on montre encore dans une caisse un beau groupe représentant Oreste et Électre, qui a été emballé avec si peu de soin, qu'une jambe a été brisée, et que le corps d'Oreste est mutilé¹ ».

Cependant, si les Français sont souvent montrés du doigt, l'histoire mouvementée de la fin du XVIII^e siècle entraîne l'arrivée sur le sol de la péninsule non seulement de troupes françaises mais aussi autrichiennes, anglaises, russes ou napolitaines qui se rendent toutes responsables de dégradations patrimoniales. C'est notamment le cas à Rome, où les armées étrangères se succèdent, rappelant le souvenir du terrible sac de 1527 ; le récit de ces événements et de la destruction de l'héritage romain qui en découle cristallise alors dans le discours des voyageurs des enjeux nationaux. Chaque visiteur entend démontrer la supériorité de sa nation dans la gestion du patrimoine romain, reportant la responsabilité des dégâts sur les autres occupants, moins sensibles à la valeur de cet héritage. Ainsi, soucieux de rétablir la réputation française mise à mal par les spoliations et les destructions des armées révolutionnaires en Europe, Creuzé de Lesser rappelle à ses lecteurs que les Français, sous l'Empire, ont pris grand soin des fresques du Vatican qui furent détériorées par les armées napolitaines². À la Trinità dei Monti, Petit-Radel insiste aussi sur les dégradations qui y ont été effectuées par les Napolitains, souvent imputées à tort aux Français :

Aujourd'hui l'église ainsi que le monastère [...] sont devenus un lieu de désolation ; ce ne sont point les Goths et les Vandales qui sont descendus de leurs froides contrées pour les ravager, ce sont des habitants du midi de l'Italie qui sont venus y stationner ; et nommer les soldats de Ferdinand, c'est indiquer tout le dégât qu'a pu faire la haine nationale sur un lieu qu'ils regardaient comme barbare. Ils ont bouleversé l'église, haché les tableaux, gratté les fresques, renversé les rampes, les autels, abattu la chaire, les chapelles, les stalles, et si les troupes françaises ne fussent accourues, ils faisaient un monceau de pierres de tout le bâtiment³.

Afin de donner plus de force à sa condamnation, Petit-Radel, compare l'action dévastatrice des troupes napolitaines à celle des armées barbares : par leur absence de conscience patrimoniale, les Napolitains sont présentés comme un peuple évoluant hors de toute civilisation alors que les armées françaises sont introduites comme les protectrices du patrimoine italien qu'elles viennent sauver des mains barbares des Napolitains. Les soldats autrichiens sont aussi accusés par les voyageurs français d'avoir mis à mal le patrimoine de la Ville Éternelle : Petit-Radel rappelle avec indignation les dégradations qu'ils ont commises au Vatican, comparant à nouveau leur action à celle des barbares⁴ ; Lady Morgan, qui prend

¹ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. II, p. 322-323.

² « De nos jours les Français devenus maîtres de Rome eurent le plus grand soin de ces peintures, et les Romains en conviennent. Mais les Napolitains, qui à leur tour furent logés dans ces salles, s'y conduisirent encore plus mal que les Allemands. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 227.

³ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 135.

⁴ « Mais n'a-t-on pas vu de nos jours les soldats du général Mack se comporter encore plus indécentement, et laisser dans la bibliothèque du Vatican des preuves de l'esprit vandamique qui les conduisait, lorsque dernièrement ils entrèrent dans Rome en vainqueurs ? », *Ibid.*, p. 165.

le parti des Français, oppose également les destructions opérées par les armées autrichiennes à la conscience patrimoniale des occupants français, incarnée par Murat :

Ni la sainteté des sujets, ni les traces d'un pinceau divin, ne purent sauver ces chefs-d'œuvre de la plus vile profanation pendant l'occupation de Rome par les Autrichiens. Ces barbares Germaines, non moins grossiers que ceux qui spolièrent les pavillons du Vatican, et le grand autel de Saint-Pierre, sous le connétable de Bourbon, firent une caserne de cette aile du palais pontifical ; et les murs consacrés par l'image de la Divinité et les efforts d'un art sublime, ont été enfumés par les feux qu'allumaient de sauvages soldats pour apprêter leur nourriture. Quand Murat arriva à Rome avec son armée, sa première visite fut pour la loge de Raphaël, et voyant combien les peintures avaient été endommagées par leur exposition aux injures de l'air, depuis tant de siècles (car ainsi que toutes les *loggie* italiennes, c'était une colonnade ouverte), il ordonna que les ouvertures fussent fermées, et y fit pratiquer de belles fenêtres. Cet ouvrage a été achevé en quatorze jours ; et s'il n'avait pas été terminé pendant son occupation, il ne l'aurait probablement jamais été. La postérité aura donc l'obligation de la conservation d'un des plus précieux monuments des arts, à cet homme brave, sensible et malheureux¹.

Les soldats autrichiens responsables de ces dégradations sont assimilés à des « sauvages » qui, comme les barbares, évoluent en dehors du monde civilisé dont les frontières sont désormais définies par le partage d'une conscience patrimoniale. Si les voyageurs français et leurs partisans mettent en avant le respect patrimonial dont leur nation a fait preuve et accusent leurs ennemis autrichiens et napolitains, les voyageurs germanophones ont une version différente des faits. Kotzebue reporte ainsi la faute du saccage de Rome sur les Napolitains, alliés de l'Autriche, et met en avant le rôle protecteur qu'a pu jouer le général Mack face à la cupidité et à l'ignorance des troupes du roi de Naples². Dans un contexte marqué par l'éveil des nations européennes, les voyageurs, soucieux d'innocenter leur pays, se renvoient donc la responsabilité de ces destructions liées à l'occupation militaire de l'Italie.

Les « saisies » françaises : un appauvrissement durable du patrimoine italien

Cependant, si ces destructions liées aux opérations militaires et à la présence de soldats sur le sol italien suscitent leur indignation, les voyageurs s'attardent surtout sur un phénomène qui, loin d'être nouveau dans l'histoire militaire, gagne en importance à la fin du XVIII^e siècle : il s'agit des « saisies » patrimoniales, ou « enlèvements », effectués par la France révolutionnaire dans les pays conquis³. Des

¹ Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. III, p. 286-287.

² « Pendant la courte domination des Napolitains, le général Mack avait fait écrire sur la porte de la bibliothèque : « La mort pour quiconque oserait voler ici ». Cette défense ne fit qu'exciter davantage l'avidité. Quelques soldats Napolitains forcèrent les portes, enlevèrent de son armoire le livre le plus précieux, dont ils avaient pris la garniture pour de l'or, et s'enfuirent. Ignorant le véritable trésor qu'ils tenaient effectivement dans leurs mains, ils jetèrent le volume dans la rue après en avoir détaché ce qu'ils prenaient pour de l'or. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. III, p. 323.

³ Il existe un débat lexical tout à fait légitime autour du choix du terme employé pour désigner ces « saisies ». B. Savoy remarque que les chercheurs italiens estiment que ce terme est un euphémisme français et qu'ils préfèrent utiliser des substantifs plus révélateurs de la violence de ces actes, tels « pillage » ou « vol » ... Loin de nous l'idée d'atténuer cette violence ou de tenter de légitimer ces actions mais, par souci de clarté, nous utiliserons le plus souvent le terme « saisies patrimoniales » ou « enlèvements » pour désigner ce phénomène dont nous reconnaissons pourtant pleinement les conséquences douloureuses pour l'Italie, qui en porte encore aujourd'hui les traces. Voir B. Savoy, « Guerre, arts, trophées. Regards allemands sur les spoliations artistiques infligées par la France à l'Italie, 1796-1801 », in Françoise Knopper et Alain Ruiz (dirs.), *Les Voyageurs européens sur les chemins de la guerre et de la paix au temps des Lumières*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 307-317.

tableaux, statues, manuscrits ou collections d'histoire naturelle appartenant aux pays vaincus sont enlevés des musées publics, des galeries privées ou des établissements religieux selon des modalités variées pour être ramenés en France et exposés au Louvre. Par ces déplacements, les œuvres changent de statut : déracinées, coupées de leur terre natale, d'objets patrimoniaux elles deviennent des butins de guerre, des dépouilles, symboles de la puissance française. Depuis quelques années, on remarque un intérêt accru dans la recherche, notamment en histoire, pour ces saisies patrimoniales françaises en Europe durant la Révolution et l'Empire¹. Cette réflexion sur la légitimité de l'appropriation patrimoniale s'est actuellement élargie et interroge aussi l'enrichissement des musées européens, au cours des XIX^e et XX^e siècles, qui s'est réalisé au détriment du patrimoine des pays conquis et colonisés, largement pillés comme l'illustre le récent travail mené par B. Savoy et Felwine Sarr pour exiger la restitution du patrimoine de plusieurs pays africains.

Le cas de l'Italie, en raison de la richesse et de l'importance des saisies effectuées, a fait l'objet de nombreuses études historiques². Néanmoins, si les historiens ont analysé les traités, les archives muséales, la presse ou les correspondances officielles, peu d'entre eux ont analysé le discours sur les saisies patrimoniales dans la littérature de voyage en Italie afin de déterminer le rôle qu'elle a pu jouer dans l'éveil ou la consolidation d'une conscience et d'un sentiment patrimonial en Europe. Ces saisies constituent un sujet qui polarise le discours des voyageurs ; en effet, ces derniers ne les envisagent pas de la même manière en fonction de leur appartenance politique et nationale mais aussi de la date de leur voyage sur la péninsule. Les voyageurs français oscillent ainsi sur cette question entre le rejet, souvent marqué par un silence éloquent avant 1815, comme dans *Corinne ou l'Italie*, et la valorisation excessive, surtout après 1815, comme chez Stendhal.

❖ Les Français et le patrimoine italien : 1796-1816

Si les saisies patrimoniales se multiplient avec l'avancée des armées françaises en Belgique, aux Pays-Bas ou en Allemagne, le patrimoine italien, admiré et reconnu à travers toute l'Europe, est soumis à d'importants pillages par les soldats révolutionnaires. Se présentant comme les héritiers légitimes du modèle antique, il convient pour les Français de revendiquer ce patrimoine qui matérialise le lien

¹ On peut citer les travaux de B. Savoy, qui occupe depuis 2016 la chaire d'Histoire culturelle des patrimoines artistiques en Europe au Collège de France, et plus particulièrement sa thèse qui porte sur les saisies patrimoniales françaises en Allemagne (B. Savoy, *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003, 2 volumes) ou le colloque international « Nouveaux regards sur les saisies patrimoniales en Europe à l'époque de la Révolution française » qui s'est tenu en mai 2018 à Bruxelles.

² Voir par exemple D. Poulot, *Surveiller et s'instruire, op. cit.* ; Marie-Louise Blümer, « La commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie (1796-1797), *La Révolution française*, T. LXXXVII, n°2, 1934 ; Marie-Louise Blümer, « Le transport en France des objets d'art cédés par le traité de Tolentino », *Revue des études italiennes*, I, 1936, p. 11-23 ; É. Pommier, *L'Art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991, 504 p.

unissant la France révolutionnaire puis impériale à l'Antiquité romaine. Dans *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand rappelle ainsi, non sans ironie, le rôle que joue le patrimoine antique rapporté de la péninsule dans cette poursuite d'une filiation politique et idéologique, garantie de la légitimité de la France nouvelle :

La République demanda à Rome, pour un armistice, vingt-deux millions, l'occupation de la citadelle d'Ancône, cent tableaux et statues, cent manuscrits au choix des commissaires français. On voulait surtout avoir le buste de *Brutus* et celui de *Marc-Aurèle* : tant de gens en France s'appelaient alors *Brutus* ! il était tout simple qu'ils désirassent posséder la pieuse image de leur père putatif ; mais Marc-Aurèle, de qui était-il parent¹ ?

D'ailleurs, « l'action [même] de saisir des œuvres d'art était perçue comme un geste antiquisant en elle-même, à l'instar des généraux romains qui ornaient leur triomphe des dépouilles des vaincus² ».

Dans les premiers temps des guerres républicaines, les soldats se livrent à des pillages aveugles, emportant tout ce qu'ils peuvent sans tenir compte de la valeur patrimoniale ou matérielle de l'œuvre pour imposer aux Italiens leur statut de vaincus : le traitement de leur patrimoine, maltraité ou arraché à leur garde, incarne le sort de leur nation vouée, dans une perspective révolutionnaire, à être anéantie pour être régénérée politiquement et patrimonialement à l'exemple de la France. Ainsi, les églises sont l'objet privilégié de pillages et de destructions iconoclastes de la part des soldats républicains. Les objets précieux sont certes volés mais ils s'attaquent aussi à des objets de culte sans valeur matérielle, investis d'une grande valeur symbolique pour les Italiens comme en témoigne le sort de la madone de Lorette qui, une fois dépouillée de ses bijoux, fut emportée à Paris : ce départ, présenté comme un moyen de lutter contre leur superstition pour en faire des hommes libres³, sert avant tout à priver les Italiens de leur identité. Ces pillages engendrent en effet une dispersion irrémédiable du patrimoine de la péninsule ; les soldats ramènent avec eux leurs conquêtes mais peuvent aussi les revendre à des étrangers ; ainsi, comme le rappelle Reichard, « nombre de statues antiques et de tableaux ont été vendus ; p. e. le Discobolus du palais Massimi a passé en Angleterre, où il a été vendu à l'enchère pour le prix de 363 guinées, les deux paysages par Claude Lorrain, au palais Altieri, ont été vendus, lors du sac révolutionnaire, pour 10,000 pezzi duri et envoyés à Naples⁴ ».

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 337. En effet, « les dirigeants de la République voulaient prouver la perfection du régime par l'accumulation d'œuvres d'art de prestige. Dans ce climat d'admiration pour l'Antiquité classique une attention toute particulière était portée aux témoignages des périodes démocratiques de la Grèce et de Rome, et aux sculptures représentant les portraits de leurs grands hommes, comme Caton, Brutus ou Démosthène. », Sabine Lubliner-Mattatia, « Monge et les objets d'art d'Italie », *Bulletin de la SABIX*, n°41, 2007.

² *Ibid.*

³ « Le général en chef Buonaparte [...] s'est emparé des objets portatifs dont on s'était servi pour abuser de la crédulité des peuples, et qui consistent : 1°. Dans l'image de bois, prétendue miraculeuse, de la Madonna ; 2°. Dans un haillon de vieux camelot de laine moiré que l'on dit avoir été la robe de Marie 3°. Dans trois écuelles cassées de mauvaise nuance, qui, dit-on ont fait partie de son ménage, et qui certainement ne sont pas d'une assez haute antiquité pour cela. », F.-R. J. de Pommereul, *Campagne du Général Buonaparte en Italie*, *op. cit.*, p. 293.

⁴ H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Italie et en Suisse*, Weimar, au Bureau d'industrie, 1819, p. 100.

Cependant, très vite, ces déprédations désorganisées de la soldatesque sont encadrées par le pouvoir français : les vols se poursuivent mais du pillage aveugle, on passe à la mise en place d'une sélection avertie pour nourrir les musées français. Cette évolution passe notamment par les traités militaires qui stipulent désormais la cession par les vaincus, en tant qu'indemnités de guerre, de collections d'histoire naturelle, de tableaux, sculptures, manuscrits... ces saisies s'effectuent alors dans un cadre légal, celui du traité, fixant le nombre d'œuvres prélevées dans les églises et dans les galeries des États¹. La cession par traité se généralise en Italie avec les armistices signés par les duchés de Modène² et de Parme³, qui suivent les victoires françaises de 1796, puis les traités de Tolentino⁴ (février 1797) et de Campo-Fornio (octobre 1797). Ces traités systématisent les articles stipulant que les vaincus devront céder un certain nombre d'objets d'art fixé au préalable⁵. Leur sélection est alors assurée non par les généraux mais par les commissaires, artistes ou scientifiques envoyés par le Directoire à la demande de Bonaparte⁶ : ils accompagnent les armées françaises pour les aider à choisir de manière avisée les œuvres prélevées dans les pays vaincus. Il ne s'agit plus d'emporter tout et n'importe quoi⁷ mais seulement les objets les plus

¹ « Le 9 mai [1796], le duc de Parme est contraint de signer un armistice, dont l'article 4 énonce : « Il [le duc] fera remettre vingt tableaux, au choix du général en chef, parmi ceux existant aujourd'hui dans le duché. » Le 17 mai, deux jours après l'entrée triomphale à Milan, la même clause est inscrite dans l'armistice imposée au duc de Modène. La machine des saisies est désormais en place », É. Pommier, *L'Art de la liberté*, op. cit., p. 401.

² « En Italie, Bonaparte ajouta un tribut artistique aux contributions de guerre en numéraire et en marchandises imposées aux vaincus. Dès le premier armistice, conclu le 9 mai 1796 avec le duc de Parme, Bonaparte exigea la cession de vingt tableaux à choisir dans la galerie ducale. Le 20 mai 1796, le duc de Modène dut à son tour céder vingt peintures à prendre dans sa collection. Le pape Pie VI, à l'armistice de Bologne, le 23 juin 1796, ratifié le 10 février 1797 par le traité de Tolentino, promit cent peintures et cinq cents manuscrits des galeries vaticanes. Le 16 mai 1797 enfin, le gouvernement de Venise céda vingt tableaux. », Yveline Cantarel-Besson, *La Naissance du Musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1981, p. 32.

³ L'article concernant les saisies, pour le duché de Parme, était le suivant : « [Le duc] remettra vingt tableaux, au choix du général en chef, parmi ceux existant aujourd'hui dans le duché. »

⁴ Afin de s'assurer la paix, Pie VI accepte de livrer aux Français, outre certains territoires et des sommes importantes, une liste de chefs d'œuvre qui font pourtant partie de collections considérées comme publiques par les Romains : « Ce même jour Buonaparte informa le directoire de l'armistice qu'il avait accordé au pape, moyennant sa renonciation aux légations de Bologne et de Ferrare, la remise de la ville et citadelle d'Ancône, le paiement de vingt millions, et l'abandon de cent objets d'arts choisis dans les musées de Rome et de cinq cents manuscrits de la bibliothèque du Vatican. », F.-R. J. de Pommereul, *Campagne du Général Buonaparte en Italie*, op. cit., p. 72. Chateaubriand rapporte : « Bientôt la Marche d'Ancône est envahie ; plus tard le traité de Tolentino nous livre des perles, des diamants, des manuscrits précieux, la *Transfiguration*, le *Laocoon*, l'*Apollon du Belvédère*. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, op. cit., p. 319.

⁵ Les œuvres prises par les commissaires peuvent cependant excéder les limites fixées par le traité, comme ce fut le cas pour la ville de Pérouse qui, de trois tableaux fixés par le traité de Tolentino, se voit contrainte d'en fournir une trentaine.

⁶ « Le 14 mai 1796, le Directoire nommait donc une nouvelle équipe de six commissaires au lieu de quatre : Monge, Berthollet, Thouin, le botaniste Labillardière et deux artistes, le sculpteur Claude Dejoux et le peintre Berthélémy. Finalement, Dejoux s'étant récusé, il fut remplacé par Moitte [...]. La « commission des sciences et arts » de l'armée d'Italie arriva début juin en Italie et associa Tinet à ses travaux. Les peintres Gros et Wicar lui furent adjoints ultérieurement, mais restèrent peu actifs. », S. Lubliner-Mattatia, « Monge et les objets d'art d'Italie », op. cit.

⁷ Creuzé de Lesser condamne ainsi cette pratique qui a causé l'accumulation, au Louvre, de tableaux de piètre qualité : « J'ai vu des hommes plus connaisseurs que moi en peinture, convenir que, si l'on osait, on renverrait en Italie la moitié au moins des tableaux qu'on en a tirés. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 51.

intéressants que ce soit dans les bibliothèques, les collections d'histoire naturelle ou celle des Beaux-Arts. Ce système est d'autant plus efficace que le général de l'armée d'Italie, Bonaparte, fait preuve d'un réel intérêt pour ces saisies et suit de près le travail des commissaires¹ comme le rappellent plusieurs voyageurs. Dans son récit des guerres d'Italie, Chateaubriand estime ainsi que Bonaparte s'est montré sensible non seulement à la valeur matérielle de ce riche butin de guerre mais encore à sa valeur patrimoniale :

Dans l'ensemble de ses mouvements généraux, Bonaparte ne laisse échapper aucun détail : tantôt il craint que *les vieillards* des grands peintres de Venise, de Bologne et de Milan, ne soient bien mouillés en passant le Mont-Cenis ; tantôt il est inquiet qu'un manuscrit sur papyrus de la bibliothèque ambrosienne ne soit perdu ; il prie le ministre de l'Intérieur de lui apprendre s'il est arrivé à la Bibliothèque nationale².

Les journaux témoignent de cette préoccupation patrimoniale qui habite aussi bien le général que ses concitoyens. Mais si les récits de voyage adoptent un point de vue plus distant sur les saisies, notamment grâce au décalage temporel et géographique induit par le voyage, les journaux rendent compte en temps réel de ces événements. La presse, qui évolue rapidement au cours de cette période et constitue pour le pouvoir un lieu privilégié de publicité et de propagande, se fait l'écho de ces saisies qu'elle nomme « translations ». Par cette référence lexicale à la *translatio studii*, les journaux légitiment l'idée d'un patrimoine mobile dans l'espace et le temps, de l'Est vers l'Ouest, sur le modèle médiéval de la diffusion des *studii* ou du christianisme : les saisies françaises y sont donc légitimées non seulement par des arguments idéologiques, historiques ou politiques mais encore épistémologiques. À partir de 1796, les journaux annoncent la conquête des œuvres italiennes, fréquemment communiquées par la publication des lettres de Bonaparte adressées au Directoire. *La Clef du cabinet des souverains* du 5 mars 1797 reproduit une de ses lettres informant que « la commission des savants a fait une bonne récolte à Ravenne, Rimini, Pesaro, Ancône, Loretto et Perugia ; cela sera incessamment envoyé à Paris. Cela joint à ce qui sera envoyé de Rome, nous aurons tout ce qu'il y a de beau en Italie, excepté un petit nombre d'objets qui se trouvent à Turin et à Naples³ ». Malgré l'intérêt qu'il leur porte, les informations communiquées par Bonaparte apportent peu d'éléments sur les œuvres conquises : en tant que soldat, il se contente de décrire ce butin de guerre. La presse française publie donc les lettres des commissaires qui apportent des indications plus précises⁴. Ces lettres officielles sont publiées dans différents journaux,

¹ Il écrit ainsi dans une lettre au Directoire : « Les vingt tableaux que doit nous fournir Parme sont partis ; le célèbre tableau de saint Jérôme est tellement estimé dans ce pays, qu'on offrait un million pour le racheter. Les tableaux de Modène sont également partis. Le citoyen Barthelemy s'occupe, dans ce moment-ci, à choisir les tableaux de Bologne ; il compte en prendre une cinquantaine, parmi lesquels se trouve la sainte Cécile qu'on dit être le chef-d'œuvre de Raphaël. Monge, Bertholet et Thouin, naturalistes, sont à Pavie où ils s'occupent à enrichir notre jardin des plantes et notre cabinet d'histoire naturelle. [...] Je pense qu'ils seront après-demain à Bologne, où ils auront aussi une abondante récolte à faire. », *Le Moniteur universel*, 2 juillet 1796, n°284, p. 1.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, *op. cit.*, p. 320.

³ *La Clef du cabinet des souverains*, 5 mars 1797, n°45, p. 3.

⁴ *La Décade* publie ainsi régulièrement les lettres de Thouin, commissaire en Italie. C'est aussi le cas dans *Le Républicain français* qui reproduit une lettre des commissaires au Directoire concernant les saisies effectuées à Bologne : « Les savants s'occupent eux-mêmes de recueillir les tableaux et statues qui peuvent être dignes du goût

permettant une meilleure diffusion des informations sur les saisies patrimoniales ainsi que leur mise en scène politique. Enfin, la presse fournit des listes des œuvres envoyées à Paris qui renseignent le lecteur mais doivent aussi illustrer, par leur longueur, la bravoure des armées françaises. *La Clef du cabinet des souverains* produit ainsi une liste exhaustive des œuvres prises à Rome¹. Même si les œuvres d'art, notamment antiques, font l'objet d'une plus grande publicité, des listes des manuscrits et des objets d'histoire naturelle sont également communiquées, comme dans *Le Moniteur universel* qui publie une « Notice des objets de sciences, d'arts et de curiosité arrivés d'Italie² ».

La littérature de voyage enregistre et commente aussi, souvent en différé, ces départs forcés qui, dès 1796 et jusque 1815, amenuisent les collections italiennes et interrogent la tradition du voyage culturel en Italie. Ainsi, « le sort fait aux trésors artistiques de l'Italie est longtemps un thème incontournable du témoignage des voyageurs [...], soit qu'ils soient contemporains de la translation des œuvres vers Paris [...], soit qu'ils rappellent simplement les faits comme glorieux ou au contraire *shameful* pour les Français³ ». Les voyageurs sont en effet directement concernés par le départ des œuvres : ils indiquent dans leurs itinéraires les nombreux vides laissés dans les musées italiens par les rapines françaises. Reichard invite par exemple son lecteur à être attentif à ces évolutions rapides qu'il peine à consigner :

La guerre de la révolution a enlevé à l'Italie la plus grande partie de ses chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture. Ils sont allés enrichir et embellir Paris et la France. Comme nous manquons d'une liste détaillée et exacte des tableaux et statues, dont les villes d'Italie ont été dépouillées, il se pourrait bien que nous en citions quelquefois, qui n'existent plus sur les lieux, et nous prions nos lecteurs, de vouloir bien en prendre note⁴.

Le patrimoine artistique des églises est le premier à subir les effets de la cupidité des soldats révolutionnaires. Kotzebue relève ainsi que « toutes les églises de Bologne étaient riches en curiosités avant que les Français les eussent enlevées⁵ ». Suite à la ratification de traités, les collections muséales de la péninsule sont également dépouillées de leurs plus belles pièces par les commissaires français : à Milan, Petit-Radel constate à la bibliothèque ambrosienne qu'« il y avait autrefois des Brughel, [...] le

français. Déjà les dispositions sont faites pour faire passer à Paris *Sainte-Cécile*. », *Le Républicain français*, 3 juillet 1796, n°1302, p. 1. Même chose dans *La Clef du cabinet des souverains* où Thouin et Moitte informent des saisies romaines en multipliant les superlatifs pour souligner la valeur et le nombre des œuvres : « cinq cents manuscrits dans toutes les langues du monde », « les tableaux des plus grands maîtres de l'école d'Italie », « les sublimes productions des statuaires Grecs », *La Clef du cabinet des souverains*, 27 août 1797, n°220, p. 5.

¹ « Nous avons cru devoir récapituler ici les chefs-d'œuvre que les victoires des Républicains ont assuré à la France et aux arts : jamais plus nobles trophées n'ornèrent les triomphes d'aucun vainqueur. », *La Clef du cabinet des souverains*, 2 août 1797, n°195, p. 4.

² *Le Moniteur universel*, 28 novembre 1796, n°68, p. 2.

³ N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 294.

⁴ H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, Weimar, Bureau d'industrie, 1805 (3^e éd.), t. II, p. 261-262. De même, la nationalisation des biens religieux et les lourds impôts pesant sur les nobles italiens entraînent la disparition de certaines œuvres et Petit-Radel prévient ses lecteurs à Bologne « que la suppression de beaucoup d'églises et d'oratoires, la gêne où se sont trouvés plusieurs grands qui ont sacrifié une partie de leurs richesses en ce genre, ont occasionné de grands vides. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 228.

⁵ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. IV, p. 287.

Carton de l'école d'Athènes et la belle collection des dessins de Léonard Vinci ; mais depuis la paix en Italie tous ces objets précieux ont passé au musée de Paris¹ » ; à Vérone, Reichard prévient que « le Musée a été privé du buste de Catulle et d'autres curiosités lors de la présence des Français² » et Kotzebue indique qu'il « ne faut plus chercher de bonnes peintures à Sienne, car les Français aussi les ont trouvées belles³ ». Ces vides qui hantent les musées sont plus visibles encore à Rome ; Guinan-Laoureins les relève au cours de ses visites dans les galeries de la Ville Éternelle et utilise un passé nostalgique pour évoquer les œuvres enlevées⁴. Les Universités⁵ et les bibliothèques sont aussi privées de leurs tableaux et surtout de leurs manuscrits, très recherchés par les commissaires du Directoire puisque leur transfert est un symbole d'appropriation culturelle dont la jeune République a besoin pour affirmer sa légitimité. La bibliothèque du Vatican, dont « l'immense collection des manuscrits [est] un peu diminuée depuis la paix de Tolentino⁶ », fait plus particulièrement l'objet des déprédations françaises comme le relève amèrement Kotzebue⁷. Malgré l'interdiction opposée aux soldats révolutionnaires, les collections privées sont aussi touchées par les vols : celles de la villa Pamfili ont été pillées⁸ et Reichard visite un palais Farnèse « dépouillé de tout ce qui le rendait célèbre⁹ ». Pourtant, les collections privées romaines ont paradoxalement plus souffert sous l'Empire car si « les bouleversements qui suivirent les campagnes militaires menées par le Directoire en Italie avaient occasionné maintes réquisitions et dispersions [...], l'instauration du pouvoir napoléonien devait léser encore davantage les trésors artistiques de Rome¹⁰ ». En effet, croulant sous les taxes qui leur sont imposées par l'Empereur en punition de leur implication dans la guerre contre la France, les aristocrates romains sont poussés par le besoin à vendre leurs collections à bas prix, comme celles du palais

¹ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. I, p. 69.

² H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, Weimar, Bureau d'industrie, 1805 (3^e éd.), t. II, p. 373.

³ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 224.

⁴ « Dans la galerie des statues on voyait une belle Cléopâtre, celle peut-être dont César avait orné le temple de Vénus dans son Forum, mais Rome ne la possède plus » ; « Là était le Laocoon trouvé aux thermes de Tite et l'Apollon du Belvédère découvert à Antium [...]. Le Vatican ne conserve de ces chefs-d'œuvre qu'un triste plâtre », J.-B. Reinolds, dit Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 149-150.

⁵ À l'université de Bologne, Kotzebue rappelle : « Il est vrai que les Français ont emporté ce qu'il y avait de mieux ; car ils ne respectent pas plus Minerve que la Vierge. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. IV, p. 285.

⁶ J.-B. Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, op. cit., p. 175.

⁷ « Il y a peu d'années qu'elle possédait encore trente mille manuscrits ; maintenant elle est surpassée de beaucoup par la bibliothèque de Paris ; mais ce n'est qu'aux dépens de celle du Vatican, et en la pillant, qu'il a été possible d'élever sa rivale à un si haut degré au-dessus d'elle. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. III, p. 321.

⁸ « Parmi les tableaux, il y a encore moins à remarquer ; les meilleurs, qui y étaient autrefois, ont été enlevés d'une manière très adroite : un soir, pendant la révolution, cinq hussards ou dragons français se présentèrent au gardien en lui montrant un billet de logement, et prirent possession du château. Le lendemain ils avaient disparu avec les plus beaux tableaux. », *Ibid.*, t. III, p. 343.

⁹ H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, Weimar, Bureau d'industrie, 1805 (3^e éd.), t. II, p. 330-331.

¹⁰ J. Boudard et E. Kanceff, *Rome au XIX^e siècle*, op. cit., p. 118.

Giustiniani ou de la villa Borghèse, acquises par l'empereur pour enrichir le Musée Napoléon¹. Certaines œuvres sont alors achetées par la France dans des circonstances souvent troubles et à des tarifs garantis par leur statut de vainqueurs ; d'autres font l'objet de transactions diplomatiques inégales, comme la Vénus de Médicis. Après 1815, Jouy revient ainsi sur la vente des collections Borghèse que Napoléon ne put conclure d'après lui qu'en abusant de son pouvoir sur son beau-frère². En outre, le prince Borghèse fut payé en terres appartenant au pontife, devenues bien nationaux durant l'occupation française, qu'il dut restituer à la Restauration³. Une forme de violence, économique mais aussi patrimoniale puisque le prince est contraint de céder et de vendre ses collections qui constituaient son héritage familial, s'exerce encore sur la péninsule sous l'Empire.

Si Creuzé de Lesser se réjouit, lors de son voyage, de ces vides qui matérialisent dans les musées et les collections italiennes la puissance et la victoire de la France et s'il les relève avec enthousiasme comme la preuve de la supériorité de la France, beaucoup de voyageurs, anglais, allemands mais aussi français, éprouvent une grande tristesse face ces déprédations. L'Italie, et plus particulièrement Rome, est dépouillée de son héritage que ses vainqueurs s'approprient. Elle est ainsi dépossédée de son identité et, comme le constate Chateaubriand, il ne lui reste plus que ses ruines, patrimoine monumental qui renvoie métaphoriquement à son état politique mais aussi à celui de son patrimoine mis à mal par la France : « Les faibles États Romains, diminués d'une moitié, lui [Napoléon] faisaient-il obstacle ? n'en disposaient-ils pas à sa volonté ? Rome même n'avait-elle pas été dépouillée de ses chefs-d'œuvre et de ses trésors ? il ne lui restait que ses ruines⁴ ». Outre le désespoir, les voyageurs manient l'ironie indignée, s'amusant notamment du fait que les Français ont enlevé tout ce qui pouvait l'être sauf les monuments, patrimoine non déplaçable. À la bibliothèque du Vatican, Kotzebue, après avoir constaté le départ de nombreux manuscrits, s'égaie : « Les Français auraient volontiers enlevé aussi le magnifique bâtiment qui sert ici de temple aux sciences, si cela avait été possible⁵ ». De même, il constate à Florence : « Il y a cependant encore ici de beaux tableaux de bons maîtres ; et fort heureusement aussi les Français n'ont pas pu emporter les plafonds avec eux⁶ ». Une raillerie qui acquiert une portée d'autant plus forte que Creuzé de Lesser exprime sérieusement cet avis lors de son voyage : ravi par le départ des œuvres du

¹ « Palais Giustiniani ; (suivant les gazettes, les collections que renfermait ce palais, viennent d'être achetées par l'Empereur des Français.) », H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Europe, op. cit.*, p. 331.

² « Étant de retour à Paris, l'empereur lui dit un jour : « Borghèse, je t'achète tes statues ; combien en veux-tu ? — Mais, Sire, je n'ai point l'intention de m'en défaire. — Je ne te demande pas si tu veux les vendre ; je te dis que je te les achète ; combien en veux-tu ? — Une compagnie anglaise en avait offert à mon père vingt-cinq millions. — Vingt-cinq millions ! c'est trop cher. Je t'en donne dix-huit, elles sont à moi. » Ainsi fut conclu ce marché, contre le gré de l'un des contractants ; mais quand vint le moment de payer, ce dont Bonaparte n'était nullement pressé, il dit à son beau-frère : « Ce n'est plus que dix-sept millions : tu en as déjà reçu un à Tilsitt. » Le pauvre prince n'osa rien dire. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie, op. cit.*, t. III, p. 221-222.

³ Voir Ferdinand Boyer, « L'achat des antiques Borghèse par Napoléon », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 81^e année, n°5, 1937, p. 405-415.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, *op. cit.*, p. 382.

⁵ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. III, p. 321-322.

⁶ *Ibid.*, t. I, p. 193.

Corrège à Parme, il indique qu'il y « reste » deux œuvres de l'artiste qui, malheureusement, n'ont pu être emportées à Paris : les fresques de la coupole de la cathédrale et celles de Saint-Jean-l'évangéliste¹. Cependant, si, pour des raisons pratiques, le patrimoine monumental italien souffre moins sous l'occupation française que le patrimoine artistique, il n'est pas exempt de déplacements. Le cas le plus célèbre est celui des chevaux et du lion de Venise qui viennent durant quelques années orner Paris et matérialiser dans l'espace urbain la puissance militaire et culturelle de la France. Les chevaux sont d'ailleurs installés sur un monument élevé dans le but de célébrer la puissance française, l'arc de triomphe du Carrousel, situé près du Louvre où sont alors exposés les statues et les tableaux soustraits à l'Italie et aux autres pays d'Europe par les victoires militaires.

❖ Les réactions italiennes face aux départs patrimoniaux

La littérature de voyage française en Italie au moment 1800, souvent marquée par la rhétorique du vainqueur, ne constitue pas une tribune des vaincus ; malgré leurs réserves, les voyageurs ont tendance à passer sous silence voire à faire preuve d'un manque d'empathie vis-à-vis des réactions des Italiens privés de leur patrimoine. Pourtant, quoique veuillent faire croire certains voyageurs acquis à la cause française, ces derniers ne laissent pas partir leur héritage sans résistance. Leurs réactions furent très vives et ils firent souvent tout leur possible pour retarder le départ des œuvres en multipliant les requêtes auprès des autorités françaises, voire en cachant les œuvres menacées d'un déplacement. La tristesse et la colère des Italiens constituent la preuve de l'existence d'un sentiment patrimonial fort et ancien qui se manifeste par un attachement viscéral et partagé à ces œuvres, durablement renforcé par les saisies. Les souverains de la péninsule n'ont pas cédé par traité des collections personnelles mais des trésors qui appartiennent désormais à la nation italienne et fondent son sentiment d'appartenance.

Si la presse européenne, plus particulièrement allemande, s'indigne des saisies sur la péninsule², les réactions des Italiens face au départ de leur patrimoine sont rarement évoquées et la presse contemporaine observe un silence éloquent sur cette question, contribuant à légitimer les enlèvements. S'ils ont le droit de s'exprimer, c'est uniquement pour admirer la puissance leur vainqueur, comme dans *La Décade philosophique* où Thouin décrit la réaction des habitants de Livourne à l'arrivée du convoi d'œuvres d'art romaines qui remonte vers la France :

À l'approche des villes, et surtout en les traversant, c'était alors que l'affluence du peuple était considérable ; à Livourne principalement, tout le monde était sorti de la ville pour voir arriver ce convoi ; tous ces spectateurs étaient étonnés de la puissance de la nation qui [...] avait enlevé de Rome [...] des masses aussi considérables que précieuses pour en décorer la capitale de son Empire. Quelle nation, disaient-ils, que la nation française³.

La gravure garde le même silence à des fins de propagande : les représentations françaises du départ des chevaux de Saint-Marc à Venise en décembre 1797 [illu. 1] ou du convoi d'œuvres d'art de Rome

¹ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 37.

² Voir B. Savoy, « Guerre, arts, trophées. Regards allemands sur les spoliations artistiques », *op. cit.*

³ *La Décade philosophique, littéraire et politique*, 28 juin 1797, p. 213.

[illu. 2] invisibilisent les réactions des vaincus au profit de la gloire des vainqueurs. La presse italienne s'avère plus silencieuse encore : le *Diario di Roma* ne mentionne pas le départ des convois d'œuvres romaines vers Paris en 1797 ; les journaux officiels instaurés par les Français à leur arrivée en Italie, comme la *Gazzetta Piemontese* ou *Il Monitore fiorentino*, n'évoquent ni les saisies, ni les Fêtes de la liberté dans les nouvelles de Paris de l'année 1798. Même les journaux qui, comme *Il Monitore italiano*, sont plus ouvertement opposés à la présence française, se taisent sur ces saisies. On sait pourtant que deux artistes, Petracchi et Casella, adressèrent dès juillet 1796, au moment où la polémique sur les saisies éclate en France, une pétition au ministre des Affaires Étrangères, Charles Delacroix, afin de tenter, en vain, d'obtenir l'annulation de la cession de cent tableaux romains. Cette pétition, qui insiste sur le sentiment d'attachement des Romains à leur patrimoine et fait entendre le point de vue des vaincus, n'a pas été publiée dans la presse, en France ou en Italie, et sa diffusion est restée confidentielle. Ce silence s'explique par le contrôle français exercé sur la presse italienne mais aussi par le lien intime qui unit les Italiens à leur patrimoine dont ils vivent difficilement l'enlèvement, humiliation nationale ultime.

Si l'indignation face aux saisies peine à trouver sa place dans la presse, la littérature de voyage devient un espace ouvert aux récriminations même si, dans les guides italiens du moment 1800, règne la même omerta, comme si la péninsule refusait de reconnaître ses pertes. Ce silence, qui relève presque du déni, se retrouve dans les ouvrages publiés sous l'Empire comme *l'Osservatore delle belle-arti in Roma* de Michelangelo Prunetti (1808). Rome est alors la capitale du département du Tibre, la présence française y est bien installée et les mesures patrimoniales sont mieux suivies ; l'auteur entreprend donc de faire l'éloge de « Napoleone il Grande », allant jusqu'à reproduire un sonnet composé en son honneur¹. Néanmoins, il demeure évasif sur les saisies françaises : s'il commente au passé les collections du musée du Capitole² ou du palais Colonna³, indiquant qu'elles ont été amoindries, il n'évoque pas clairement la cause de cet éclaircissement. Ainsi, si la tonalité générale de l'ouvrage est plutôt en faveur des Français, on remarque une opposition latente dans ce refus de dire les saisies patrimoniales. Ce déni concerne également les travaux de restauration et les fouilles réalisés par les Français ; cette stratégie de l'évitement est remarquable dans l'ouvrage d'Uggeri, qui traite des dernières découvertes archéologiques réalisées à Rome entre 1800 et 1806. Pour ce faire, l'auteur met en place un effacement grammatical et stylistique systématique : les Français ne sont jamais clairement désignés, il ne les évoque que par le pronom personnel « ils » ou « on », sans référent explicite dans le texte, ou par des

¹ M. Prunetti, *L'Osservatore delle belle arti in Roma*, op. cit., t. I, p. 155-156.

² « Nel mezzo di questo Vestibolo era già il famoso *Torso Belvedere*. », « Au milieu de ce vestibule se trouvait le célèbre Torse du Belvédère », *Ibid.*, t. II, p. 270.

³ « In questo Palazzo esisteva già una delle più magnifiche collezioni di eccellenti Quadri. », « Dans ce palais, il existait une des plus belles collections des chefs d'œuvre de la peinture », *Ibid.*, t. I, p. 304.

périphrases telles que « le Gouvernement qui existait¹ ». L'épisode français est ainsi effacé par Uggeri qui n'y voit qu'une parenthèse dans la politique patrimoniale de Pie VII² qu'il met activement en avant, quitte à lui attribuer des réalisations françaises comme Prunetti qui le crédite des fouilles au Colisée ou à l'arc de Septime Sévère³. Ce silence est aussi marquant dans *L'Antiquaire ou le guide des étrangers pour le cours des Antiquités de Rome* de Dalmazzoni : la présence française n'est pas évoquée et l'auteur propose le tableau d'une Rome atemporelle dans laquelle les fouilles et les restaurations s'effectuent toutes seules, sans enjeux politiques.

Cependant, certains auteurs romains revendiquent l'intervention patrimoniale française, comme l'édition de 1813 de *L'Itinéraire instructif de Rome et de ses environs* de Marianno Vasi, publiée durant l'occupation. Vasi mentionne les travaux effectués par Napoléon qui, « sans cesse zélé pour le bien de Rome⁴ », apparaît comme la figure tutélaire patrimoniale de la ville. Au sujet du temple de Vesta, il précise que « ce beau temple a été dernièrement découvert et restauré par l'inclination bienfaisante de Napoléon le grand⁵ » ; au Colisée, il indique que « par la magnificence de Sa Majesté Impériale, on a démoli les murs qui fermaient les arcades du premier ordre et découvert les colonnes et les pilastres qui restaient presque à moitié sous terre ; tous les doubles portiques ont été déblayés, de manière que l'on peut se promener par-dessous et admirer l'élévation étonnante et l'enceinte intérieure de ce superbe édifice⁶ ». Il adresse enfin de nombreuses louanges à Napoléon pour le dégagement de la colonne Trajane⁷. Pourtant, si Vasi vante les bienfaits des restaurations et des fouilles françaises, il se montre, comme ses compatriotes, très discret sur la question des saisies qui touche plus profondément à l'identité romaine : au musée du Capitole comme au Vatican, il ne mentionne aucun des vides laissés dans les collections par les pillages français. Il se contente de relever brièvement la présence de copies en plâtre de certaines œuvres sans donner la cause de leur disparition⁸. Même après le retour partiel des œuvres dès 1815, ce sujet reste sensible dans la littérature de voyage italienne : Antonio Nibby dans *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne et les quatre basiliques principales de Rome moderne* (1818) tait le déplacement de certaines œuvres pourtant revenues à leur place originelle. Ce silence

¹ Au sujet des fouilles menées au Colisée : « Pendant l'absence du Pape, le Gouvernement, qui existait, alors, fit reprendre et continuer le déblai de cette grande et superbe Masse et la fit ceindre, en partie, de murs », A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, Rome, 1800, vol. 7, p. 29.

² « Au milieu de ces fouilles les choses changent tout-à-coup de face sur notre horizon politique. Le Souverain Pontife, au grand contentement de tout le monde, est remis sur son Siège et le Gouvernement Papal reprend ces déblais avec le même empressement qu'auparavant. », *Ibid.*, p. 31.

³ Les fouilles à l'arc de Septime Sévère, sont attribuées au pape et non aux Français (M. Prunetti, *L'Osservatore delle belle arti in Roma*, op. cit., t. I, p. 103) et on observe le même phénomène à la colonne Trajane (*Ibid.*, p. 299).

⁴ M. Vasi, *Itinéraire instructif de Rome ancienne et moderne*, Rome, 1813, t. II, p. 241.

⁵ *Ibid.*, p. 310.

⁶ *Ibid.*, t. I, p. 86.

⁷ « La plus belle colonne qui ait jamais été, et le plus célèbre monument antique conservé dans son entier, depuis dix-sept siècles, restait caché parmi des maisons ; et son piédestal qui est admirable, était comme dans un puits. C'est à Napoléon le grand, notre Auguste Souverain, qu'était réservée la gloire de la faire triompher, en lui rendant une place correspondant à sa magnificence. », *Ibid.*, p. 195.

⁸ Il constate ainsi au musée du Capitole : « La première statue que l'on trouve à droite en entrant, est de plâtre et moulée sur le célèbre Antinoüs », *Ibid.*, p. 37.

efface la blessure infligée par les Français aux Romains en les privant de leur patrimoine, source de leur économie touristique mais surtout précieux héritage dont ils partagent la responsabilité.

Néanmoins, à partir de la chute de l'Empire et de la Restauration, la parole se libère dans les guides italiens : le silence sur les mesures patrimoniales françaises laisse place à une dépréciation mensongère voire à une réappropriation accrue qui irrite les voyageurs français. À ce titre, la comparaison de l'édition de 1813 du guide de Marianno Vasi avec celle de 1818 est intéressante. Si l'on regarde l'entrée sur le Colisée par exemple, le texte est exactement le même mais, en 1818, le passage sur le rôle joué par Napoléon dans la conservation de l'amphithéâtre a disparu, remplacé par un discret « on » dont le référent reste volontairement mystérieux. Le nom de Napoléon, omniprésent en 1813, a tout bonnement disparu de l'édition de 1818. Il est remplacé par celui de Pie VII, encensé par l'auteur pour sa politique patrimoniale ; il écrit ainsi au sujet de l'arc de Septime Sévère : « Ce beau monument de l'antiquité se trouvait presque la moitié sous terre, mais en 1804 le grand pontife Pie VII le fit déblayer¹ ». Or, ces quelques lignes n'existaient pas à l'entrée consacrée à cet arc dans l'édition de 1813. D'autres guides gardent le silence sur les réalisations françaises comme celui de Nibby, *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne et les quatre basiliques principales de Rome moderne*, qui attribue le mérite des fouilles françaises au pontife ou laisse dans le flou les circonstances politiques dans lesquelles elles ont été menées. Cette politique du silence est efficace car elle réduit à néant les initiatives françaises, sans même les faire exister dans la critique ou l'opposition. À partir des années 1820, notamment dans les guides milanais, on trouve pourtant un discours différent sur la présence française et ses conséquences patrimoniales : alors sous domination autrichienne, Milan semble éprouver une nostalgie de l'occupation française habilement exploitée par les guides italiens destinés aux voyageurs français. En effet, Luigi Bossi et Francesco Pirovano mentionnent très clairement le rôle joué par la France dans l'avancement des travaux de la cathédrale de la ville. Bossi écrit ainsi : « Ce ne fut que pendant la courte durée du Royaume d'Italie que des ordres furent donnés pour le complément de cette façade, et l'on vit ce grand ouvrage terminé en peu de temps² ». Pirovano rapporte quant à lui : « ce ne fût qu'en 1805 qu'on reprit [les travaux] avec beaucoup d'activité et de rigueur, l'accomplissement de la façade ayant été ordonné par un arrêté de Napoléon du 8 juin de cette année avec l'assignation de cinq millions de livres de Milan³ ». Ainsi, si la majorité des guides italiens effacent les mesures patrimoniales françaises, très peu s'insurgent contre les saisies effectuées par l'occupant, blessure encore trop vive : ces griefs sont plus présents dans les guides étrangers de l'époque, notamment anglais ou allemands, et cristallisent des oppositions patrimoniales aussi bien que nationales.

¹ A. Nibby, *Itinéraire instructif de Rome ancienne et moderne*, Rome, 1818, t. I, p. 72.

² Luigi Bossi, *Guide des étrangers à Milan*, Milan, Vallardi, 1819, p. 75.

³ F. Pirovano, *Milan nouvellement décrite*, op. cit., p. 47.

En effet, les voyageurs européens brisent le silence maintenu par les auteurs de la péninsule et révèlent le désespoir des Italiens face au départ de leur patrimoine¹. Ils mentionnent ainsi leurs tentatives de rachat des objets enlevés, notamment des reliques. Petit-Radel insiste sur l'attachement dévotionnel mais aussi national des Padouans à la relique de saint François qui permet son rachat par les habitants :

Lors des hauts faits d'armes qui firent momentanément passer la ville sous le pouvoir des Français, le général avait déjà fait dégarnir l'église de plusieurs châsses qu'il regardait comme inutiles au culte. Il en restait une qui contenait la langue du saint, chose précieuse aux Padouans [...]. Le supérieur, sachant qu'on allait en disposer, supplia ce général de laisser cette relique à la ville ; elle y resta, mais à la condition que dans vingt-quatre heures vingt mille ducats seraient comptés. On parcourut toute la ville ; prêtres, moines, mendiants, tous intéressèrent leurs pénitents et pénitentes, et la somme fut comptée².

Cette pratique qui consiste à mobiliser la dévotion italienne a été souvent adoptée par les Français pour retirer un bon prix des objets de culte confisqués, sans grande valeur économique intrinsèque³. Mais si la dévotion a été à l'origine de rachats collectifs, c'est aussi le cas du sentiment patrimonial qui unit les Italiens à leur héritage. Les Parmesans réunissent ainsi une somme considérable pour racheter *La Vierge, l'Enfant Jésus, sainte Marguerite et saint Jérôme*, œuvre du Corrège : « Il n'en reste plus à Parme que le souvenir, et le regret de l'avoir perdu ; car les François ont jugé que Paris était le seul endroit digne de posséder ce trésor. En vain leur offrait-on un million, s'ils consentaient à ne pas l'emporter : le tableau leur parut inappréciable⁴ ». L'effort financier des Parmesans n'est pas présenté comme un signe d'attachement profond à leur patrimoine, digne d'empathie, mais comme un nouveau titre de gloire pour la nation française soulignant la valeur des œuvres enlevées, comme l'observent Creuzé de Lesser⁵ ou Taillard dans son récit de cet événement :

Forcé par un traité qu'il venait de conclure, d'abandonner aux républicains vingt tableaux à leur choix, le duc de Parme offrit confidentiellement deux millions au général Bonaparte, pour que la Communion de saint Jérôme⁶ lui fût laissée. « Gardez vos millions, lui répondit le grand homme, tous vos trésors,

¹ Déjà sous l'Empire, Brad propose le portrait d'une Rome personnifiée, éplorée par la perte de ses chefs d'œuvre qu'elle appelle en vain, même si la peinture de ce désespoir ne lui sert qu'à renforcer la gloire militaire française : « Mais telle qu'une mère à qui le sort jaloux / Vient d'enlever un fils, son espoir le plus doux, / Rome demande en pleurs ces témoins de sa gloire, / Ces trésors qu'à Paris a portés la victoire. / Du haut du Belvédère encor plein de son nom / À chaque instant du jour elle appelle Apollon ; / Vain espoir ! les échos de la triste Italie / Ne disent que ses pleurs et sa mélancolie. », J.-L. Brad, *L'Italie, poème en quatre chants*, op. cit., p. 15.

² P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. I, p. 124.

³ Ainsi, Simond relève à Padoue : « Toutes les églises d'Italie furent méthodiquement pillées lors de l'invasion française ; cela se faisait par commissaires [...]. Deux énormes candélabres d'argent massif nous parurent leur avoir échappé, mais on nous montra le prix de la rançon gravé sur chacun d'eux. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 75.

⁴ P.-N. Anot, *Les deux voyageurs*, op. cit., t. II, p. 175.

⁵ « C'est là qu'on voyait son fameux tableau de la fuite en Égypte, dit vulgairement la *Vierge de saint Jérôme*. Ce chef-d'œuvre excite encore le regret, la douleur même de tous les Parmesans. Le duc, malgré la modicité et l'épuisement de ses revenus, offrit un million pour le racheter des Français, qui en avaient exigé la remise comme une des conditions de la paix ; et c'est une circonstance bien honorable pour les beaux-arts que dans ces derniers temps leurs chefs-d'œuvre soient entrés dans la balance des empires et dans le texte des traités, et que la cession d'un tableau ou d'une statue soit devenue plus décisive que la cession d'une ville. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 37.

⁶ Les voyageurs confondent régulièrement la *Communion de Saint Jérôme*, œuvre du Dominiquin enlevée à Rome, et *La Vierge, l'Enfant Jésus, sainte Marguerite et saint Jérôme*, œuvre du Corrège enlevée à Parme.

quelque précieux qu'ils puissent être, ne valent point à mes yeux la gloire d'offrir un chef-d'œuvre à ma patrie¹. »

Si les reliques des saints, sans valeur pour la France révolutionnaire, peuvent être rachetées, les tableaux et les statues de la péninsule sont systématiquement emportés : les considérations politiques l'emportent sur les considérations économiques. Les voyageurs évoquent aussi certaines initiatives isolées pour empêcher les départs des œuvres, souvent le fait d'artistes bouleversés par l'exode de ce patrimoine avec lequel ils entretiennent un lien intime. Certains, comme Camuccini, s'empressent de réaliser une copie des œuvres enlevées afin d'en conserver la trace sur la péninsule, plus particulièrement pour former les futurs artistes² ; d'autres, notamment ceux chargés de restaurer les œuvres avant leur départ, ont recours à la ruse pour l'empêcher comme le rapporte Stendhal :

Nous venons de voir la Descente de Croix à la Trinità de'Monti. C'est une fresque célèbre de Daniel de Volterre [...]. À je ne sais quelle invasion des Napolitains, vers 1799, je crois, on plaça un bataillon dans cette église ; ils abîmèrent cette fresque. En 1811 je la vis chez le célèbre Palmaroli, restaurateur de tableaux, dans l'ancien palais de France au Corso, vis-à-vis le palais Doria. Le général Miollis, gouverneur des états romains, le pressait de rendre le tableau qui devait être envoyé à Paris. Palmaroli répondait que son travail n'était pas fini. Il l'a fait durer de 1808 à 1814. Il disait à ses amis : « On n'a déjà enlevé que trop de tableaux à notre pauvre Rome, tâchons de sauver celui-ci. » Il y a réussi³.

Mais les Italiens peuvent aussi faire entendre plus directement leur colère face au dépouillement que leur imposent leurs vainqueurs. Un officier participant aux campagnes d'Italie rapporte ainsi les émeutes causées à Rome par l'enlèvement des chefs-d'œuvre :

Le 7 août (vieux style), trois commissaires français étant allés prendre l'air dans le jardin Médicis, où il y avait beaucoup de monde, furent entourés par une foule de curieux, parmi lesquels se trouvèrent des malintentionnés qui les insultèrent par des huées et des paroles injurieuses. Dans l'après-dîner du jour suivant, le secrétaire de la commission et un peintre qui y est aussi attaché, se promenant dans la ville s'arrêtèrent dans la place Colonne pour regarder la colonne Trajane ; ils prirent des rassemblements pour des groupes de curieux et continuèrent à observer tranquillement mais dans ce moment, une troupe d'enfants fit pleuvoir sur eux une grêle de pierres. Ils cherchèrent alors à, se sauver en prenant la première rue mais ils furent suivis par beaucoup de gens qui criaient : « Tuez-les ce sont des Français, ce sont des commissaires⁴ ! »

Ces émeutes s'expliquent par un sentiment anti-français général mais les cibles privilégiées par les Romains sont les commissaires chargés de l'enlèvement des œuvres. Les ouvrages publiés après la chute de l'Empire évoquent plus fréquemment ces révoltes contre les saisies en prenant le parti des Italiens. Ainsi, Simond rappelle les émeutes causées à Gênes en 1812 par la nouvelle vague de saisies patrimoniale. Il insiste sur l'idée que les Génois étaient des alliés, rendant ces enlèvements plus

¹ C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, op. cit., t. II, p. 225.

² « M. le chevalier Camuccini a le talent assez commun de faire d'excellentes copies. Lorsque les victoires de l'armée d'Italie enlevèrent à Rome la Déposition de Croix si énergique de Michel-Ange de Caravage, en vingt-sept jours seulement M. Camuccini en fit une copie admirable. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 875.

³ *Ibid.*, p. 788.

⁴ F.-R. J. de Pommereul, *Campagne du Général Buonaparte en Italie*, op. cit., p. 119.

condamnables encore ; cette rapacité détermina leur trahison et participa à la chute française¹. Valéry rappelle enfin un épisode de résistance du peuple italien face au départ de leurs œuvres d'art :

À Pieve, très près de Cento, est au maître-autel de l'église, une admirable Assomption, du Guide, pleine de vie, de variété, de mouvement et d'expression. Ce tableau devait être emporté en 1797, mais il fut défendu par le peuple, qui commençait à se soulever au bruit de son enlèvement ; on fut obligé, afin que les spoliateurs eussent leur compte, de le remplacer par un autre tableau du même maître. Ainsi, dans cette oppression successive de l'Italie, et lorsqu'elle cédait à de nouveaux vainqueurs, ses tableaux étaient plus puissants que ses chefs, et mieux que les hommes, ils provoquaient encore à la résistance².

Le patrimoine fédère les Italiens, leur donnant un sentiment d'appartenance à une communauté qui motive leur résistance à l'envahisseur.

Malgré ces tentatives isolées, les saisies se poursuivent et laissent de nombreux vides dans les galeries des musées romains qui révèlent, dans l'espace muséal, l'humiliation de la Ville Éternelle. Pie VII va donc s'employer à les combler en repensant la muséologie du Vatican : jusqu'en 1815, le pontife remplace les œuvres saisies par des copies en plâtre³ ou des œuvres modernes récemment acquises. Alors que les musées d'Italie fournissaient jusqu'ici les musées européens en plâtres de leurs célèbres antiques, ils sont désormais contraints d'avoir eux aussi recours à la copie. Les visiteurs constatent ainsi la présence de copies en plâtre des chefs d'œuvre enlevés comme celles du Laocoon et du Torse⁴ : Petit-Radel évoque les « plâtres bien proportionnés » qui « remplacent les vides⁵ », Guinan-Laourens remarque que « le Vatican ne conserve de ces chefs-d'œuvre qu'un triste plâtre » et Reichard mentionne le « Belvédère en deuil, regrettant, comme le Musée Clémentin, ses chefs-d'œuvre les plus célèbres. On les a remplacés par des copies en plâtre⁶ ». Si les statues enlevées par les Français sont remplacées par des moulages, les tableaux peuvent aussi l'être par une copie. Ainsi, jusqu'en 1816, les itinéraires indiquent les endroits où trouver une bonne copie des œuvres enlevées comme Prunetti qui signale, au palais Barberini, la copie de la *Transfiguration* de Raphaël dont la qualité pourrait lui permettre de remplacer l'œuvre⁷. Les papes peuvent également chercher à compenser ces pertes en exposant des

¹ « En 1812, ils prirent jusqu'aux tableaux des églises et même des palais, acte de violence pour lequel ils n'avaient pas même le prétexte de la conquête, puisque le pays [...] avait toujours été l'allié de la France. Lorsqu'ils enlevèrent le chef-d'œuvre de Jules Romain (le martyr de saint Étienne), il y eut à Gènes un soulèvement. Cette dernière spoliation eut lieu à l'époque où l'on pouvait prévoir la perte d'une partie au moins du pays conquis ; mais de tels actes étaient le moyen de réaliser ce qu'on craignait. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, t. II, p. 370.

² A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. II, p. 110.

³ Une pratique à laquelle le Louvre aura à son tour recours à partir de 1815 : « Ici [Florence] on fait des plâtres des statues de Michel-Ange au tombeau de Laurent duc d'Urbin. Celle de la Nuit est venue : le tout pour le musée de Paris qui se contente à présent de plâtres et de copies. », Stendhal, *Correspondance générale. Tome V, 1834-1836*, op. cit., p. 438.

⁴ « Le fameux Laocoon... Ce n'est qu'une copie de celui qui, par les suites de la guerre, a été transporté à Paris », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 209 ; « Le fameux Torse antique n'existe plus ici qu'en plâtre », *Ibid.*, t. III, p. 331.

⁵ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 170.

⁶ H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, Weimar, Bureau d'industrie, 1805 (3^e éd.), t. II, p. 329.

⁷ « Nella prima Camera oltre varie statue, e Busti antichi, si vede una bellissima Copia della *Trasfigurazione di Raffaele* y fatta da *Carlo Napoletano*, la quale potrebbe ben collocarsi nella Chiesa di *S. Pietro in Montorio* in luogo del toltovi Originale, se la generosità *Barberina* lo permettesse. » ; « Dans la première salle, parmi d'autres

chefs-d'œuvre modernes, notamment les œuvres néo-classiques de Canova présentées comme les légitimes remplaçantes des antiques du Vatican. Creuzé de Lesser rappelle que son Persée a été acquis par Pie VII afin de prendre la place de l'Apollon du Belvédère¹. Prunetti insiste également sur cette idée d'un possible remplacement des chefs d'œuvre antiques enlevés par les réalisations néoclassiques de Canova, qui seules peuvent soutenir la comparaison². Cet avis est partagé par de nombreux visiteurs, comme Kotzebue qui mentionne « l'excellente statue de Persée, par Canova, qui, selon mon sentiment, remplace une grande partie de ce qui a été enlevé, et qui peut hardiment prendre son rang parmi les plus beaux ouvrages de l'antiquité³ » ou Valéry qui, bien des années après le retour de l'Apollon, rappelle que le Persée de Canova fut surnommé à cette occasion « la consolatrice » par les Romains spoliés de leur patrimoine antique⁴.

Si la condamnation de ces pillages patrimoniaux émane le plus souvent des voyageurs étrangers, leur ouvrage se fait aussi l'écho de la colère italienne, libérée après 1815 ; ils laissent la parole aux Italiens pour exprimer leur point de vue sur ces enlèvements comme le fait M^{me} D*** dans *L'Italie pittoresque*. Visitant Gênes et regrettant que les tableaux pris par la France y aient été rapportés après la chute de l'Empire, elle s'attire les foudres de son guide, Stephano :

Mais à qui Paris l'avait-il pris, s'écrie Stephano ; à nous, à nous que vous avez pillés, tués, dénationalisés ! Vous nous avez enlevé nos tableaux, nos statues, notre or, et en revanche, que nous avez-vous donné ? Votre froc ! Le jour où nous avons dépouillé votre Louvre, nous n'avons fait que reprendre notre bien. D'ailleurs, n'était-ce pas un crime de lèse-arts que votre importation ? Laissez leur soleil aux Titien et aux Tintoret ; il les a vus naître, qu'il les éclaire ! [...] Et puis, pourquoi aller déplumer tous les autres peuples pour se faire des ailes ; on n'en vole pas mieux ! Paris n'est-il bon qu'à devenir une serre chaude de chefs-d'œuvre, recevant tout, ne produisant rien ? Ce n'est pas tout, quel coup porté au cœur de l'humanité⁵ !

Stephano exprime la colère et la tristesse encore vives des Italiens privés de leurs chefs-d'œuvre dont certains ne sont jamais revenus après 1815. Il ne s'exprime pas au seul nom des Génois mais se fait le porte-parole des « Italiens » puisqu'il s'agit d'un désespoir national face au départ d'un patrimoine perçu

statues diverses et des bustes antiques, on voit une très belle copie de la *Transfiguration* de Raphaël par Carlo Napoletano, laquelle pourrait bien être placée dans l'église de Saint-Pierre in Montorio, à la place de l'original enlevé, si la générosité des Barberini le permettait. », M. Prunetti, *L'Osservatore delle belle arti in Roma, op. cit.*, t. I, p. 224.

¹ « Le pape a acheté cette statue pour la mettre à la place où était cet Apollon, et à bien des égards elle n'en est pas indigne. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 313.

² « Le due più celebri Statue, veri capi d'opera di greca Scoltura, cioè il *Laocoonte*, e l'*Apollo*, erano situate in questo Portico a destra. Veggonsi per altro in luogo dell'*Apollo*, e di altra Statua antica mancante, due capi d'opera di moderna scultura del Veneto Lisippo *Canova* ; l'una è il *Pugnatore*, è l'altra il bellissimo *Perseo*. », « Les deux plus célèbres statues, véritables chefs-d'œuvre de la sculpture grecque, à savoir le Laocoon et l'Apollon, étaient situés dans ce portique à droite. On voit désormais, à la place de l'Apollon et des autres statues antiques manquantes, deux chefs-d'œuvre de la statuaire moderne du Lysippe vénitien, Canova l'une est le Lutteur et l'autre le très beau Persée. », M. Prunetti, *L'Osservatore delle belle arti in Roma, op. cit.*, t. II, p. 288-289.

³ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. III, p. 333.

⁴ « Le Persée, [...] qui n'est pas de ses bons ouvrages, fut sa première statue héroïque. Quoique l'auteur s'y opposât, elle fut placée sur le piédestal de l'Apollon absent et obtint le surnom de la Consolatrice. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. IV, p. 39.

⁵ M^{me} D***, « Gênes », *op. cit.*, p. 54-55.

comme commun à la péninsule. La rancœur des Italiens se manifeste également par le biais littéraire, qui permet de dénoncer avec une force souvent ironique la rapacité des Français. Stendhal est ainsi confronté lors de son séjour à un Romain qui lui récite le sonnet composé par Monti sur les saisies françaises¹ et Guinan-Laourens mentionne la colère sourde des Romains durant l'occupation en rapportant les vers satiriques déposés sur la statue de Pasquin lors de son séjour, fréquemment rappelés par les voyageurs : « Canova dans son tombeau d'Alfieri a représenté l'Italie, drapée à l'antique. Pasquin lui adressa ces deux vers : « Questa volta, Canova la Svagliata / Tu l'a fatta vestita ed é spogliata », allusion piquante aux déprédations des Français² ». Le discours des voyageurs donne ainsi asile aux récriminations et au désespoir des Italiens, libérant et diffusant leur parole patrimoniale après 1815. Cependant, cette sensibilité au sort de la péninsule, privée de son patrimoine, ne se limite pas aux seuls voyageurs : elle agite l'Europe et la société française dès la fin du XVIII^e siècle alors qu'un débat complexe se met en place sur la légitimité et la pertinence de ces saisies.

Les saisies françaises : à l'origine d'un débat patrimonial

En effet, dès les premières saisies italiennes, un vaste débat sur leur légitimité agite l'Europe mais aussi la France : la presse contemporaine et les récits de voyage de l'époque sur la péninsule portent la trace de cette intense polémique. Partisans et opposants des saisies s'y affrontent et les arguments se développent rapidement des deux côtés. Si les défenseurs des saisies insistent avant tout sur l'idée que ces dernières permettent à la France révolutionnaire puis impériale de se présenter à l'Europe comme héritière de la République et de l'Empire romain en revendiquant son patrimoine, ils avancent aussi d'autres arguments, souvent bien proches de ceux qui animent encore aujourd'hui les discussions sur les restitutions patrimoniales par les musées européens d'œuvres volées dans les régions colonisées ou en guerre d'Afrique, d'Asie ou du Moyen-Orient. Si l'histoire, avec la chute de l'Empire et l'invasion de la France par les Alliés en 1815, met un terme à ce débat en donnant raison, par les restitutions, aux opposants aux saisies, les arguments alors élaborés contribuent à définir durablement les problématiques liées au patrimoine en tant que nouveau rapport aux œuvres et aux monuments caractéristique de la modernité.

❖ La presse, l'origine du débat

Ce débat idéologique sur le patrimoine se développe d'abord dans la presse qui se constitue alors comme un espace polémique culturel et politique. En effet, à partir de l'été 1796, alors que les saisies

¹ « M. Falcicola [...] a mis quelque malice à nous réciter le beau sonnet de Monti, suivies chefs-d'œuvre des arts enlevés par les Français en 1798. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 788.

² J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, 1816, p. 301-302 ; « L'une des meilleures épigrammes de Pasquin est, sans contredit, celle-ci : Canova, sur le Tombeau d'Alfieri, avait représenté l'Italie en larmes, drapée à l'antique ; Pasquin lui dit : [...] « Cette fois, Canova, tu t'es trompé : tu la représentes vêtue, elle est, dépouillée. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. III, p. 108.

débutent sur la péninsule, la presse française accueille un intense débat sur le sujet. Ce dernier devient le creuset d'une conscience patrimoniale nationale ambiguë qui se construit entre la volonté de préserver l'intégrité du patrimoine italien et le désir de ramener en France les chefs-d'œuvre conquis, notamment antiques, pour assurer la cohésion de la jeune nation mais aussi pour légitimer son statut d'héritière de la République romaine. Ce débat soulève donc des enjeux aussi bien idéologiques, patrimoniaux que politiques¹.

La polémique éclate à la suite de la parution d'un article dans *La Décade* du 29 mai 1796 dans lequel le journaliste évoque avec satisfaction la cession par traité d'œuvres appartenant au duché de Parme. Il insiste sur l'idée que l'attachement des Français aux œuvres d'art prouve à l'Europe que les Républicains ne sont pas des « barbares » car « parmi les dépouilles des souverains, celles qu'ils semblent affectionner davantage, ce sont des tableaux, des statues et des livres² ». Ces propos déclenchent de vives réactions notamment dans *Le Censeur des journaux*, d'après lequel ces saisies vont « blesser l'honneur national et la délicatesse des peuples » et fragiliser par cette injustice « l'ouvrage de la république³ », ou dans *Le Véridique* qui publie une lettre anonyme attaquant violemment la politique des saisies. Le journal renverse la logique gouvernementale et la rhétorique républicaine : il ne s'agit plus de ramener les chefs-d'œuvre de la liberté sur la terre de la liberté, la France, mais, par leur enlèvement, de les y placer « en captivité⁴ ». En outre, l'auteur insiste sur l'attachement ancien et profond des Italiens à leur patrimoine, « ce peuple si sensible, si passionné par les chefs-d'œuvre qu'il possède et qui forment pour lui une seconde religion⁵ ». C'est aussi l'idée que développe *Le Censeur des journaux* : sans utiliser le terme, le journaliste fournit une définition de *patrimoine* lorsqu'il décrit à ses lecteurs l'attachement particulier qui unit les Italiens à ces statues et ces tableaux que la guerre exile en France :

Il faut qu'on sache que les tableaux sont les richesses nationales de l'Italie ; c'est à ces richesses qu'elle doit aujourd'hui sa réputation, et les visites qu'elle reçoit de toutes les parties de l'Europe. Chaque famille, chaque petit prince, chaque gouvernement a sa galerie, qu'il transmet précieusement à ses héritiers. Les Guerchin, les Carraches, les Paul Véronèses, les Michel-Ange... sont presque devenus la propriété de toute l'Italie, qui met à chacun de ces chefs-d'œuvre la même importance que nous attachions autrefois à l'Oriflamme, et que nous mettons à l'arbre de la liberté⁶.

Cet attachement unique du peuple italien à son héritage aussi bien que la richesse des œuvres enlevées peut expliquer la naissance d'un débat qui n'avait pas eu la même intensité au sujet des saisies réalisées

¹ En effet, dans une France divisée par la Révolution, « le problème est essentiellement politique : le gouvernement et ses journaux défendent les droits fondés sur l'idéologie de la liberté élaborée en l'an II et invoquée à l'appui d'un sentiment nationaliste que le pouvoir estime avoir le plus grand intérêt à attiser dans sa quête d'unanimité. L'opposition s'acharne à prouver que la politique des saisies, en piétinant les sentiments d'un peuple viscéralement attaché à son patrimoine, risque de compromettre l'établissement d'une paix durable. », É. Pommier, *L'Art de la liberté*, op. cit., p. 412.

² *La Décade philosophique*, 30 mars 1796, p. 441.

³ *Le Censeur des journaux*, 5 juin 1796, n°283, p. 2.

⁴ Cité par É. Pommier, *L'Art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, op. cit., p. 405.

⁵ *Ibid.*, p. 405.

⁶ *Le Censeur des journaux*, 5 juin 1796, n°283, p. 2.

en Belgique ou dans les Pays-Bas. Cette attaque très vive est suivie par *Le Journal de Paris* du 8 juillet qui s'oppose aux saisies en introduisant un nouvel argument : ces dernières froissent les sentiments des peuples libérés mais elles coupent aussi le lien entre l'œuvre et son contexte, selon la théorie développée par Quatremère de Quincy. Ces articles lancent la polémique et les journaux gouvernementaux s'empressent de leur répondre, comme le *Rédacteur* ou le *Miroir* qui accusent leurs opposants d'antipatriotisme, convoquent l'exemple romain antique pour légitimer les saisies et remettent en cause la théorie du contexte¹.

Les échanges polémiques se poursuivent et les arguments se développent durant les mois de juin et juillet 1796, opposant les journaux gouvernementaux soutenant la thèse du rapatriement et ceux de l'opposition, qui s'interrogent sur la légitimité de ces saisies. Cette polémique donne alors lieu à la publication en juillet 1796 des *Lettres à Miranda* de Quatremère de Quincy : l'ouvrage expose le point de vue d'un opposant aux saisies et marque l'apogée de ce débat né dans la presse qu'il contribue encore à alimenter par les comptes rendus qui y sont donnés². L'auteur, qui se prononce non en tant que citoyen français mais en tant que membre de « cette entité qu'on peut appeler [...] la communauté culturelle européenne³ », se dédouanant ainsi de toute accusation d'antipatriotisme, présente Rome comme un « musée total » dans lequel les œuvres entretiennent un lien organique avec les monuments et, plus généralement, tout ce qui constitue le cadre dans lequel elles ont été créées⁴. Il entend alors « prouver que le « rapatriement », justifié par l'idéologie, n'est qu'une « conquête », réprouvée par la liberté, funeste à l'Italie, dangereuse pour la France, et contraire au progrès des arts, des sciences et de la culture⁵ ». Ainsi, dans son argumentaire, Quatremère de Quincy « va bien au-delà d'une défense des droits moraux du peuple italien sur son héritage artistique : sa condamnation de la politique du Directoire est absolue, parce qu'elle se place sur le terrain des conceptions culturelles : c'est l'incompatibilité entre une conception idéologique du patrimoine, fondée sur la notion d'une liberté créatrice d'une ère

¹ C'est l'opinion que défend l'auteur de la *Campagne du général Buonaparte en Italie* lorsqu'il évoque ce débat journalistique sur les saisies : « Plusieurs personnes ont crié contre l'enlèvement de ces monuments des arts ; on a même écrit pour en détourner le gouvernement car les Français jouissent de la liberté de la presse à un point qui ne laisse pas même aux étrangers ses ennemis la consolation d'espérer qu'ils puissent jamais censurer avec plus de sévérité les actes de son gouvernement qu'ils ne le sont journellement par ses propres citoyens. [...] Les ennemis de la France n'auraient pu rien dire de plus contre l'idée de nous enrichir des monuments des arts de l'Italie, que ce qu'ont à cet égard publié des Français. Prétextes, suppositions, sophismes, tout a été employé à servir cette mauvaise cause. », F.-R. J. de Pommereul, *Campagne du Général Buonaparte en Italie*, *op. cit.*, p. 367.

² Quatremère évoque d'ailleurs clairement cette origine journalistique au début de ses lettres : « Vous m'écrivez, mon ami, que la discussion commence à s'engager dans l'opinion publique et les journaux sur l'objet de notre correspondance. », A. Quatremère de Quincy, *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome écrites les unes au célèbre Canova, les autres au général Miranda* [1796], 1836, p. 263.

³ É. Pommier, *L'Art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, *op. cit.*, p. 418.

⁴ « Quatremère de Quincy dénonce, avec une lucidité prophétique, le danger d'une admiration qui serait vouée à un objet unique, contemplé pour lui-même, séparé de tout ce qui le précède et le suit, de tout ce qui l'annonce et le complète. Installé dans un musée, comme un fragment démembré du colosse, comme une page arrachée au livre, il subit une perte de sens irrémédiable », *Ibid.*, p. 428.

⁵ *Ibid.*, p. 418.

nouvelle, et une conception historique, fondée sur le respect de la continuité et du contexte¹ ». La voix des artistes français, plus directement concernés par ces saisies, se fait alors entendre : certains d'entre eux, parmi lesquels Girodet et David, adressent une pétition au Directoire, publiée dans le *Journal de Paris* du 17 août. Dans la lignée des thèses de Quatremère, ils plaident plus prudemment pour un partage équitable des chefs-d'œuvre saisis entre Rome et Paris. *Le Moniteur* du 22 août la qualifie de « déshonorante demande² » et une contre-pétition d'artistes, afin de répondre à cette « pétition lâche et antifranaise³ », y est publiée le 3 octobre.

Jusqu'à l'automne 1796, la presse devient donc la scène d'une polémique culturelle et politique qui participe au fondement d'une conscience patrimoniale française révolutionnaire, vouée à évoluer sous l'Empire et tout au long du XIX^e siècle. L'évocation du sort mouvementé des saisies en Italie dans la presse, support de l'éphémère et du quotidien, participe paradoxalement à l'émergence d'une conscience patrimoniale à la fois par la diffusion que le journal assure à ces œuvres et par la réflexion que les périodiques mettent en place sur le lien entre identité nationale et propriété patrimoniale. Ces deux phénomènes s'élaborent par des enjeux littéraires propres au fonctionnement journalistique et à sa temporalité spécifique tels que l'effet d'annonce ou la polémique.

❖ Le discours des voyageurs au service d'une justification de la politique patrimoniale française en Italie

Les récits de voyage du moment 1800 en Italie portent aussi les traces de cet intense débat sur les saisies. Les voyageurs donnent leur avis sur la question, avant mais aussi après 1815, alors que la plupart des œuvres sont revenues sur la péninsule. Certains développent des arguments en faveur des enlèvements et regrettent le retour des œuvres tandis que d'autres n'hésitent pas à mobiliser les ressources de la rhétorique pour condamner ces vols. Quoi qu'il en soit, les arguments convoqués par les deux partis dans la littérature de voyage reprennent ceux utilisés par la presse révolutionnaire tout en prolongeant et en étoffant le débat qui y fut commencé pour établir les fondements d'une conscience patrimoniale moderne paradoxale.

Afin de légitimer les enlèvements, leurs partisans utilisent des arguments variés, politiques, légaux mais aussi historiques. Plusieurs voyageurs insistent notamment sur l'existence d'un cycle patrimonial : les œuvres enlevées par la France le furent aussi par Rome dans les pays conquis, tels la Grèce ou l'Égypte, et n'appartiennent donc pas à l'Italie. C'est l'idée que met en avant Pommereul pour justifier la décision de la République : « Les ennemis des arts et de la République affectent de s'apitoyer sur cet enlèvement des monuments d'Italie. Ils [...] oublient qu'on n'a jamais fait un crime aux Romains d'avoir

¹ *Ibid.*, p. 432.

² Cité par É. Pommier, *Ibid.*, p. 436.

³ *Ibid.*, p. 437.

pris aux Grecs vaincus les statues dont ils décorèrent le Capitole, les temples et les places de Rome¹ ». Rome, mais plus généralement les galeries et les musées de la péninsule, se sont élevés sur cette violence initiale, ces pillages exercés par l'Antiquité romaine sur les régions conquises. Les saisies françaises ne sont qu'une nouvelle étape de ce cycle patrimonial, leur action étant justifiée par la continuité avec les pratiques romaines d'après lesquelles le patrimoine des pays conquis est destiné à devenir une « dépouille » militaire, symbole de la puissance de Rome². On retrouve cette idée d'un cycle de transmission des héritages par la guerre sur l'exemple romain chez Lady Morgan³ ou encore sous la plume de l'éditeur de la traduction française de l'ouvrage de Kotzebue qui, soucieux de défendre la France contre les attaques du voyageur allemand, écrit dans sa préface :

À chaque page il nous reproche, avec aigreur et amertume, d'avoir usé des droits reconnus, que nous donnait la victoire, pour enrichir nos musées des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Certes, c'est bien là une querelle d'Allemand. Qui ne sait pas que les places publiques, les temples, les palais de Rome, n'étaient ornés, en grande partie, que de colonnes, de statues, d'obélisques, etc., conquis chez des ennemis vaincus ? et qui jamais se fût avisé de dire aux Romains qu'ils devaient rougir en considérant ces trophées glorieux⁴ ?

Plus tardivement, Venise s'est à son tour enrichie des dépouilles de la Grèce : ainsi, le lion de Saint-Marc, emporté dès 1797 par la France, « fut pris au port Pirée, qui aujourd'hui s'appelle Port-Lion, à raison de cet animal qui auparavant contribuait à son ornement⁵ », tout comme les chevaux de Saint-Marc, « donnés à Néron par Tyndate, roi d'Arménie [...], passèrent sous Constantin à Constantinople, dont ils décorèrent l'hippodrome ; ils y restèrent jusqu'à la prise de cette ville par les Français⁶ et les Vénitiens, au commencement du treizième siècle, où ils furent conduits à Venise. Aujourd'hui la chance des événements les a fait passer sur le petit arc de triomphe qui orne la place du Carrousel à Paris⁷ ». Ces déplacements multiples au cours des siècles, liés aux aléas de la guerre, mais aussi à ceux des héritages dynastiques et aux acquisitions des amateurs, tout en remettant en question la légitimité de la possession patrimoniale, justifient ceux auxquels ont recours les Français comme l'explique

¹ F.-R. J. de Pommereul, *Campagne du Général Buonaparte en Italie*, op. cit., p. 43.

² « Des Romains ses vainqueurs l'Égypte tributaire, / La Grèce abandonnée à ces rois de la Terre, / Versèrent leurs trésors aux champs italiens : / L'Univers tout entier vint y mêler les siens, / Et le Tibre étonné, sur sa rive féconde / Reçut avec fierté ces dépouilles du Monde. », J.-L. Brad, *L'Italie, poème en quatre chants*, op. cit., p. 35.

³ Au musée du Capitole, la voyageuse observe : « Les dépouilles de l'Égypte et de la Grèce remplissent ses galeries, comme les *spoliae opimae* enrichissaient le temple de Jupiter Férétrien, presque sur le même sol. Le pillage a toujours été un principe fondamental chez ce peuple, depuis Sylla rebâtissant le temple de Jupiter avec les colonnes enlevées au Jupiter Olympien d'Athènes, jusqu'au dernier des cardinaux spoliateurs, dont les palais sont construits des débris des temples païens », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 229.

⁴ « Coup d'œil sur cet ouvrage », in A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 19.

⁵ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. I, p. 190.

⁶ Jouy estime ainsi que les croisés français ayant un droit de conquête sur ces sculptures, il est juste que leurs héritiers les reprennent : « Revenu sur la place de Saint-Marc, je fus affligé de ne plus voir les fameux chevaux de Lysippe. Tiridate, roi d'Arménie, les avait donnés à Néron, qui les fit servir à un arc de triomphe ; Constantin les transporta à Byzance, d'où les Vénitiens les ont tirés lorsqu'ils pillèrent Constantinople conjointement avec les Français ; nous avons donc déjà eu sur eux un premier droit de conquête. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. IV, p. 262-263.

⁷ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie en 1811 et 1812*, op. cit., t. I, p. 168-169.

Pommereul¹. Cet argument historique est souvent complété par l'argument légal que les voyageurs opposent au retour des œuvres après 1815. Ils insistent sur l'idée que ces dernières constituent des compensations militaires légalement cédées dans le cadre de traités. Si Farjasse estime ainsi que les Italiens livrèrent aux Français leurs œuvres à Tolentino par admiration pour leur magnanimité², Lady Morgan rappelle plus sobrement que « à l'égard des objets d'arts qui prirent le chemin de Paris, tout le monde sait que Pie VI les avait cédés par le traité de Tolentino³ ».

Cependant, l'objet patrimonial étant revêtu, par le lien fort qui l'unit aux Italiens, d'une valeur qui dépasse toute estimation chiffrée, ces arguments sont souvent accompagnés d'une justification idéologique : en tant que nouvelle héritière de la Rome antique, la France est la seule à pouvoir préserver l'intégrité du patrimoine italien, comme Rome vis-à-vis de la Grèce⁴. En déplaçant cet héritage à Paris, elle le préserve de la dispersion dont le menacent les achats des touristes anglais mais plus encore de l'incurie italienne. Les voyageurs présentent en effet ce transfert du patrimoine italien comme une solution aux dispersions causées par les acquisitions plus ou moins légales des voyageurs anglais. La crainte d'un pillage patrimonial de la péninsule par les Anglais est bien ancrée dans les imaginaires du moment 1800. Stendhal s'inquiète ainsi du nombre grandissant d'acquisitions anglaises sur la péninsule et craint que « d'ici à un siècle, tous les tableaux d'Italie seront en Angleterre⁵ » ; Visconti se montre du même avis lorsqu'il écrit à propos des antiques de Rome que « les Anglais, qui en emportent tous les ans une quantité pour les ensevelir dans les châteaux des riches loin de la capitale, les font disparaître aux recherches des érudits et des artistes⁶ ». Les voyageurs français présentent ainsi les Britanniques comme patrimonialement moins responsables et donc moins dignes de devenir les gardiens de cet héritage dont ils ne percevraient d'ailleurs que la valeur marchande comme le constate Anot en évoquant le musée du Louvre :

Les voyageurs qui visiteront désormais ce pays regretteront sans doute de n'y plus trouver une partie de ses anciens trésors ; le tribut forcé que l'Italie a payé à ses vainqueurs, l'a privée d'un bon nombre

¹ « Car c'est à peu près à cela que se réduit cette question à laquelle un Français ne pouvait être embarrassé de répondre. Naples n'avait-il pas enlevé déjà au palais Farnèse Hercule, la Flore, le Taureau et Antiope, etc. etc. ? Florence n'avait-elle pas appelé chez elle toute la collection de la Villa Medici ? Dresde n'a-t-il pas privé Parme de la Nuit du Corrège [...] ? Le négociant Jenkins n'a-t-il pas trafiqué pour Londres d'une partie des objets rassemblés dans les palais Negroni Giustiniani et Barberini, comme le chevalier Hamilton accapare à Naples les tableaux, les vases campaniens, les antiques ? », F.-R. J. de Pommereul, *Campagne du Général Buonaparte en Italie*, *op. cit.*, p. 368.

² « Si dans cette circonstance les Français s'enrichissent d'une foule de chefs-d'œuvre des arts, ce ne fut point le résultat de concussions ou de pirateries odieuses, ainsi qu'Eustace et d'autres se sont empressés de l'avancer, mais uniquement le tribut volontaire des vaincus : ils accordaient généreusement, mus par un sentiment de bienveillance et non par la crainte de la tyrannie du vainqueur. », D.-D. Farjasse, « Rome », *op. cit.*, p. 105.

³ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 292.

⁴ « Grâce soient rendues aux Romains, qui dans leurs incursions dévastatrices ont dépouillé la Grèce d'une partie de ces merveilles ! ils les ont sauvées de la fureur destructive des barbares qui ne les auraient pas plus épargnées qu'ils n'ont fait des majestueux édifices élevés dans cette malheureuse contrée. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 181.

⁵ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 864.

⁶ E. Q. Visconti, *Œuvres*, t. I, *Le Musée Pie-Clémentin*, *op. cit.*, p. 203.

de ses chefs-d'œuvre. On n'ira plus à Rome étudier l'art d'animer la toile, et de faire respirer le marbre : les meilleurs modèles attireront les curieux à Paris : au reste les Français n'ont fait que prévenir les Anglais, qui échangeaient l'or du Gange contre les monuments rares et précieux, dont les bords du Tibre étaient ornés. Quel homme, avide de s'instruire, n'aimera pas mieux aller les revoir sur les rives de la Seine que sur celles de la Tamise¹ ?

De même, la prétendue incurie des Italiens, présentés comme incapables de prendre soin de leur patrimoine, justifierait la salvatrice intervention française qui, non contente de préserver l'héritage de la péninsule des attaques mercantiles de la perfide Albion, la protège également, dans une logique toute coloniale, de ses propres travers. Les Italiens sont présentés comme un peuple patrimoniallement irresponsable qui participe à la destruction et à la dispersion de son héritage dont il semble méconnaître la valeur. Au Colisée, Creuzé de Lesser mobilise l'argument de leur prétendue incurie pour justifier les saisies exercées par les Français, plus soucieux de la conservation de cet héritage antique :

La manière dont les Romains ont mutilé le Colisée, et plusieurs autres monuments, prouve qu'ils méritaient peu d'en être les dépositaires, et semblerait justifier certains censeurs qui les accusent de n'aimer les arts que lorsqu'ils servent leurs intérêts et de s'occuper beaucoup plus de l'argent qu'ils procurent que du plaisir qu'ils peuvent donner².

Les Français se présentent donc comme les garants de la conservation du patrimoine italien, notamment antique, laissé à l'abandon voire vendu par les Italiens. Courier espère ainsi que la France mettra un terme à la vente des manuscrits du Vatican, ironiquement mise en place par leur conservateur³, et à ceux de La Laurentienne, à Florence, où il encourage les occupants à prendre des mesures afin d'empêcher les Florentins de piller leur propre patrimoine⁴. La violence patrimoniale exercée par les Français est donc paradoxalement présentée comme une force conservatrice par certains voyageurs.

Afin de mettre en avant la responsabilité patrimoniale de la France en Italie, les voyageurs comparent, surtout après 1815, la politique qu'elle y a adoptée à celle des nouveaux occupants, notamment l'Autriche. Ils relèvent ainsi l'absence de toute initiative patrimoniale autrichienne dans le Nord de l'Italie. Ducos, à la cathédrale de Milan, constate que les sommes importantes accordées par la France pour l'achèvement de sa construction n'ont pas été renouvelées par l'Autriche⁵ ; il accuse également cette dernière de laisser à l'abandon le patrimoine vénitien dont elle a pourtant la charge⁶. Les voyageurs

¹ P.-N. Anot, *Les deux voyageurs, op. cit.*, t. II, p. 200.

² A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 246.

³ « Ceux du Vatican s'en vont tout doucement en Allemagne et en Angleterre. Le pillage en fut commencé par le révérend père Altieri, bibliothécaire. », P.-L. Courier, *Lettres écrites de France et d'Italie, op. cit.*, p. 237.

⁴ « Je vous conjure donc de vouloir bien ordonner que tous les manuscrits de la Badia soient transportés à la bibliothèque publique de Saint-Laurent, et que l'on cherche ceux qui manquent d'après le catalogue existant. Je reconnus, il y a peu de temps, que déjà quelques-uns des plus importants avaient disparu ; mais il sera facile d'en trouver des traces et d'empêcher que ces monuments ne passent à l'étranger, qui en est avide, ou même ne périssent dans les mains de ceux qui les recèlent, comme il est arrivé souvent. », *Ibid.*, p. 170.

⁵ « Cette église ne s'achevait point. Le tiers seulement de la façade existait lorsque nous occupâmes la Lombardie. Napoléon la fit terminer et se rendit par là fort populaire. [...] Les travaux continuent, mais sans suite et avec parcimonie. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 143.

⁶ « Les libéralités de l'Autriche envers les Vénitiens sont l'esclavage et la pauvreté. Elle ne néglige rien pour comprimer leur énergie. Peut-être verra-t-elle avec joie que leur ville s'écroule, et rentre dans la fange des atterrissements d'où elle est sortie ? », *Ibid.*, p. 225. On retrouve ce reproche dans *L'Italie pittoresque* au sujet des

s'insurgent aussi contre les saisies effectuées par l'Autriche qui, à l'exemple des Français, se sert dans les musées italiens pour grossir son patrimoine. Valéry, estimant tout de même que « la cupidité et l'indifférence pour le droit de propriété sont égales de part et d'autre¹ », constate ainsi à Milan qu' « un *Repos en Égypte*, très beau tableau de Raphaël » est « maintenant dans la galerie de Vienne² ». La critique s'accompagne donc souvent d'un enjeu national : le traitement autrichien du patrimoine italien sert à mettre en avant la conscience patrimoniale de la nation française, ancien occupant déchu. Afin d'appuyer cette idée d'une Autriche inapte à prendre soin de l'héritage de la péninsule, certains voyageurs laissent la parole aux premiers concernés, les Italiens, qui expriment leurs regrets de la présence française et de son implication patrimoniale. Taillard rapporte ainsi les propos d'un Milanais nostalgique de l'occupation française, « la moins incompatible avec nos mœurs et notre caractère », et de sa politique patrimoniale³ ; Simond retranscrit quant à lui ceux de son cicérone milanais, reconnaissant envers la France d'avoir avancé la construction de la cathédrale, suspendue depuis que l'Autriche a repris le contrôle du pays⁴.

En effet, conscients d'être accusés par l'Europe d'avoir pillé l'Italie, les voyageurs français ont recours à un argument récurrent pour justifier les saisies : ils mettent en avant le budget colossal consacré par la France à l'entretien du patrimoine de la péninsule. Stendhal rappelle ainsi « les travaux admirables exécutés de 1810 à 1814, par H ***, intendant de la couronne à Rome, [qui] marqueront plus dans la postérité que les travaux de dix pontificats des plus actifs. Napoléon a consacré dix millions aux embellissements de Rome⁵ » ; Norvins brandit également les chiffres comme preuve du grand soin

palais de Venise : « Les plus somptueux édifices s'élèvent sur ces bords et trempent dans son eau calme et silencieuse leurs solides fondations de marbre d'Istrie, que le temps ni les exhalaisons salines de la mer ne sont pas encore parvenus à entamer, malgré l'abandon dans lequel on les laisse depuis que l'Autriche a pris possession de ce malheureux pays. », A. Royer, « États vénitiens », *op. cit.*, p. 9.

¹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 385.

² *Ibid.*, p. 113. De même, Ducos constate non sans amertume à propos d'une statue de Thésée réalisée par Canova : « Ce chef-d'œuvre était destiné par le prince Eugène à l'embellissement de la ville de Milan. L'empereur d'Autriche s'en est emparé et doit le faire transporter à Vienne », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 178.

³ « Bien qu'il représentât un gouvernement qui nous avait été imposé contre notre gré, le prince Eugène s'est fait aimer chez nous et y a laissé des regrets [...]. Il a encouragé les lettres et les arts, pour lesquels il a fondé, à l'instar de l'institut de France, l'académie de la Brera, qui a été conservée ; [...] et [...] il s'est occupé d'embellir la ville », C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 92.

⁴ « Le dernier gouvernement avait donné deux millions pour faire achever cette église qui maintenant n'avance guère, et notre guide disait en gémissant, *non c'è denaro* (point d'argent). Mais d'où pensez-vous, lui observâmes-nous, que venait le *denaro* du temps de Bonaparte ? n'était-ce pas de la poche des gens du pays ? Non pas de la mienne, par exemple, répliqua-t-il aussitôt *i cavalieri* (les messieurs) payaient, et l'argent dépensé sur les lieux allait au contraire dans la poche de ceux qui, ainsi que moi, en ont besoin et travaillent, tandis qu'à présent il va à Vienne, et sert à rembourser aux Anglais l'argent prêté aux Autrichiens pour nous faire la guerre [...]. Je rapporte ces propos, parce qu'on en entend tous les jours de semblables, et qu'ils expriment l'opinion publique. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 16-17. Dupré relève à Venise un état d'esprit similaire : « L'Autriche ne fait rien pour le bien du peuple italien ; elle lève des impôts et emporte tout, sans faire nulle dépense sur les lieux. [...] Les Français, au contraire, faisaient de grandes dépenses sur les lieux », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 405.

⁵ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 578.

apporté par les Français aux monuments romains¹ et Petit-Radel dévoile le montant et la répartition du budget fixé par Napoléon pour ces travaux, soulignant le souci patrimonial de l'empereur :

Buonaparte, occupé d'améliorer le sort d'une ville qui, par son éloignement, pouvait se croire hors de ses regards, décréta, en 1811, les dispositions suivantes : 1°) Chaque année il sera fait un fonds extraordinaire d'un million sous le titre de fonds spécial des embellissements de Rome. Ce fonds sera prélevé sur les revenus de cette ville, et partie sur les revenus du domaine extraordinaire. Il sera affecté aux fouilles pour la découverte des antiquités, au perfectionnement de la navigation du Tibre, à la construction d'un nouveau pont sur l'emplacement de celui d'Horatius Coclès ; l'achèvement du pont Sixte, à l'agrandissement et à l'embellissement des places Trajane et du Panthéon, à la construction d'une halle et de deux tueries ; à l'ouverture d'une promenade du côté de la porte du Peuple et d'une autre sur les emplacements du Forum, du Colisée et du mont Palatin ; à l'établissement d'un Jardin de botanique, etc. ; 2° une commission composée du préfet, de l'intendant de la couronne à Rome, et du maire de la ville, dirigera les travaux ; le préfet présidera cette commission, et correspondra directement avec le Ministre de l'Intérieur. 3° le million affecté par l'article premier du présent décret aux embellissements de la ville de Rome se composera, pour 1811, de 500 000 fr.[...] 4° Ce fond d'un million sera employé, en 1811, de la manière suivante : cent mille francs aux travaux de la navigation du Tibre [...], cinquante mille francs pour commencer le nouveau pont d'Horatius Coclès, cinquante mille francs pour les travaux du pont Sixte, cinquante mille francs pour les augmentations et embellissements des places Trajane et du Panthéon, cent cinquante mille pour la promenade à la porte du Peuple².

À Rome, Norvins, désireux de justifier le gouvernement français, estime que les soins apportés par les Français au patrimoine de la ville leur a assuré la gratitude des Romains qui « s'ils furent aussi heureux de l'adoption de nos lois que de la conservation de leurs habitudes, [...] ne virent pas avec moins de satisfaction les immenses travaux consacrés à la réparation ou à la décoration de leurs monuments [...]. Ces grands ouvrages, ces importantes révélations et restitutions du sol romain, ainsi que les autres travaux napoléoniens dans la péninsule, sont de nouveaux liens entre les deux nations, dont la langue latine a créé les idiomes fraternels, et j'ai vu le temps où les Italiens aimaient à se dire les Français d'Italie³ ». En effet, outre le budget conséquent voué à l'entretien du patrimoine italien, les enlèvements français sont justifiés par une autre forme de compensation : les réalisations économiques, politiques et morales dont la France se targue sur la péninsule où « la réforme accompagnait la conquête ; et les mesures les plus judicieuses guérissaient les plaies que l'épée de la victoire avait infligées à l'amour-propre national⁴ ». L'occupant français est présenté comme une puissance régulatrice qui, dans une

¹ « Quant aux grands ouvrages relatifs à la conservation des autres monuments ou aux immenses travaux dont Rome jouit à présent, ils ont coûté, de 1810 à 1814, cinq millions de francs, dont un tiers était à la charge du trésor, un autre à celle de la liste civile, et le troisième était payé par la ville. », J. de Norvins, « Rome », 1, *op. cit.*, p. 89.

² P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 22-23.

³ J. de Norvins, « Rome », 1, *op. cit.*, p. 83-84.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 110. Stendhal estime ainsi qu'elles valent bien les spoliations subies par l'Italie : « Quant à l'Italie, des pillages cent fois plus révoltants encore n'auraient pas été un prix excessif pour l'immense bienfait de la renaissance de toutes les vertus. », Stendhal, *Vie de Napoléon*, Henri Martineau (éd.), Paris, Le Livre du divan, 1930, t. I, p. 23.

logique colonialiste, apporte aux Italiens les bienfaits des Lumières¹ et du Code civil², compensant ainsi le pillage de leur patrimoine. Les voyageurs, notamment à Rome, insistent sur ces avantages : le nombre de brigands et d'assassinats, lié à l'impunité pontificale, baisse drastiquement³ ; la justice et l'administration sont réformées⁴, l'industrie relancée, la mendicité et la criminalité diminuées, le système médical amélioré... « ainsi [...] la grande transformation a surtout été opérée par notre double occupation de Rome⁵ », se vante Chateaubriand.

Afin de se défendre face aux accusations patrimoniales portées à leur encontre, les voyageurs français minimisent aussi l'ampleur des saisies effectuées sur la péninsule. Ils rappellent que les collections privées, non susceptibles d'être nationalisées, furent respectées par les soldats de la République ; à Florence [illu. 3], Lady Morgan remarque que « quoique la rapine individuelle se soit prévalue occasionnellement de la confusion générale, [...] les propriétés privées devaient être sacrées, même celles des souverains. D'après ce principe, la galerie de Florence est restée inviolable⁶ ». Creuzé de Lesser insiste aussi sur cette idée lors de sa visite de la villa Borghèse : les Français n'ont pas touché aux collections des princes romains, ils se sont contentés de s'emparer de celles qui appartenaient aux États contre lesquels ils étaient en guerre. Pourtant, cet argument relève d'une mauvaise foi certaine ou, du moins, d'un regard partial sur les événements au même titre que celui qui consiste à minimiser les saisies françaises en avançant l'idée que l'Italie dispose d'un patrimoine monumental dont les conquérants n'ont pu s'emparer⁷ ou encore d'un héritage si riche et si régulièrement renouvelé par les fouilles que les vides s'y font à peine sentir. Ainsi, Petit-Radel constate à Bologne qu'« il reste encore beaucoup de chefs-d'œuvre qui, n'ayant point dépassé les Alpes, peuvent satisfaire la curiosité du

¹ Stendhal justifie ainsi ces dégâts dont un Bolognais se plaint en les compensant par l'apport des idées des Lumières : « À Bologne, des soldats français, logés un jour au palais Tanari, trouvèrent plaisant de cribler de coups de baïonnettes cette toile immense. Un jeune comte Tanari s'en plaignait à moi avec amertume ; heureusement il tenait à la main le *Commentaire sur l'esprit des lois*, par M. de Tracy. – Mais, monsieur, lui ai-je répondu, sans nous, sauriez-vous que Montesquieu existe ? », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 391.

² « L'on peut dire que tout ce qu'il y a de bon dans le pays est dû à cette époque, et particulièrement à l'administration de M. Degérando, spécialement chargé de l'organisation des États romains. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 293.

³ « Mais, pour revenir aux Romains, lorsque les Français étaient en possession de leur ville, on en vit jusqu'à 190 disparaître en un jour ; et c'est ce qui leur fit prendre des mesures de police si sévères, que, pendant les 18 mois de la république qui commença en février 1798, il n'y eut pas un seul meurtre. », *Ibid.*, p. 279.

⁴ « À ce chaos judiciaire succéda le Code français qui fournissait des règles constantes et uniformes », *Ibid.*, p. 279.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 222.

⁶ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 407.

⁷ « Ne gémis donc plus, Rome, et sèche enfin tes larmes / À l'œil des curieux, non, tu n'es point sans charmes, / Puisqu'il te reste encor pour charmer leurs loisirs / Ton ciel, ton nom, saint Pierre et tes grands souvenirs. », J.-L. Brad, *L'Italie, poème en quatre chants*, *op. cit.*, p. 15. Les journaux reprennent d'ailleurs cet argument pour se justifier auprès des Italiens : « Ces prodiges de la peinture nous sont acquis par nos victoires. Puissent les Italiens nous pardonner leur translation ! ils furent riches longtemps des dépouilles du monde ; nous nous parons en ce moment des leurs [...]. Qu'ils se consolent, les descendants des Romains, ne leur reste-t-il pas toujours le Colisée, la Rotonde, Saint-Pierre de Rome, la Fontaine de Trevi, la colonne Trajane, les chevaux de Monte-Cavallo, leurs éternelles mosaïques et tant d'autres monuments qu'on ne verra que chez eux, et qui les rendront toujours respectables à leurs vainqueurs », *Bulletin de l'Europe*, 1797, n°62, p. 4.

voyageur¹ » et Lady Morgan remarque à la Villa Borghèse : « C'est de cette villa que furent tirées les statues que le prince Borghèse vendit à Napoléon, pour des biens nationaux du Piémont, qui appartenait alors à la France. Leur absence est cependant à peine aperçue au milieu de l'abondance d'objets rares et précieux qu'elle renferme² ». Certains voyageurs, enfoncés dans un déni national, refusent même de reconnaître l'existence de pillages par les soldats français ; Petit-Radel constate ainsi avec émerveillement que « les églises à Milan ont encore leurs richesses comme le plus grand nombre de celles d'Italie, qui ont conservé les leurs dans les dernières guerres, à la suite des transactions pacifiques amenées par les armées victorieuses de la France³ ». Cette mauvaise foi est plus forte encore lorsqu'ils entreprennent de défendre la France contre les accusations de dégradations patrimoniales portées à son encontre. Le récit de voyage constitue en effet une tribune depuis laquelle les Français luttent contre les critiques, notamment celles des voyageurs anglais qui, à l'instar d'Eustace, exagèrent les déprédations françaises et passent sous silence le rôle patrimonial joué par la France sur la péninsule. Stendhal s'oppose ainsi aux critiques d'Eustace qui, « prétend qu'à Rome l'administration française voulait vendre les matériaux de Saint-Pierre. Quelques Anglais deviennent rouges de colère quand on rappelle que Napoléon dépensait des millions pour déterrer la basilique près la colonne Trajane, la colonne de Phocas, le temple de la Paix, etc.⁴ ». Norvins s'attaque également aux exagérations d'Eustace qui « a osé publier à grand nombre d'exemplaires un ouvrage où il accuse l'administration française *d'avoir mis en vente les cuivres et les bronzes de Saint Pierre*. Napoléon eût sans doute préféré en faire des canons. Cet homme a trompé sciemment le public ; car, à Rome où il était, pour peu qu'il eût interrogé les habitants, il aurait su que 36.000 fr. avaient été employés pour mettre la basilique sous la protection de deux paratonnerres ; que 60.000 avaient été consacrées à la reconstruction des escaliers extérieurs [...] ; il aurait su de plus que, loin de profaner par une infâme dilapidation le monument sacré du monde civilisé et chrétien, l'entretien des Sanpietrini et les pensions de leurs veuves étaient portés, comme sous le régime pontifical, à 26.000 fr., et enfin que celle 80.000 fr. figurait annuellement au budget de Rome pour l'entretien de Saint-Pierre⁵ ».

Ces arguments multiples en faveur des saisies patrimoniales se développent dès la fin du XVIII^e siècle dans le discours des voyageurs mais gagnent en importance après 1815, alors que les critiques envers la

¹ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. I, p. 228.

² Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 323.

³ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. I, p. 44. Lady Morgan estime également : « On croit généralement que l'armée française a commis de grands désordres à Rome. La preuve du contraire est dans les richesses des palais et des églises qui sont restées intactes, et dans le témoignage des Romains eux-mêmes, qui rendent justice à la modération des soldats. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. I, p. 44.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 669.

⁵ J. de Norvins, « Rome », I, op. cit., p. 89. De même, Tournon écrit : « Ces faits, dont mille témoins existent et dont les preuves sont partout répandues suffisamment à l'accusation incroyable que M. Eustace, voyageur anglais, porte contre l'administration française d'avoir mis en vente les cuivres et les bronzes de Saint-Pierre. La moindre envie de connaître la vérité aurait fait découvrir à ce voyageur que cette administration, loin de spolier cet édifice, dépensait annuellement pour son entretien 82 000 fr. », C. Tournon, *Études statistiques sur Rome*, op. cit., p. 256-257.

politique patrimoniale française en Italie se libèrent et se multiplient. Pourtant, malgré leur effort rhétorique, les partisans des saisies ne parviennent pas à convaincre l'Europe de la légitimité de leurs arguments en faveur de la France. Ils sont d'ailleurs confrontés à la réprobation, d'abord silencieuse mais non moins éloquente, des opposants aux saisies patrimoniales qui se composent également un répertoire d'arguments solides qu'ils développent au fil des années.

❖ Silences et polémiques : rejeter la politique patrimoniale française en Italie

En effet, l'ensemble des voyageurs ne s'enthousiasme pas pour ces réalisations françaises en Italie. Leur condamnation peut s'exprimer par un éloquent silence sur la question, notamment lorsqu'ils visitent la péninsule sous occupation française, ou, après la chute de l'Empire, par une désapprobation marquée.

P.-L. Courier, qui voyage avec l'armée d'Italie dont il fait partie, dénonce ainsi avec force, les méfaits des soldats français sur le patrimoine romain :

Dites à ceux qui veulent voir Rome qu'ils se hâtent ; car chaque jour le fer du soldat et la serre des agents français flétrissent ses beautés naturelles et la dépouillent de sa parure. Permis à vous, Monsieur, qui êtes accoutumé au langage naturel et noble de l'antiquité, de trouver ces expressions trop fleuries ou même trop fardées ; mais je n'en sais pas d'assez tristes pour vous peindre l'état de délabrement, de misère et d'opprobre où est tombée cette pauvre Rome que vous avez vue si pompeuse, et de laquelle à présent on détruit jusqu'aux ruines. [...] Les monuments de Rome ne sont guère mieux traités que le peuple. La colonne Trajane est cependant à peu près telle que vous l'avez vue, et nos curieux, qui n'estiment que ce qu'on peut emporter et vendre, n'y font heureusement aucune attention. D'ailleurs les bas-reliefs dont elle est ornée sont hors de la portée du sabre, et pourront par conséquent être conservés. Il n'en est pas de même des sculptures de la villa Borghèse et de la villa Pamphili, qui présentent de tous côtés des figures semblables au Deiphobus de Virgile. Je pleure encore un joli Hermès enfant, que j'avais vu dans son entier, vêtu et encapuchonné d'une peau de lion, et portant sur son épaule une petite massue. [...] Il n'en reste que la base [...] et les morceaux dispersés qui feraient mourir de douleur Mengs et Winckelmann, s'ils avaient eu le malheur de vivre assez longtemps pour voir ce spectacle. Tout ce qui était aux Chartreux, à la villa Albani, chez les Farnèse, les Onesti, au Muséum Clémentin, au Capitole, est emporté, pillé, perdu ou vendu. Les Anglais en ont eu leur part, et des commissaires français, soupçonnés de ce commerce, sont arrêtés ici. Mais cette affaire n'aura pas de suite. Des soldats, qui sont entrés dans la bibliothèque du Vatican, ont détruit, entre autres raretés, le fameux Térence du Bembo, manuscrit des plus estimés, pour avoir quelques dorures dont il était orné¹.

Courier dresse un tableau effroyable et saisissant des destructions causées par les soldats sur le patrimoine romain mais cette franchise ne s'exerce que dans le cadre épistolaire et s'adresse donc à un public restreint car si la presse républicaine fournit une tribune aux opposants français à ces saisies et ces dégradations, le débat reste assez théorique, inconscient de la violence soldatesque qui s'exerce sur le peuple comme sur le patrimoine de la péninsule, occultée par la propagande étatique. Sous l'Empire, les critiques de la politique patrimoniale de Napoléon en Italie se font plus discrètes encore² et les

¹ P.-L. Courier, *Lettres écrites de France et d'Italie*, op. cit., p. 68-70.

² On retrouve un discours critique chez Custine qui visite l'Italie sous occupation française mais ne publie ses *Mémoires* qu'en 1839 et peut se permettre de les y laisser. Il écrit ainsi à propos d'une visite nocturne dans un musée du Vatican dépouillé : « Ces derniers habitants du Vatican ressemblent à un peuple de fantômes ; arrachés des débris du palais des Empereurs, ils attristent la solitude du palais des Pontifes ! Tout ce luxe paraît vain

voyageurs français dénonçant le pillage de l'Italie, devenue une vaste scène dédiée à l'exaltation de l'empereur, utilisent souvent le silence comme Staël dans son roman, *Corinne ou l'Italie*, publié en 1807 alors que le Louvre regorge des chefs d'œuvre de l'Italie¹. La critique a ainsi souligné à de multiples reprises l'étonnante absence des Français dans l'Italie de Staël. Cet évitement de la présence française est en partie permis par la chronologie romanesque puisque « *Corinne* se déroule [...] pour l'essentiel en 1795, avant les guerres d'Italie ». Cependant, le second voyage d'Oswald sur la péninsule a lieu en 1803 et « ne conduit pas davantage à mentionner les Français² ». Ainsi, comme le résume Gérard Gengembre en analysant la chronologie romanesque :

Oswald, Lucile et leur petite fille se rendent en Italie au moment de la mort d'Alfieri en octobre 1803 [...]. Dans la péninsule, les personnages ne rencontrent pas de Français, pourtant bien présents : le Piémont a été annexé en 1802, [...] Parme est administrée par la France [...]. L'éviction romanesque de la France et des Français répond à une intention politique et idéologique précise, condamner par le silence leur domination sur l'Italie³.

Staël n'évoque donc pas la présence française et ses conséquences patrimoniales : elle ne mentionne ni les travaux de restauration entrepris sous l'Empire ni les pillages et les cessions d'œuvres italiennes. Ainsi, alors que Lucile et Oswald visitent la cathédrale de Milan, la narratrice ne fait donc nullement mention des travaux qui y ont été effectués par les Français ; sa réflexion sur le temps architectural évince l'intervention de la France : « Que de patience et de temps il a fallu pour accomplir un tel œuvre ! La persévérance vers un même but se transmettait jadis de génération en génération, et le genre humain, stable dans ses pensées, élevait des monuments inébranlables comme elles⁴ ». De même, Corinne fait visiter à Oswald une Rome intacte dont le patrimoine est encore préservé des saisies françaises ; elle offre une image nostalgique et figée de la Ville Éternelle, se refusant à prendre en compte les changements engendrés par l'histoire. Elle propose l'image d'une Italie disposant de l'intégrité de son patrimoine, une condition nécessaire à son élévation au rang de nation pour l'autrice⁵ ; ainsi, « ce décalage, le plus souvent interprété comme une provocation et un déni de l'Empire, restaure aussi

aujourd'hui que le sanctuaire est profané, et le prêtre-souverain détrôné et captif ! », A. de Custine, *Mémoires et voyages*, *op. cit.*, p. 207.

¹ « *Corinne* irrita l'Empereur par l'absence des Français en Italie, absence qu'elle avait parfaitement calculée », S. Balayé, « *Corinne*, histoire du roman », in S. Balayé (dir.), *L'Éclat et le silence*, *op. cit.*, p. 29. Ce silence accusateur n'échappe pas à Napoléon qui censure l'ouvrage.

² S. Balayé, « Madame de Staël et l'Europe napoléonienne », in S. Balayé (dir.), *Le Groupe de Coppet et l'Europe*, *op. cit.*, p. 29.

³ Gérard Gengembre, « Être français dans *Corinne* : le comte d'Erfeuil », in J.-L. Diaz (dir.), *Madame de Staël, Corinne ou l'Italie : l'âme se mêle à tout*, *op. cit.*, p. 77.

⁴ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1433.

⁵ Ainsi, « le geste subversif le plus fort passe surtout [...] par la construction même de la fiction et consiste à situer la majeure partie du roman en 1794-95 avant l'arrivée des Français en Italie pour le clore avec la mort de Corinne en janvier 1804, en ne mentionnant pratiquement aucun autre événement référentiel que la mort d'Alfieri qui date d'octobre 1803 : silence lourdement réprobateur que cette occultation radicale de l'action des Français dans le temps diégétique d'un roman qui continue justement à évoquer, comme si rien ne s'était passé, l'horizon du réveil du peuple italien endormi et la régénération qui résulterait de l'indépendance et de la liberté. », C. Pouzoulet, « *Corinne ou l'Italie* : à quoi sert un roman pour penser l'Italie en 1807 ? », in S. Balayé (dir.), *L'Éclat et le silence*, *op. cit.*, p. 55.

stratégiquement la mosaïque des cultures italiennes. En ressuscitant les républiques, Staël renoue avec l'identité composite d'une péninsule structurée par la différence, qu'elle concerne les langues, les traditions ou le caractère des peuples. [...] Tant d'hétérogénéité préfigure l'échec de l'uniformité impériale et transforme l'Italie en un pays irréductible¹ ».

Pourtant, quelques discrètes remarques rappellent l'existence des saisies françaises. Relatant la visite des musées romains par Corinne et Oswald, la narratrice fait ainsi allusion au débat qui agite l'Europe : « Les chefs-d'œuvre de la peinture étaient alors réunis à Rome, et sa richesse, sous ce rapport, surpassait toutes celles du reste du monde² ». L'adverbe « alors » renvoie subtilement le lecteur à la situation patrimoniale de Rome en 1807, date de publication du roman. De même, les copies de sculptures antiques qu'Oswald admire rassemblées dans le salon de Corinne sont alors presque toutes en France, notamment l'Apollon du Belvédère et le Laocoon ; cette réunion des chefs d'œuvres antiques de l'Italie, dont le lecteur contemporain connaît le sort actuel, apparaît comme une critique masquée des saisies françaises dont Staël refuse de reconnaître la légitimité. S'il ne s'agit ici que des plâtres, on retrouve l'original de ces sculptures lors de la visite de Corinne et d'Oswald au musée du Vatican, qu'elle décrit comme saturé de chefs d'œuvre alors même qu'il en est dépouillé : « Viennent ensuite les portiques du musée, où l'on voit à chaque pas un nouveau chef-d'œuvre. Des vases, des autels, des ornements de toute espèce entourent l'Apollon, le Laocoon, les Muses³ ». De même, Corinne contemple aux Offices une statue de Niobé qui est alors exposée au Louvre⁴. Enfin, lors du retour d'Oswald en compagnie de Lucile sur la péninsule, leurs visites des galeries de Parme et de Bologne ne sont nullement perturbées par les vides laissés par les Français dans ces villes qui furent parmi les plus spoliées d'Italie. Ainsi, ils « allèrent voir ensemble les belles collections de tableaux qui sont à Bologne⁵ » et à Parme, Lucile est charmée par une fresque du Corrège « appelée la Madone *della Scala*⁶ » alors que la ville pleure encore la disparition de *La Vierge, l'Enfant Jésus, sainte Marguerite et saint Jérôme*, autre œuvre du Corrège enlevée par les Français dès 1796. Il n'est pas anodin que Lucile porte son intérêt sur une œuvre de ce même artiste et plus particulièrement une fresque : les Français n'ont pu détacher et emporter avec eux cette œuvre, contrairement aux tableaux.

Si *Corinne ou l'Italie* garde volontairement un silence accusateur sur la politique patrimoniale de Napoléon en Italie, on retrouve paradoxalement la même aphasie dans les écrits intimes de Staël lors de son premier séjour en 1805 : on n'y trouve aucun commentaire sur les enlèvements français. S'agit-il d'un désintéret pour la question ou ce silence participe-t-il également de sa stratégie du déni ? La

¹ S. Genand, « *Corinne ou l'inconscient, l'Italie archéologique de Germaine de Staël* », *art. cit.*, p. 117-118.

² G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1163.

³ *Ibid.*, p. 1161.

⁴ Voir *Ibid.*, p. 1402.

⁵ *Ibid.*, p. 1437.

⁶ *Ibid.*, p. 1435.

Correspondance fourmille de nouvelles politiques sur la proclamation du Royaume d'Italie ou sur le gouvernement de Naples mais n'évoque pas la question patrimoniale. Dans ses carnets de voyage, les réflexions sur la question du rôle patrimonial de la France en Italie sont aussi inexistantes ; elle se contente de noter, à propos des collections du Vatican qu'elle vient de voir aux flambeaux : « Tristesse des copies (pour le voyage avec Lucile¹) ». Or, même cette note succincte ne sera pas intégrée au roman puisque, lors du deuxième séjour d'Oswald sur la péninsule, Rome, privée de ses tableaux et de ses sculptures, est évacuée. Le silence staëlien, s'il résonne comme une condamnation dans le roman, demeure donc ambigu dans ses écrits intimes. On retrouve ce même étonnant mutisme chez Chateaubriand : s'il évoque les effets patrimoniaux de la présence française à Rome dans *Mémoires d'outre-tombe*, son *Voyage en Italie* est particulièrement silencieux sur le sujet et, bien que les pillages français aient déjà amoindri les collections romaines, le récit de ses visites des villas et des musées ne fait nullement mention de ces vides. Ce silence peut être interprété comme une condamnation ou un déni des saisies françaises mais aussi comme le produit d'une volonté d'ancrer la Ville Éternelle, atemporelle, en dehors de toute actualité historique.

S'il est difficile de condamner les politiques patrimoniales mises en place ou les saisies d'œuvres d'art soutenues par Napoléon, les voyageurs français conservent leurs critiques pour les dégradations causées par les soldats républicains dont l'Empire entend se distinguer patrimonielement car, si « la première invasion des Français, à Rome, sous le Directoire, fut infâme et spoliatrice ; la seconde, sous l'Empire, fut inique : mais, une fois accomplie, l'ordre régna² ». Ces oppositions patrimoniales entre la République et l'Empire sont clairement motivées par un positionnement politique de ces voyageurs en faveur de l'Empire : le contexte politique français influence donc leur traitement du patrimoine italien. La *Cène* de Vinci a ainsi fait l'objet de dégradations généralement attribuées à l'armée d'Italie³ ; cette anecdote, reprise par de nombreux voyageurs, est l'occasion d'opposer le traitement du patrimoine italien par la France républicaine et celui de la France impériale comme le fait Simond :

Les Français sont accusés de s'être exercés au pistolet contre le mur, visant à Notre-Seigneur et à ses apôtres. J'ai en effet reconnu des empreintes de balles sur le mur, ainsi que des marques de coups de pierre ou de brique, et une femme qui, depuis nombre d'années, demeure tout à côté du local, m'a dit qu'on y avait logé des prisonniers de guerre, gardés par des soldats du 6^e régiment de hussards français, et qui, les uns et les autres, ignorant le mérite du tableau, avaient en effet été coupables du sacrilège dont il est question. Bonaparte, étant à Milan, vint voir le chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, et, le trouvant en si mauvaises mains, il leva les épaules, dit la bonne femme, frappa du pied fit évacuer le local, murer une des portes, et enfin placer la balustrade que l'on voit à présent⁴.

Simond oppose les destructions républicaines reposant sur l'ignorance et l'iconoclasme à la conscience patrimoniale de leur général, destiné à devenir empereur. De même, Valéry condamne les enlèvements

¹ G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 248.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 337.

³ « Cette peinture à fresques est entièrement mutilée et à peine reconnaissable. Des Français, dont je pourrais peut-être connaître la province, ennemis jurés des beaux-arts, en avaient fait autrefois une cible pour tirer au pistolet », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 48-49.

⁴ Le terme religieux est intéressant par son usage syllepique : en effet, il désigne à la fois l'acte des soldats (ils ont tiré sur les représentations du Christ et des apôtres) et les dégradations qu'ils ont fait subir à la fresque.

patrimoniaux effectués par la République française à Venise, qu'elle a ainsi privé de son héritage et de son identité tout en dénaturant ces monuments historiques :

Le lion de S.-Marc, mutilé, est remonté sur sa colonne. Il n'aurait jamais dû la quitter ; insignifiant sous le rapport de l'art, il était à Venise un emblème national et public de son ancienne puissance. Sacré sur la place S.-Marc, à l'esplanade des Invalides il n'était qu'une marque superflue du courage de nos guerriers [...]. C'était d'ailleurs une chose singulièrement maladroite et odieuse à une république naissante que d'humilier et de dépouiller des souvenirs de leur gloire passée, de vieilles républiques comme Gênes et Venise. Le Sacra Catino, le Lion de S.-Marc, étaient là des monuments patriotiques dignes de respect ; ailleurs ils ne devenaient plus que des curiosités de magasin ou de cabinet, proie violente de la conquête¹.

Les voyageurs ayant pris parti pour l'Empire donnent à voir, *a posteriori*, une rupture politique et idéologique dans l'action patrimoniale des Français en Italie : si les soldats de la République ont détruit, pillé, détérioré, l'Empire a su protéger, restaurer, conserver. Le spectre de la Révolution, et notamment de ses effets patrimoniaux, accompagne les voyageurs du moment 1800 en Italie et les destructions patrimoniales dont ils sont témoins sur la péninsule, qu'elles soient l'ouvrage ou non des soldats républicains, sont régulièrement rapprochées de celles qui ont eu lieu en France. Ainsi, à la villa Adriana, Creuzé de Lesser met en parallèle les ravages causés par les barbares sur les monuments romains et ceux de France qui, « comme l'Italie, [...] vient aussi d'être en proie aux barbares² » révolutionnaires. Chateaubriand s'insurge face à un projet de défrichement de la campagne romaine proposé par les Anglais qui, d'après lui, mettrait en danger le patrimoine antique : « Les cardinaux ont fermé l'oreille aux calculs des bandes noires accourues pour démolir les débris de Tusculum [...] : elles auraient fait de la chaux avec le marbre des sarcophages de Paul-Émile, comme elles ont fait des gargouilles avec le plomb des cercueils de nos pères³ ». Les « bandes noires » anglaises auraient donc fait subir au patrimoine de Rome le même sort que celles de France au leur durant la Révolution. Ces destructions iconoclastes, qui ont plus particulièrement visé le patrimoine médiéval, symbole du pouvoir de la monarchie et de l'Église, sont régulièrement évoquées à Rome par les voyageurs français confrontés au patrimoine dégradé de la ville, mettant en avant le caractère essentiel joué par l'épisode révolutionnaire dans l'émergence d'une conscience patrimoniale française⁴.

¹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. 366.

² A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., p. 325.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. III, p. 227.

⁴ Régnier rappelle également le souvenir encore vif de ces destructions iconoclastes révolutionnaires : « Dans les temps les plus rudes de la révolution française, un homme s'en vint, armé d'un marteau, marquer le portail de nos basiliques ; et toutes les sculptures du moyen âge, toutes ces dentelles de pierre volaient aussitôt en éclats. », J. Régnier, *Tableau de la ville éternelle*, op. cit., p. 12. On retrouve cet enchaînement de pensées chez Chateaubriand qui, lors de à Rome, s'insurge contre les destructions iconoclastes et exige le respect du passé, indépendamment de la valeur symbolique des œuvres : « Il n'y a que les Français qui se fâchent sottement contre leurs tombeaux et leurs annales, qui abattent les croix, dévastent les églises, en rancune du clergé de l'an de grâce 1000 ou 1100. Rien de plus puéril ou de plus bête que ces outrages de réminiscence ; rien qui porterait davantage à croire que nous ne sommes capables de quoi que ce soit de sérieux, que les vrais principes de la liberté nous demeureront à jamais inconnus. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. III, p. 222-223.

Les voyageurs étrangers, notamment allemands et anglais, se montrent moins réservés dans leurs critiques ; la presse allemande a été l'une des plus promptes à s'insurger contre le déplacement des œuvres italiennes et cette indignation, qui s'explique par le contexte esthétique et politique de l'Allemagne, se retrouve dans les récits de ses voyageurs, comme Kotzebue et Reichard. Le traducteur de l'ouvrage de Kotzebue se voit contraint, en 1806, de censurer certains de ses commentaires désobligeants à l'égard de la France¹. En effet, Kotzebue dénonce avec vigueur les enlèvements français ; il note par exemple au palais Pitti :

Ce palais renfermait autrefois une collection de peintures choisies ; mais elle est maintenant épluchée, car le goût insatiable des Français pour les beaux-arts a fait disparaître soixante-deux de ces tableaux. J'ai vu avec plaisir que la reine n'a fait déplacer aucun des cadres vides. Cet aspect, dans les appartements dépouillés du palais d'un roi, doit être pour tout Français qui a de l'honneur une espèce de torture².

Comme d'autres voyageurs, il refuse de présenter Rome en tant que ville qui, privée de ses chefs d'œuvre, est désormais dénuée de son principal intérêt. Il réaffirme au contraire la primauté de la Ville Éternelle et constate au Vatican : « Aujourd'hui même, et quoique les Français en aient enlevé les plus beaux ornements, il est encore et restera peut-être toujours le premier Muséum du monde³ ». Kotzebue passe également sous silence les mesures bénéfiques prises par la France en Italie, utilisant la même tactique que de nombreux guides romains, comme dans sa description du Colisée⁴. On relève donc un fort sentiment anti-français chez Kotzebue qui qualifie les Français de « brigands⁵ » et se montre plus attentif à leurs exactions qu'aux bénéfices patrimoniaux de leur occupation. Reichard adopte quant à lui une attitude plus neutre : il s'attarde essentiellement sur les saisies patrimoniales mais, moins polémique, se contente de regretter sur le plan touristique le départ des œuvres. Cependant, il ne mentionne ni les fouilles, ni les entreprises de restauration mises en place par les Français. Si les voyageurs britanniques, comme Marianna Starke, se montrent tout aussi critiques face au rôle patrimonial joué par la France en Italie, le cas de Lady Morgan, qui voyage sur la péninsule en 1821, est particulièrement intéressant :

¹ Le traducteur écrit dans son avant-propos : « Il ne manque jamais l'occasion [...] de nous adresser quelques grosses injures (on n'en verra qu'un léger échantillon ; il n'eût pas été convenable de publier sans restriction de pareilles sottises) », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 19.

² *Ibid.*, p. 193.

³ *Ibid.*, t. III, p. 330. Reichard adopte une attitude similaire : « Le Belvédère en deuil, regrettant, comme le Musée Clémentin, ses chefs-d'œuvre les plus célèbres. On les a remplacés par des copies en plâtre. Cependant le Musée Clémentin renferme encore un grand nombre d'antiquités dignes à tous égards de l'attention de l'amateur. », H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, Weimar, Bureau d'industrie, 1805 (3^e éd.), t. II, p. 329.

⁴ Voir A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 246.

⁵ *Ibid.*, t. III, p. 16.

d'origine irlandaise, la voyageuse prend un malin plaisir à relever les mensonges et les inexactitudes des voyageurs anglais¹, prenant la défense de l'occupant français dont elle vante les réalisations².

Le débat sur les saisies patrimoniales effectuées par la France en Italie trouve donc dans le récit de voyage, souvent traduit et diffusé en Europe, une tribune privilégiée. Les arguments échangés par les deux camps participent à l'élaboration progressive d'une conscience patrimoniale moderne en Europe et à la reconnaissance complexe du lien unique qui unit une nation à son héritage. Ce débat ne s'achève pas avec les restitutions des œuvres spoliées à partir de 1815 ; il se poursuit tout au long du XIX^e puis du XX^e siècles et aujourd'hui encore alors que les musées occidentaux demeurent réticents à ouvrir un dialogue sur la restitution à leurs anciennes colonies de l'héritage dont ils les ont injustement privé.

Les retours : leurs effets patrimoniaux en France comme en Italie

Dès 1815, la tendance s'inverse avec la victoire des Alliés : c'est au tour de la France de devenir un pays occupé et du Louvre d'être vidé puisqu'une grande partie des œuvres spoliées reviennent dans leur pays d'origine par suite des traités. En effet, « la légitimité de l'entreprise [de spoliation] repose [...] sur les qualités dont le vainqueur doit faire preuve, sous peine de perdre à son tour la possession de ces éminents chefs-d'œuvre³ », comme l'observe philosophiquement Guinan-Laourens : « Elle est aussi dans ma pensée, cette France conquérante, devenue à son tour, la conquête de ces mêmes armées que ses soldats avaient, vingt ans de suite, fait passer sous les fourches caudines ! Il faut céder au destin⁴ ! » Cependant, ces retours n'affectent pas seulement la France et ses musées mais aussi l'œuvre elle-même qui, de dépouille destinée à illustrer la puissance française, retrouve son statut patrimonial en Italie.

Lors de la première restauration, les Alliés n'avaient emporté qu'un petit nombre d'objets d'art. Cette « mansuétude » a été soulignée par la presse française : *La Gazette de France* établit par exemple un

¹ Elle dénonce ainsi les accusations patrimoniales portées par Eustace à l'encontre des Français : « Dans le réfectoire du couvent des dominicains, dit Eustace, était, comme on sait, la célèbre Cène du même peintre, considérée comme son chef-d'œuvre. Le couvent fût supprimé, la salle convertie en dépôt d'artillerie ; et cette peinture servait de but aux soldats français pour s'exercer au tir. Ils visaient principalement aux têtes, et à celle de notre Sauveur, de préférence à toutes les autres. Dans tout ce qui a été dit contre les Français, soit vérité, soit calomnie, rien n'est comparable à cet acte de barbarie sacrilège, de basse et puérile insulte. [...] Rien ne pourrait excuser les Français d'avoir commis ce trait de légèreté cruelle si l'histoire était vraie, mais malheureusement elle est fautive depuis le commencement jusqu'à la fin. Quand l'armée française arriva à Milan, ce couvent fût assigné pour quartier à une partie de la cavalerie, et les chevaux furent placés dans le réfectoire, d'après les ordres des autorités subalternes milanaises qui eurent la direction des logements militaires. Un jeune officier français, qui avait ouï parler de cette fresque, fut le premier à s'apercevoir du danger auquel elle était exposée, et se hâta d'en informer le général en chef qui vint à temps pour empêcher ce précieux monument d'être sacrifié à l'ignorance brutale, non des Français, mais des personnes qui avaient présidé à la distribution des quartiers. », Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. I, p. 173-174.

² Au sujet de Milan, elle écrit, vantant les mesures urbaines et patrimoniales de l'empereur : « Milan était pour l'empereur un objet de considération spéciale, comme le siège de son second empire, comme un autre Paris. D'après cette double influence, les rues furent déblayées, des avenues s'ouvrirent, on conserva les antiquités, on éleva des palais. », *Ibid.*, p. 158.

³ D. Poulot, *Surveiller et s'instruire, op. cit.*, p. 217.

⁴ J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814, op. cit.*, p. 330.

parallèle flatteur pour les Alliés entre leur conduite en pays ennemi et celle des Français¹. En effet, les musées français ne sont pas soumis au pillage et la majorité des chefs-d'œuvre enlevés devait donc rester au Louvre, héritage des faits d'armes de la République et de l'Empire². Mais après les Cent Jours, le Congrès de Vienne stipule la restitution des œuvres d'art italiennes saisies par la France et Canova, à la demande du pape, se rend à Paris pour assurer le retour des chefs d'œuvre romains. Santo-Domingo rappelle qu' « on lui en a beaucoup voulu d'avoir présidé, au Louvre, à l'enlèvement des chefs-d'œuvre d'Italie ; on a qualifié sa conduite de vandalisme ; son titre d'ambassadeur a été parodié par celui d'emballeur³ ». En effet, de nombreux voyageurs français rappellent le rôle joué par l'artiste dans ce qu'ils considèrent comme un dépouillement injuste des trophées de guerre de la France, comme Ducos⁴ ou Stendhal qui rappelle l'argument légal justifiant ces saisies :

Canova est venu trois fois à Paris ; la dernière, comme emballeur. Il vint reprendre les statues que l'on nous avait cédées par le traité de Tolentino, sans lequel l'armée victorieuse à Arcole et à Rivoli eût occupé Rome. On nous a volé ce que nous avions gagné par un traité. Canova ne comprenait pas ce raisonnement. Élevé à Venise, du temps de l'ancien gouvernement, il ne pouvait concevoir qu'un droit, celui de la force ; les traités ne lui semblaient qu'une vaine formalité⁵.

Le musée Napoléon, aujourd'hui musée du Louvre, fut le plus touché par les retours d'œuvres saisies sous la République et l'Empire : les restitutions se multiplièrent malgré les efforts de son directeur, Vivant Denon, qui fit tout ce qu'il put pour retenir les œuvres, arguant notamment des investissements français effectués sur ces tableaux⁶ dont la saisie compenserait les sommes engagées par la France pour entretenir le patrimoine monumental de la péninsule. Néanmoins, toutes les œuvres cédées par l'Italie ne revinrent pas sur la péninsule : celles ayant été transportées dans des musées provinciaux demeurèrent majoritairement en France comme *Le Christ et la femme adultère* du Titien, déposé à Bordeaux ; ce fut aussi le cas des œuvres de peintres peu appréciés ou reconnus à l'époque comme Le Pérugin : sur vingt-cinq tableaux enlevés à Pérouse, dix-neuf restèrent en France après 1815. Ducos constate ainsi que les restitutions obtenues par le musée de Parme ne correspondent pas à ses pertes⁷ et Lady Morgan rappelle

¹ *La Gazette de France*, 7 juin 1814, n°58, p. 4.

² Chateaubriand écrit ainsi à cette occasion : « Alexandre s'en va, nous laissant les chefs-d'œuvre conquis et la liberté déposée dans la Charte. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. II, p. 496.

³ J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 113.

⁴ « Depuis, nous avons vu Canova, pendant l'année 1815, reprendre au nom du pape, dans nos musées, les objets d'art conquis par nos armes reçus en don ou payés de nos deniers. Chargé de ce honteux butin, les honneurs du triomphe l'attendaient à Rome. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. II, p. 180.

⁵ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 1082.

⁶ À propos de l'Apollon du Belvédère, Blanvillain rappelle ainsi : « Comme cette statue avait été restaurée dans une époque où ce genre de travail était peu en usage, aucune des pièces remises ne se trouvait à sa place ; elles ont été rétablies à Paris, avec beaucoup d'art, et l'on ne s'aperçoit plus aujourd'hui des défauts qui en altéraient jadis les contours, surtout aux jambes. Elle a beaucoup gagné à son déplacement, en ce qu'elle est mieux éclairée qu'au Vatican et qu'elle a été rétablie autant qu'il était possible », J. F. C. Blanvillain, *Le Pariséum*, op. cit., p. 114.

⁷ « Jadis la collection du musée de Parme était considérable. Les restitutions qu'il a obtenues, se font plus remarquer par leur qualité que par leur quantité. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. IV, p. 249.

que les tableaux bolonais exposés aux Tuileries y demeurèrent¹. Les œuvres achetées par les Français, notamment après la nationalisation des églises italiennes en 1811, restèrent également à Paris comme *La Prédication de Saint Étienne à Jérusalem* de Carpaccio. Certaines furent également perdues² ou détruites et d'autres firent l'objet d'échanges, comme *Les Noces de Cana* de Véronèse qui demeura en France par suite d'un accord avec Venise ; en échange, la France envoya un tableau de Le Brun. Enfin, certains particuliers italiens ne purent assumer les frais de retour et leurs collections passèrent à cette occasion dans d'autres mains, comme celles de la villa Albani³ ou celles du prince Giustiniani⁴. Malgré les restitutions, l'horizon muséal italien est donc durablement troublé et le patrimoine de la péninsule amoindri.

Le retour des saisies patrimoniales est évoqué dans la presse française et italienne. En France, ces retours ne sont pas passés sous silence mais on observe une disproportion entre la généreuse évocation des saisies dans la presse révolutionnaire et la sobre mention des retours. Les journaux transmettent tout d'abord les rumeurs inquiètes sur le sort, encore incertain, des saisies françaises, n'osant croire qu'elles soient destinées à quitter Paris. C'est le cas de *La Quotidienne*, journal royaliste, qui nie les retours⁵ et exprime l'espoir que le musée du Louvre ne sera pas démantelé mais érigé en Muséum européen :

On assure qu'il a été proposé de déclarer les collections de tableaux et statues actuellement réunies dans les galeries du Louvre, Muséum européen. Ces collections seraient considérées comme une propriété commune des nations européennes, confiée à la garde des Parisiens. Par cette mesure, on aura rappelé et consacré le principe du droit public qui défend d'enlever comme butin des objets d'arts ou de science ; on aura évité en outre la dispersion d'une collection qui, dans son ensemble unique, offre une histoire complète des beaux-arts, et qui ne pourrait être plus convenablement placée pour la commodité des artistes et des amateurs, surtout de ceux d'Angleterre, de Prusse et d'Allemagne. Il paraît seulement que des tableaux d'église, en petit nombre, seront exceptés de cette mesure, et qu'ils retourneront aux lieux sacrés pour lesquels ils avaient été destinés⁶.

¹ « Quarante des meilleurs tableaux de Bologne ont été emportés en France. À la restauration, tous ceux qui étaient exposés dans la galerie du Louvre, [...] retourneront où ils avaient été pris ; mais d'autres de très grande valeur, qui décoraient les appartements des Tuileries, que le roi de France habite actuellement, n'ont pas été rendus, parce que les alliés n'ont pas jugé convenable de toucher à aucune chose de l'intérieur du palais du roi. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 170.

² F. Boyer note à propos des œuvres enlevées à Florence : « Il y eut malheureusement quelques pertes qui se produisirent on ne sait où, ni quand, ni comment : sept tableaux, un d'Annibal Carrache, un de l'école de Raphaël, un Véronèse, quatre Bonifazio Veneziano. », F. Boyer, *Le Monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Turin, Società editrice internazionale, « Biblioteca di studi francesi », 1969, p. 99.

³ « Dès l'arrivée de l'administration française, ses trois cents pièces furent enlevées et, presque en totalité, expédiées à Paris : restituées après le congrès de Vienne, elles se trouvèrent en partie dispersées, puisque le prince Albani se refusant à supporter les frais du transport exigés pour leur retour, en céda un grand nombre au roi de Bavière. », J. Boudard et E. Kanceff, *Rome au XIX^e siècle*, op. cit., p. 119. Chateaubriand évoque indirectement ces déplacements vers l'Allemagne : « Je ne vis point la jeune servante saxonne ; elle était retournée à Dresde consoler par des chants d'Italie les tableaux exilés de Raphaël. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. IV, p. 483.

⁴ « Les tableaux, exposés à Paris en 1812, furent achetés en septembre 1815 par le Roi de Prusse venu avec les Alliés vainqueurs dans la capitale de la France », F. Boyer, *Le Monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, op. cit., p. 231.

⁵ « Il paraît que c'est à tort que l'on a fait courir le bruit que des généraux prussiens faisaient enlever du Musée, par voie d'exécution militaire, différents objets d'art. », *La Quotidienne*, 13 juillet 1815, n°194, p. 3-4.

⁶ *La Quotidienne*, 6 août 1815, n°218, p. 2.

Mais telle n'est pas la volonté des Alliés qui souhaitent punir la France en lui enlevant ses trophées. Un bref débat sur la légitimité de ces retours s'instaure alors dans la presse. Les journaux annonçant le retour des œuvres adoptent majoritairement un ton neutre et se contentent de livrer l'information, ce qui s'explique par les changements politiques : rares sont ceux qui s'opposent en bloc à ces retours imposés par les vainqueurs. *La Quotidienne* publie pourtant une lettre anonyme expliquant que les œuvres saisies par la France ont fait l'objet d'une cession par traité ou d'un achat et ne sont donc pas destinées à revenir dans leur pays d'origine. La lettre détaille cette situation juridique avec précision et insiste sur la nécessité de conserver les saisies à Paris dans l'intérêt des amateurs étrangers comme dans celui de l'Italie¹. Dans le même périodique un autre son de cloche se fait néanmoins très vite entendre : des journaux ayant accusé les Anglais d'enlever les statues italiennes pour les ramener à Londres, *La Quotidienne* dément formellement et ajoute que ces « monuments de violence et d'injustice » ne peuvent cesser de l'être qu'en retournant à leurs « possesseurs légitimes² ». De même, les *Lettres sur le projet d'enlever les monuments d'Italie* de Quatremère de Quincy sont réimprimées, avec la pétition adressée par certains artistes au Directoire afin d'empêcher les saisies patrimoniales en Italie³, et *La Quotidienne* en propose un compte rendu détaillé contribuant à justifier, *a posteriori*, le retour des œuvres enlevées.

Après ce débat dont la brièveté s'explique par les circonstances politiques peu favorables aux arguments rejetant le retour des saisies décidé par les Alliés, les journaux évoquent l'enlèvement des objets et les réactions des Parisiens, entre tristesse et colère, comme *La Quotidienne* du 1^{er} octobre :

¹ « C'est à tort qu'on a considéré tous ces objets [...] comme le produit d'un enlèvement forcé, opéré par les armées et les autorités françaises, et dénué de toute sanction légale. [...] L'immense majorité des objets réunis dans le Louvre se rapporte à une des trois catégories suivantes : 1° Ceux qui, formellement achetés par le ci-devant gouvernement impérial, ou acquis par abandon et cession formelle de la part des anciens propriétaires, sont devenus une propriété aussi sacrée que les bijoux de la couronne. On place dans cette classe ce qui vient des villas Borghèse, Albani, Farnèse, etc., etc. 2° Ceux qui ont été cédés par des traités solennels ou par des conventions authentiques, ou donnés en déduction sur des sommes dont le paiement était stipulé dans ces traités, ces conventions. On doit compter dans ce nombre plusieurs tableaux de Rome et de Parme, et toutes les statues, formellement cédées à la France par le traité de Tolentino. 3° Ceux qui sont devenus propriété publique française avec les pays où ils se trouvaient, lors de la cession formelle et solennellement reconnue de ces pays. [...] Pendant qu'on agite ces questions du droit public, l'opinion et les vœux des artistes et des amateurs de toutes les nations, se partagent à l'égard de la question relative à l'intérêt des beaux-arts. Ils sont tous d'accord dans le désir de voir pour l'avenir l'inviolabilité absolue de tous les dépôts consacrés aux arts, aux lettres et aux sciences ; principe qui malheureusement a été méconnu longtemps avant la Révolution française [...]. Mais l'application rétroactive de ce principe aurait plusieurs inconvénients. Les artistes allemands et anglais seraient obligés de chercher très loin et en cent endroits différents ce qu'ils trouvent réuni et à leur proximité. Plusieurs objets précieux seraient de nouveau dérobés aux regards du public ; enfin, l'Italie, en reprenant une centaine de statues dont l'absence est à peine aperçue dans ses musées, verrait se ralentir cette ardeur qui la porte à déterrer les objets [...] cachés dans les entrailles de son sol classique. », *La Quotidienne*, 5 septembre 1815, n°248, p. 1.

² « Nous serions surpris en effet que l'on regardât de tels objets comme des fruits de la victoire, et comme le prix du sang des braves armées, répandu pour une plus noble cause. Ils ne cesseraient pas d'être des monuments de violence et d'injustice, s'ils passaient dans d'autres mains, au même titre qu'ils étaient dans les nôtres. C'est à leurs possesseurs légitimes qu'ils doivent retourner », *La Quotidienne*, 8 octobre 1815, n°281, p. 3.

³ « On a imprimé à la suite de ces lettres la pétition des principaux artistes français contre le déplacement des chefs-d'œuvre d'Italie : pétition à laquelle les Verrès du Directoire ne daignèrent pas seulement faire une réponse. », *La Quotidienne*, 25 octobre 1815, n°298, p. 1.

Les Autrichiens sont occupés à enlever les chevaux de bronze, placés sur l'arc de triomphe du Carrousel. Ces chevaux sont destinés à suivre la victoire, et à montrer au monde les vicissitudes de la fortune. Ils avaient été transportés de Corinthe à Rome sous Néron, transportés ensuite à Bysance [*sic.*], dans la cinquième croisade. Après la prise de Constantinople par les Latins, ils vinrent orner la place de Saint-Marc. Lorsque la république de Venise fut envahie par les Français, ils furent transportés à Paris. Leur arrivée dans la capitale de la France avait été à peine remarquée. Beaucoup de Français blâmaient ceux qui avaient enlevé cette dépouille aux malheureux Vénitiens. Aujourd'hui, le départ ou l'enlèvement de ces chevaux de bronze attire l'attention de la multitude, et provoque les murmures de certaines gens qui ne savent pas qu'ils étaient le prix de la victoire, et qu'ils n'ont pas changé de destination. Pour se consoler de cette perte, il faut quelquefois se rappeler les idées du juste et de l'injuste et ne pas oublier que le bonheur de la France ne tient point à quatre chevaux de bronze venus de Corinthe, et qui ne sont point un chef-d'œuvre de l'art¹.

On observe une inversion fataliste du discours des Fêtes de la liberté : les chevaux suivent la victoire et la France est désormais défaite. Le journaliste souligne aussi la faible qualité artistique de l'œuvre² ainsi que la versatilité des Parisiens. En effet, comme le rappelle Simond, le désespoir comme la joie des retrouvailles font avant tout partie d'une rhétorique patrimoniale nationale, comme le relève aussi Ducos à propos de l'arc du Carrousel³ :

Dans ce siècle des voyages, tout le monde a vu l'Apollon du Belvédère, et l'Apollon du Belvédère a vu tout le monde [...]. Pendant que les nations voyageaient en masse, on a vu de pesantes statues passer les Alpes en poste et revenir du même train, de gros chevaux de bronze les suivant au galop. Ces restes précieux des arts de la Grèce ont été pris et repris, emportés et reportés dans l'enivrement de la victoire, par amour-propre national, par pique, par taquinerie, sans que ni les uns ni les autres de ceux qui se les disputaient, y attachassent véritablement beaucoup de prix. Plus d'un Romain, qui s'extasie sur la restitution de ces chefs-d'œuvre, les avait à peine vus autrefois, et ne s'est pas donné la peine de les aller voir depuis leur retour ; comme j'ai connu des Parisiens inconsolables de leur perte, qui n'avaient pas été au Musée depuis dix ans⁴.

Les journaux informent encore sur le trajet des œuvres, au même titre que sous le Directoire mais dans le sens inverse⁵, et fournissent des indications sur l'arrivée des œuvres en Italie comme *La Gazette de France* du 12 mai 1816⁶, celle du 12 janvier, dans laquelle un correspondant d'Ancône s'émerveille

¹ *La Quotidienne*, 1^{er} octobre 1815, n°274, p. 3.

² On retrouve la même idée dans *La Quotidienne* du 3 octobre qui invite les Parisiens à ne pas regretter le lion enlevé à Venise, cassé lors de son déplacement, en raison de sa faible valeur artistique : « Le lion [...] a été brisé aujourd'hui par les ouvriers chargés de le descendre du piédestal de la fontaine construite en 1804 sur l'esplanade des Invalides. Quoiqu'en disent des gens devenus subitement amateurs des arts et décidés à tout regretter, cette figure hideuse n'est pas une perte même pour les Vénitiens, quoique ce fut pour eux un monument », *La Quotidienne*, 3 octobre 1815, n°276, p. 3.

³ « Le quadriges de Venise qui le couronnait est tombé ; les marbres historiques dont il était enrichi, ont été arrachés par des barbares, honteux d'y lire leurs défaites et les rejets de notre longue famille de rois, à qui aucune gloire française ne saurait demeurer étrangère, n'ont pas pu les protéger ! Mais l'absence de ces sculptures, leurs scellements déchirés la pierre brute qu'elles couvraient, les font mieux remarquer. [...] Non ces vides ne feront point de lacunes dans notre histoire consulaire et impériale. L'avenir n'oubliera aucun des actes héroïques qui y étaient inscrits. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. II, p. 145-146.

⁴ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 268-269.

⁵ *La Quotidienne* indique ainsi : « Le chevalier Canova [...] est parti hier pour Anvers, où se trouvent déposés une partie des monuments d'arts enlevés aux états du pape, et repris au musée de Paris. Ces chefs-d'œuvre seront embarqués à Anvers au printemps prochain à bord de bâtiments anglais, pour être reconduits en Italie. », *La Quotidienne*, 19 décembre 1815, n°353, p. 1 ; ou encore *La Gazette de France* qui évoque l'accident survenu lors du retour du *Laocoon* : « Le versement de la voiture qui portait le Laocoon a fait une grande sensation à Rome. Il n'est que trop vrai [...] que la belle statue a été endommagée. », *La Gazette de France*, 19 janvier 1816, n°19, p. 1.

⁶ « L'Apollon du Belvédère, le Laocoon et l'Antinoüs ont été replacés le 19 au musée du Vatican. », *La Gazette de France*, 12 mars 1816, n°61, p. 2.

sur le retour d'un tableau¹, ou dans *La Quotidienne* du 12 mars qui se réjouit du retour des statues antiques au Vatican². La presse italienne fait également la publicité de ces retours, comme le *Diario di Roma* du 28 octobre 1815 qui communique des informations plus précises sur les enlèvements en cours à Paris et justifie le retour des saisies³. Les œuvres sont alors ramenées en triomphe sur la péninsule et cette mise en scène du patrimoine italien participe à la légitimation de la restauration politique : les chevaux de Venise, les antiques du musée du Vatican et la Vénus de Médicis font plus particulièrement les frais de ce retour triomphal. À Florence, Lady Morgan effectue ainsi un parallèle entre la réinstallation de la Vénus de Médicis et celle des souverains sur leurs trônes après l'abdication de Napoléon :

Quand la restauration eut lieu, en 1814, la Vénus de Médicis a dû reprendre son trône dans la tribune, être réinstallée comme d'autres souverains déposés, avec les chevaux de Venise [...]. En cette occasion, comme dans toutes celles du même genre, on chercha à produire de l'effet sur le peuple, par la pompe glorieuse de son entrée ; mais ce but fut absolument manqué. Ce fut en vain qu'une escorte de cavalerie alla à sa rencontre, et qu'elle fut conduite dans la ville, les drapeaux déployés, et les tambours battants ; il ne se trouva pas trois cents personnes sur son passage, pour célébrer sa bienvenue. Un quart de siècle avait apporté de grands changements dans le goût des Florentins : il leur fallait des statuts, et non pas des statues ; et la restauration de leur ancien commerce, ou la continuation de cette prospérité dont ils avaient joui par les institutions libérales de leurs vainqueurs ultramontains, leur auraient semblé un résultat plus heureux du rétablissement de l'ancienne dynastie, que l'arrivée de toutes les statues qui aient jamais orné le Capitole de Rome ancienne, ou le Vatican de Rome moderne⁴.

Évoquant le retour des chevaux à Venise, qui symbolise aussi celui de l'Autriche dont la puissance est marquée dans le décor, la voyageuse souligne également sur l'absence de public⁵ qui incarne l'indifférence des Vénitiens envers cette restitution mais aussi leur rejet de la domination autrichienne :

La première fête publique de quelque importance, célébrée après une longue période, et qui sera probablement la dernière jusqu'à des temps assez éloignés, a été ordonnée par le gouvernement impérial pour honorer le retour des fameux chevaux. Rien ne fut oublié pour donner de l'éclat à un événement qui démontrait les bienfaits produits par la restauration et la chute de l'usurpateur. On érigea un magnifique amphithéâtre sur la place [...]. On avait laissé un espace pour le peuple, qui remplissait ordinairement la place dans les fêtes populaires. Près de l'horloge de Saint-Marc, on construisit une superbe loggia [...]. La couronne impériale qui la surmontait, marquait qu'elle était réservée à l'empereur d'Autriche et à sa famille, qui voulurent être présents à la réinstallation de ces trophées de la conquête de Constantinople, et recevoir l'hommage de la gratitude vénitienne. Les canons des ports et des arsenaux annoncèrent l'arrivée de l'empereur. Les chevaux de Lysippe étaient prêts à être

¹ « S. M. a fait rendre à notre cathédrale le beau tableau représentant le Martyre de Sainte-Affra qui lui avait été enlevé. », *Ibid.*, p. 2.

² « Mardi dernier, S. S., accompagnée du chevalier Canova, [...] a visité les collections des beaux-arts qui ornent le Vatican. Le souverain pontife a vu, avec satisfaction, l'Apollon, le Torse, le Mercure, l'Antinoüs, le Laocoon, et plusieurs autres statues et groupes antiques, remis en place. », *La Quotidienne*, 12 mars 1816, n°72, p. 1.

³ « Colle ultime lettere di Parigi si è avuta la notizia che in unione coi Monumenti d'arte, codici ed altri oggetti di tal natura dei Regno Austro-Veneto, et degli Stati del Piemonte, Modena e Toscana che tornano ad illustrare l'Italia vi sono compresi anche quelli dello Stato Pontifico per opera del Sig. Cav. Canova, nostro valentissimo artista. », « Les dernières lettres de Paris ont apporté la nouvelle que, avec les monuments d'art, les manuscrits et les autres objets de cette nature appartenant au Royaume austro-vénitien et aux États du Piémont, de Modène et de Toscane qui reviennent pour rendre sa gloire à l'Italie, on a inclus encore ceux appartenant à l'État pontifical grâce au travail mené par Canova, notre très vaillant artiste. », *Diario di Roma*, 28 octobre 1815, n°86, p. 4-5. Voir également *Ibid.*, p. 16-17.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, t. II, *op. cit.*, p. 411-412.

⁵ Nuancée par d'autres voyageurs : « Le jour de leur arrivée à Venise, [...] on les vit caracoler [...] jusque sous la tribune, où ils furent bientôt élevés aux acclamations du peuple, auquel l'empereur François fit un discours qui fut fort applaudi. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 43.

replacés dans la station qu'ils avaient occupée pendant six cents ans, et rien ne manquait pour compléter l'imposante splendeur de la fête... Que des spectateurs !! Quelques curieux étaient parsemés de loin en loin sur l'Arena ; mais l'amphithéâtre resta vide. [...] Les chevaux furent montés dans leurs niches, et pas un seul vivat ne vint réjouir les oreilles impériales ; l'empereur et sa famille jouirent à eux seuls de tout le spectacle sans être troublés par la participation plébéienne¹.

Les retours ne concernent pas uniquement les œuvres d'art mais aussi les reliques, notamment la Madone de Lorette dont le rapatriement est un événement participant à la mise en scène de la restauration du pouvoir papal : elle est parée avec luxe et replacée dans son sanctuaire par Pie VII comme le constatent Lady Morgan² ou Kotzebue³.

À partir de 1815, les œuvres spoliées par les Français reviennent donc dans leurs musées d'origine : les niches vides sont à nouveau comblées, les copies laissent la place aux originaux et les voyageurs témoignent de ces changements patrimoniaux. Ainsi, Perrot constate au musée Pio-Clementino qu'« une grande partie avait été enlevée pour orner le Musée de Paris, mais en 1815 tout a été rendu par la France⁴ ». Cependant, une fois rentrées en Italie, les œuvres ne rejoignent pas toujours leur lieu d'origine : à Rome, de nombreuses toiles qui étaient exposées dans des églises le sont désormais dans les musées pontificaux comme *La Naissance de la Vierge* de l'Albane, saisie à Bologne et qui revient en 1815 à la Pinacothèque du Capitole. Les retours ont en effet été à l'origine sur la péninsule d'une centralisation et d'une muséification plus intense des œuvres⁵, détachées des églises ou des couvents dans lesquels on pouvait les admirer avant l'arrivée des Français. Cette muséification des retours a lieu dans diverses régions d'Italie, comme à Plaisance⁶, à Florence, où Valéry constate que des tableaux ont été déplacés des églises vers les Offices⁷, ou encore à Rome. Stendhal, visitant la Pinacothèque du Vatican, revient sur ce phénomène caractéristique d'une modernité patrimoniale et sur le rôle joué par

¹ Lady Morgan, *L'Italie*, t. IV, *op. cit.*, p. 388-389.

² « À la restauration, Notre-Dame de Lorette a été réinstallée dans toute son ancienne splendeur, et couronnée par les mains de Pie VII. Plus d'un brave Anglais est resté dans la plaine de Waterloo pour qu'elle puisse encore briller, entourée de diamants, au milieu de ses dévots pèlerins, qui ne se seraient peut-être jamais rassemblés devant cette châsse sans l'événement de cette journée. », *Ibid.*, p. 311.

³ « On sait que dans la dernière guerre, elle a fait une petite excursion avec les Français, à qui elle a tellement plu, qu'ils l'ont envoyée à Paris, où on lui a ôté ses ornements superflus, et d'où enfin on l'a renvoyée, il n'y a pas longtemps, toute nue à Rome. Le souverain pontife a rougi de sa nudité virginale, il l'a fait rhabiller à neuf depuis les pieds jusqu'à la tête, et l'a fait orner de toutes sortes de parures, parce que l'on sait combien cela plaît, même aux saintes dames. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. IV, p. 246.

⁴ A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, *op. cit.*, p. 320.

⁵ Que la présence française avait déjà amorcée : « Je vais souvent au Musée de Brera. [...] Napoléon fit transporter à Brera les plus beaux tableaux de la galerie Zampieri, de Bologne, et entre autres plusieurs chefs-d'œuvre des Carraches. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 325. Lady Morgan explique aussi à Bologne : « Le premier essai pour former une galerie nationale, a été fait sous les Français, qui ont, il est vrai, emporté beaucoup de pièces principales, mais qui ont laissé et restauré quantité de bons tableaux tirés des églises et des couvents. », Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 221.

⁶ « Ses deux grands tableaux [...], pris par la France pour contribution de guerre en 1797, n'ont point été rendus en 1815 à la cathédrale ; ils sont passés à la galerie de Parme. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 296.

⁷ « Les chefs-d'œuvre qui faisaient la réputation de l'église des Mendicanti ne s'y trouvent plus *La Madonna della pietà* du Guide, le *S. Mathieu* de Louis Carrache, le *S. Éloi* et le *S. Pétrone* de Cavedone, sont à la galerie », *Ibid.*, p. 137.

le pontife dans ce processus : « Comme on ne peut pas excommunier le pape, Pie VII s'est bien gardé de restituer aux couvents leurs biens et leurs tableaux. Il a réuni dans ce petit musée une cinquantaine d'ouvrages excellents¹ ». Pie VII est donc accusé de spolier les églises des États romains pour enrichir son musée. Ainsi, Norvins rapporte que Foligno « possédait son Raphaël », « mais aujourd'hui l'étonnement du tableau doit être plus grand encore de se trouver au Vatican au lieu de la cathédrale de Foligno. Ce tableau, après avoir fait le voyage de Paris et y avoir séjourné par ordre de Napoléon, est revenu en Italie en 1815, et y a été installé à Rome par ordre du pape, devenu conquérant et spoliateur de son évêché de Foligno² ». Cette décision s'explique par des raisons patrimoniales et politiques : le pape entend, en embellissant son musée, afficher aux yeux des visiteurs étrangers la puissance du pouvoir pontifical, écornée par l'épisode impérial. Mais cette décision repose également sur l'émergence d'une conscience patrimoniale moderne marquée par la nécessité de conserver cet héritage collectif et qui fait du musée, public et géré par l'État, le lieu le plus adapté à leur préservation. Stendhal estime ainsi lorsqu'il visite les Musées du Vatican que « ces tableaux sont beaucoup mieux placés pour être vus qu'ils ne le furent jamais au musée de Paris ou dans les églises de Rome avant leur voyage³ ». Ce transfert contribue également à une redéfinition de la propriété de l'œuvre ; en effet, en retenant dans le musée du Vatican ouvert à tous certaines œuvres qui appartenaient à des communautés religieuses de ses États, le pape grossit les collections dynastiques mais il participe aussi à leur lente redéfinition en tant qu'objet patrimonial et contribue donc à les faire progressivement percevoir comme des possessions nationales.

Certains visiteurs français ne manquent pas de mentionner lors de leurs visites des galeries italiennes le retour de ces œuvres qu'ils estiment être « le prix de nos victoires⁴ » ; la muséologie met en relief l'humiliation nationale. Les cicérones italiens, ne manquant aucune occasion de rappeler l'histoire de ces œuvres, participent à cet affront comme le remarque le patriotisme à fleur de peau de Norvins⁵ ou Julvécourt⁶. Particulièrement sensible à cette mortification patrimoniale, Ducos constate au musée du Capitole que ces œuvres, considérées comme des trophées français, sont devenues les « témoignages de

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 631-632.

² J. de Norvins, « État romain », *op. cit.*, p. 53. Chateaubriand remarque également : « Foligno possédait une Vierge de Raphaël qui est aujourd'hui au Vatican. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 202.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 768.

⁴ « L'Apollon et le torse du Belvédère, le groupe de Laocoon, le Méléagre, l'Antinoüs, les Muses, ont repris la place qu'ils occupaient avant de devenir le prix de nos victoires. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 69.

⁵ « Les cicéroni ne manquent guère de dire aux étrangers que tel ou tel tableau avait été emporté par les Français, croyant, chose assez vaine, en rehausser ainsi le mérite. Je me rappelle à ce sujet qu'un custode me disait à Venise en me montrant un Titien : *Codesto quadro, signore, ha avuto l'onore d'andare a Parigi* », J. de Norvins, « Légations de l'État pontifical », *op. cit.*, p. 61.

⁶ « À la fin de chaque explication, entendez-vous notre cicérone : *Viene da Parigi*. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, *op. cit.*, p. 231.

nos revers¹ ». À propos des œuvres picturales, il s'insurge ainsi contre la blessure que leur vue inflige à l'orgueil français :

On vient d'exposer dans l'appartement Borgia, les tableaux enlevés au Musée Napoléon. Je jette avec regret un regard sur la *Transfiguration*, l'*Assomption* et la *Vierge de Foligno* par Raphaël ; la *Communion de saint Jérôme* par le Dominiquin ; la *Fortune*, du Guide ; la *Madeleine*, du Guerchin. Que citerais-je encore ? Et dois-je m'arrêter ? Quel Français, digne de ce nom, ne s'irriterait de voir ces précieuses dépouilles si vaillamment acquises ravies si traitreusement ? Ah ! leur perte excite bien plus de douleur qu'il n'y avait eu de joie à les posséder².

Stendhal fait preuve d'une même nostalgie dans sa quête des retours italiens qu'il indique méticuleusement dans ses récits de voyage : à Parme, il rapporte être « allé revoir [...] le Saint Jérôme et les autres chefs-d'œuvre jadis à Paris³ » ; à Milan, il rappelle le douloureux retour du « carton de l'École d'Athènes », conservé à la bibliothèque Ambrosienne⁴. Ses remarques se font plus nombreuses à Rome. Au Vatican il constate avec tristesse : « On y voit le fameux crucifiement de saint Pierre du Guide ; c'est une copie en mosaïque de ce tableau célèbre que les victoires de l'armée d'Italie avaient amené à Paris, et que Waterloo a renvoyé au troisième étage du Vatican⁵ ». Il en va de même au Capitole où il admire avec nostalgie « le Gladiateur mourant, la Vénus du Capitole, le buste de Brutus et autres chefs-d'œuvre que nous avons vus à Paris⁶ ». La valeur de l'œuvre change alors : elle est avant tout considérée par ces voyageurs nostalgiques comme un butin de guerre injustement enlevé et non comme un objet patrimonial ; sa valeur esthétique ne sert qu'à décupler la douleur d'en être privé.

Pourtant, certains visiteurs, portant un regard plus critique sur les saisies patrimoniales, rappellent que ces œuvres sont désormais revenues dans leur patrie. Santo Domingo rejette ainsi cette nostalgie française en s'appuyant sur les théories de Quatremère de Quincy qui défend « une conception localisée et enracinée du patrimoine⁷ » :

N'y a-t-il pas dans ces reproches plus d'acrimonie que de justice ? Ne sont-ils pas dictés par un sentiment national exagéré qui s'étant identifié avec la conquête, appela dépouillement ce qui n'est que restitution. Mais les traités nous garantissaient implicitement cette possession. [...] Je le demande à ses accusateurs s'ils pouvaient affranchir leurs amis, leurs parents, d'une longue captivité balanceraient-ils ? Eh bien si les liens du génie sont aussi forts que ceux du sang, Canova en ramenant en Italie l'Apollon, la Vénus et tant d'autres marbres vivants délivrait aussi des parents et des amis. Ils étaient nos prisonniers quel scrupule pouvait-il se faire de les rendre à la terre des beaux-arts leur patrie natale

¹ « Nous faudra-t-il donc rencontrer partout nos dépouilles ? et pourtant les Romains ne nous ont pas soumis encore ; et leur Capitole n'est pas digne qu'ils y déposent les témoignages de nos revers. Voici le Faune de Praxitèle, l'Antinoüs égyptien, la Flore et la Junon du Capitole, le Zénon, l'Amour et Psyché, la Vestale, l'Agrippine assise, qui tous étaient naguère en notre possession. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. II, p. 102-103.

² *Ibid.*, p. 66. Ces expositions regroupant les tableaux rendus sont fréquentes et participent à la mise en scène de la restauration pontificale, comme le souligne Simond : « Les tableaux revenus de Paris ont été placés ensemble dans une salle de l'Académie des beaux-arts », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 86.

³ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 388.

⁴ « Nous avons vu longtemps au Louvre, dans la galerie d'Apollon, le carton de l'École d'Athènes. Le passage du pont de Lodi nous l'avait donné, Waterloo nous l'a ravi, et il faut maintenant le chercher à la bibliothèque Ambrosienne », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 827.

⁵ *Ibid.*, p. 704.

⁶ *Ibid.*, p. 742.

⁷ F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 232.

ou adoptive ? Ces créatures du génie étaient tristes de notre triste climat ; notre froide température les pétrifiait ; elles redemandaient le soleil de l'Italie, ce soleil qui à leur naissance les avait enveloppées de ses réseaux lumineux. Réchauffées enfin par ses rayons, elles ont repris leur animation primitive ; leurs membres se déploient avec plus de noblesse, le gaz pur et léger qui circule autour de leurs formes harmonieuses leur donne une beauté aérienne qui semble être une émanation des divinités qu'elles représentent. Au Louvre l'Apollon du Belvédère s'était fait statue ; il est redevenu dieu au Vatican. La Vénus de Médicis, prostituée sur les bords de la Seine aux regards d'une multitude qui n'eut jamais le sentiment des beaux-arts a repris sur les bords de l'Arno l'empire de la pudeur, premier empire de la beauté. Allez admirer là ces merveilles, vous qui blâmez Canova, et vous sentirez le reproche expirer sur vos lèvres¹.

Chateaubriand se réjouit aussi de ces retours, insistant également sur l'idée que le climat italien sublime les œuvres qui en sont nées². Stendhal lui-même ne peut que reconnaître, malgré toute son amertume, que les œuvres sont revenues à leur juste place³.

En effet, « cette réflexion sur le transfert des monuments conduit la plupart des visiteurs à méditer sur les vicissitudes du souvenir⁴ » mais aussi sur celles des nations européennes, dont le sort évolue rapidement dès la fin du XVIII^e siècle. Ainsi, le destin mouvementé que connaît le patrimoine italien au moment 1800, endommagé par les armées qui sillonnent la péninsule et amoindri par les saisies patrimoniales, arraché à sa patrie par les multiples déplacements dont il fait l'objet, est une image de la nation italienne. L'occupant français accorde pourtant un soin tout particulier au patrimoine monumental de la péninsule, trace de son histoire : ces soins, qui entendent présenter la France comme une nation civilisée sur le modèle des Romains de l'Antiquité, sont l'occasion de « réparer l'histoire » de l'Italie et de tenter de panser les blessures laissées par les saisies.

Réparer l'histoire : les initiatives patrimoniales françaises en Italie

Les nombreuses saisies patrimoniales réalisées par la France suscitent un débat européen particulièrement vif, dont la littérature viatique du moment 1800 porte les traces : chaque voyageur, en fonction de ses convictions politiques, fait entendre son avis sur le sujet. Ce positionnement politique très marqué se retrouve aussi dans leur discours sur les initiatives prises par la France en faveur du patrimoine italien, notamment les chantiers archéologiques et les travaux de restauration engagés sur la péninsule. Ces soins patrimoniaux ne sont pas désintéressés : comme dans le cas des saisies, ils illustrent la puissance du vainqueur. Prendre soin du patrimoine conquis permet donc d'asseoir une légitimité politique et une supériorité nationale mais aussi d'entretenir un lien au passé, notamment antique, alors que la France vient d'abolir le sien avec la Révolution. Ces initiatives permettent aussi à la France impériale de se présenter à l'Europe comme un vainqueur généreux et un occupant impliqué en se

¹ J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 113-114.

² « Je n'avais jamais si bien admiré les Carrache qu'à la nouvelle galerie de Bologne. J'ai cru voir la sainte Cécile de Raphaël pour la première fois, tant elle était plus divine qu'au Louvre, sous notre ciel barbouillé de suie. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. III, p. 196.

³ « Là, [...] nous avons trouvé la *Transfiguration* et la *Communion de saint Jérôme*, cent fois mieux placées en vérité que jamais elles ne le furent en France. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 631.

⁴ D. Poulot, *Surveiller et s'instruire*, op. cit., p. 438.

détachant des destructions et des pillages occasionnés par les soldats révolutionnaires ; cette implication patrimoniale est d'ailleurs présentée comme une tentative de racheter les dégâts causés par ces derniers. On retrouve cette idée d'une expiation patrimoniale chez Norvins¹ ou Tournon qui mettent en avant la rupture entre le traitement violent du patrimoine italien par la République et celui, plus attentif, de l'Empire². Dans ce récit politique, le temps du soin patrimonial succède à celui des enlèvements comme l'Empire succède à la République, ainsi que l'expose Brad qui critique les soldats de la République, « barbares stupides » qui n'ont su apprécier l'héritage italien à sa juste valeur :

Rome, console-toi ; ces Gaulois belliqueux
Qui t'ont ravi des biens si grands, si précieux,
Ne sont plus aujourd'hui ces barbares stupides
Conduits par l'ignorance et de pillage avides,
Qui jadis dans tes murs ont porté la terreur :
C'est un peuple vaillant et conduit par l'honneur,
Peuple ami des beaux-arts, dont le chef intrépide
Relève les vaincus, prend leur amour pour guide³.

Les voyageurs français mettent donc en avant l'idée que ces mesures patrimoniales impériales les éloignent de l'identité barbare à laquelle les exactions révolutionnaires les ont réduits et leur permettent de « réparer » l'histoire d'une Italie meurtrie.

Fouilles françaises : grossir le patrimoine antique de la péninsule

Ces soins patrimoniaux que l'occupant français entend administrer à la péninsule s'expriment par la frénésie archéologique qui s'empare de lui sous l'Empire. Si la presse française véhicule des informations sur le déroulement de ces excavations⁴, les récits de voyage les évoquent souvent *a posteriori*. Comme nous l'avons vu, le silence est de mise dans les ouvrages italiens, mais les voyageurs ne manquent pas d'évoquer le rôle archéologique joué par la France en Italie, plus particulièrement à

¹ « Napoléon [...] songeait aussi à relever les ruines de la ville sacrée des papes. À la tête des descendants de Brennus et de Guiscard, [...] en réparation des violences de leurs ancêtres, il avait proclamé la résurrection de la patrie italienne. », J. de Norvins, « Rome », III, *op. cit.*, p. 98.

² « L'époque pendant laquelle la France se montra plus soigneuse peut-être des intérêts d'une ville conquise que de ceux des cités de son ancien territoire, est celle [...] de l'occupation qui dura de 1809 à 1814, occupation qui, malgré son injustice flagrante, [...] fut du moins régulière dans ses procédés et souvent bienfaisante envers le pays ; bien différente sous ce rapport de l'irruption spoliatrice et révolutionnaire qui eut lieu en 1798. Si lors de cette première invasion Rome s'acquitta d'une partie du tribut imposé par le vainqueur par le sacrifice de ses statues et de ses tableaux les plus précieux, pendant la seconde occupation non seulement elle vit respecter religieusement tous ceux qu'elle avait conservés, mais elle fut témoin des soins de l'administration pour la restauration de ses monuments. », C. Tournon, *Études statistiques sur Rome*, *op. cit.*, t. II, p. 238.

³ J.-L. Brad, *L'Italie, poème en quatre chants*, *op. cit.*, p. 15.

⁴ La *Gazette de France* du 2 mai 1811 rend ainsi compte des fouilles menées au Forum, qui « continuent avec une grande activité. », *La Gazette de France*, 2 mai 1811, n°121, p. 1. Elle évoque aussi celle du Colisée : *Ibid.*, p. 2. Le 9 mai 1813, elle consacre plusieurs lignes à la colonne de Phocas dont le secret a été percé par les fouilles françaises. Voir *Ibid.*, 29 juin 1813, n°179, p. 2.

Rome¹. Chateaubriand, comme beaucoup d'autres, y présente ces fouilles rigoureuses et approfondies comme une vertueuse expiation des dégâts patrimoniaux causés par les armées révolutionnaires :

Les Français de l'Empire eurent à réparer les ravages qu'avaient faits à Rome les Français de la République ; ils devaient aussi une expiation à ce sac de Rome accompli par une armée que conduisait un prince français : c'était à Bonaparte qu'il convenait de mettre de l'ordre dans des ruines qu'un autre Bonaparte avait vu croître et dont il a décrit le bouleversement. Le plan que suivit l'administration française pour le déblaiement du Forum fut celui que Raphaël avait proposé à Léon X : elle fit sortir de terre les trois colonnes du temple de Jupiter tonnante ; elle mit à nu le portique du temple de la Concorde ; elle découvrit le pavé de la voie sacrée ; elle fit disparaître les constructions nouvelles dont le temple de la Paix était encombré ; elle enleva les terres qui recouvraient l'embranchement du Colisée, vida l'intérieur de l'arène, et fit réparaître sept ou huit salles des bains de Titus. Ailleurs, le Forum de Trajan fut exploré².

Par les fouilles intensives qu'ils mènent à Rome, les Français, rachètent donc patrimoniallement les destructions et les pillages effectués sous la République tout en s'inscrivant dans la continuité des pontifes puisqu'ils adoptent le plan de déblaiement proposé par Raphaël à Léon X, légitimant ainsi aux yeux de Chateaubriand leur initiative qui maintient une continuité patrimoniale par-delà la rupture politique et religieuse³.

Pourtant, l'évocation des fouilles impériales s'effectue souvent au détriment des initiatives pontificales. Les voyageurs insistent sur le contraste entre l'inertie des papes et la frénésie archéologique des Français. Les méthodes employées par ces derniers, plus rationnelles⁴, permettent des avancées scientifiques et historiques, comme au Colisée :

Dans la suite on en fit un hôpital, et lorsque les Français, sous Bonaparte, enlevèrent les décombres, ils trouvèrent une quantité énorme de fumier de cheval, qui y avait été accumulée depuis longtemps, pour servir à la formation du salpêtre. [...] L'excavation de l'arène par les Français fit découvrir des espèces de murs d'appui demi-circulaires, qui la traversaient dans sa longueur, et la divisaient en bandes de 12 pieds de largeur⁵.

Simond insiste ici sur le rôle scientifique et conservateur joué par les Français qu'il oppose à l'irresponsabilité romaine : non contents d'avoir traité le monument comme une carrière, les pontifes

¹ « Les avancées de l'archéologie romaine seront ainsi consignées dans la plupart des livres de voyage du temps ; et si des manuels italiens soulignent de façon appuyée les initiatives papales, d'autres, publiés en France, mettent volontiers l'accent sur l'impulsion durable donnée, dans ce domaine, par les autorités françaises. », J. Boudard et E. Kanceff, *Rome au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 200.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 337.

³ Ducos insiste également sur cette continuité dans laquelle s'inscrivent les Français : « Des fouilles commencèrent. La curiosité de l'Europe les encouragea par les profits que répandait dans Rome, l'affluence des étrangers. Elles durent une plus grande activité à la présence momentanée du gouvernement français, et se continuent maintenant avec ardeur. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 84. Tournon évoque aussi cette continuité : « Déjà Raphaël, dans une lettre très curieuse adressée à Léon X, avait proposé ce déblaiement général et permanent, et nous entreprîmes de réaliser ce projet. », C. Tournon, *Études statistiques sur Rome*, *op. cit.*, t. II, p. 241-242.

⁴ Tournon insiste sur la supériorité scientifique des entreprises archéologiques françaises. Ils dégagent ainsi la terre enlevée, contrairement aux archéologues romains : « On commença au pied des divers monuments des fouilles dont on transporta les terres dans des lieux éloignés, et où elles ne pouvaient nuire à des travaux subséquents : ces fouilles s'exécutèrent régulièrement et par tranchées ouvertes jusqu'à la rencontre du sol antique, de sorte qu'on obtint un résultat complet, et qui ne donnait jamais lieu, comme dans les déblaiements antérieurs, à recommencer les travaux. », *Ibid.*, p. 245.

⁵ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 214.

l'ont consacré à une activité industrielle. Après le départ des occupants, cette torpeur pontificale pèse à nouveau sur les chantiers archéologiques et Borel regrette que les fouilles menées par la France au Forum n'aient pas été poursuivies¹ ; de même Lady Morgan fait part de ses regrets archéologiques lorsqu'elle évoque les Thermes de Titus :

Les Français firent commencer une nouvelle excavation en 1811 et 1813, et l'on découvrit un corridor orné de fresques qui n'avait jamais été connu. Bonaparte avait l'intention de suivre, jusqu'à un certain point, la proposition de Raphaël rejetée par Léon X ; et chacun s'accorde à dire maintenant que Rome ancienne et moderne a perdu beaucoup à ces derniers changements, qui la privent du seul homme et du seul gouvernement qui auraient pu la tirer de sa vile paresse, de son inertie absolue, et qui l'auraient préparée à la liberté et à la civilisation².

En effet, outre le rythme intense auquel elles sont effectuées, les fouilles menées par la France sont plus conséquentes et audacieuses. Ainsi, les Français n'hésitent pas à démolir des bâtiments, notamment des églises et des couvents, afin de mener leurs fouilles, une décision que la papauté n'eut jamais prise comme l'illustre l'évocation critique de ces destructions par Uggeri³. Lady Morgan regrette l'arrêt de ces démolitions qui ont permis de précieuses découvertes archéologiques suspendues par la Restauration pontificale⁴. La présence française semble donc indispensable à une excavation efficace et scientifique du patrimoine romain. Les fouilles entreprises par les Français suscitent de fréquentes remarques de la part des voyageurs qui vantent les découvertes exceptionnelles auxquelles elles donnent lieu comme au Forum, symbole de la ruine de l'Empire romain qu'un autre empire tente de relever de l'oubli. Parmi les découvertes réalisées au Forum, celle de la colonne de Phocas enchante plus particulièrement les visiteurs français puisqu'il s'agit d'une révélation qui donne tort aux suppositions des antiquaires romains et illustre la supériorité patrimoniale française aussi bien que celle de l'archéologie moderne sur les élucubrations livresques, comme l'explique Stendhal :

Plus loin, dans le Forum, on voit s'élever une colonne isolée. Elle est de marbre, d'ordre corinthien, et cannelée. Jusqu'en 1813, cette colonne a passé pour appartenir au temple de Jupiter Custos. Le 13 mars 1813, une des dernières fouilles ordonnées par Napoléon, conduisit les ouvriers jusqu'à l'inscription placée à huit ou dix pieds sous terre, et l'on vit que cette colonne avait été élevée en l'honneur de Phocas, par Smaragde, exarque d'Italie, en l'année 608. [...] Pour découvrir l'inscription en l'honneur de Phocas, on avait creusé le sol à quelques pieds seulement. Cette circonstance servit de pointe à un sonnet satirique qui, le lendemain de la découverte, courut dans Rome. Phocas parlait :

¹ « Il est bien à regretter, pour les arts que les fouilles commencées et celles projetées par le dernier gouvernement français, ne puissent être continuées ou mises à exécution. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 57.

² Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 257.

³ Après les couvents de Sainte-Euphémie et du Saint-Esprit, détruits par les Français pour entreprendre des fouilles, c'est au tour de l'église du Saint-nom-de-Marie d'être menacée : « Le désir de découvrir, et l'espérance de trouver étaient si grandes, qu'après avoir renversé de fond en comble les deux Couvents dont on a parlé, l'église du Saint-Nom de Marie courait risque d'être aussi démolie », A. Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, Rome, 1800, vol. 7, p. 32. C'est une pétition lancée par les Romains qui empêche sa destruction en 1813.

⁴ « La colonne de Trajan est le site d'une des fouilles les plus considérables des Français, qui ont démoli, pour la faire, plusieurs édifices, et découvert le pavé du forum Trajani, jusqu'à plus de moitié de son entière surface. Dans le cours de cette opération, on a trouvé plusieurs restes d'architecture, et les fûts des colonnes brisées, dont les restes sont encore debout, couvrent une grande partie de l'espace. [...] On avait le projet d'abattre les bâtiments qui couvrent l'autre moitié du Forum, et de le découvrir en entier ; mais comme cela exigerait le sacrifice de deux églises, il n'est pas probable que ce projet soit effectué sous le régime actuel. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 258-259.

« Un ouvrier avec une bêche, en deux jours, a tout éclairci ; ma gloire renaît ; sots savants, les volumes par vous écrits, sur le nom à donner à ma colonne, placés les uns sur les autres, auraient formé une pile plus haute qu'elle. Combien vous eussiez été plus utiles et moins ennuyeux en jetant votre plume et prenant une bêche ! »

Le récit de cette découverte est l'occasion de ridiculiser les antiquaires romains et de mettre en avant le rôle crucial joué par la France, une prise de position qu'on retrouve dans le récit que Norvins fait de cet événement, marqué par le même patriotisme archéologique². Ces critiques, qu'on retrouve chez tous les voyageurs européens, sont motivées par le sentiment d'une suprématie archéologique nationale : ils estiment que, si les fouilles étaient menées par leur pays, les excavations seraient mieux réalisées. Lors de sa visite à Herculaneum, Goethe constate ainsi : « Il est déplorable que les fouilles n'aient pas été faites d'après un plan régulier par des mineurs allemands car, dans ces fouilles que le brigandage a faites au hasard, que de nobles reliques dissipées³ ! » La fiabilité et la méthode des ouvriers allemands sont opposées à l'approche désordonnée des Napolitains. À Pompéi, Creuzé de Lesser constate encore : « Plus on se promène dans Pompéia, et plus on regrette que cette inappréciable découverte ne soit pas tombée en de meilleures mains⁴ » ; il se prend à rêver à ce qu'aurait pu être la ville si les circonstances avaient permis aux Français de s'investir plus durablement⁵.

L'évocation des fouilles françaises sert plusieurs objectifs dans la littérature de voyage. Après 1815, il s'agit d'abord pour ces visiteurs, souvent nostalgiques de la gloire impériale, de souligner le soin accordé par la France au patrimoine romain. Stendhal affiche ainsi l'ambition d'indiquer l'apport patrimonial français à Rome en mentionnant systématiquement, pour tous les sites évoqués, les fouilles que les Français y ont menées⁶. Mais, en les mentionnant, les voyageurs français s'enorgueillissent non seulement de leur supériorité scientifique mais aussi de leur statut de vainqueurs bienveillants, désireux de préserver l'héritage des peuples conquis qui, par ailleurs, nourrit l'imaginaire impérial. Enfin, les voyageurs français mettent en avant les retombées économiques des fouilles françaises : les découvertes attirent les visiteurs et même Valéry, peu sensible à l'action patrimoniale de la France en Italie, constate aux Thermes de Titus l'utilité scientifique et touristique des excavations qui y ont été entreprises⁷. En

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 747-748.

² « Deux jours après fût déterrée la colonne votée à l'empereur Phocas, et Rome la rieuse demandait aux savants ce qu'allaient devenir les temples et les palais à qui, selon eux, cette colonne avait dû appartenir. », J. de Norvins, « Rome », III, *op. cit.*, p. 104.

³ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 245.

⁴ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 193.

⁵ « Les Français [...] ont laissé à Pompeia des traces de leur activité, et on y va voir aujourd'hui la fouille des Français. Elle n'a produit aucune découverte bien importante, et dans les circonstances où elle a été faite, on a dû en enlever tout ce qu'on y a trouvé mais elle prouve du moins que si la même nation avait plus longtemps conservé Naples, elle n'aurait pas laissé, comme on le fait, dormir la partie ignorée de Pompeia », *Ibid.*, p. 193.

⁶ Au Capitole, il relève ainsi que « les Français ont découvert devant ce temple le pavé de la rue antique, composé de blocs de lave basaltique. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 747.

⁷ « Le déblaiement de sept à huit galeries fait en 1812 et 1813, et dans lesquelles on peut maintenant circuler au jour, est un des plus utiles travaux de l'administration française », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 196.

outre, si la plupart des œuvres excavées sont enlevées pour être exposées au Louvre, certaines, de moindre valeur, viennent enrichir les musées romains comme ne manquent pas de le rappeler les voyageurs. Ainsi, le Musée du Vatican reçut « ce qui avait été retrouvé au pied du Colisée : cent deux fragments de sculpture antique, dont certains [...] appartenaient à un *Hercule adolescent* qui avait pu mesurer douze palmes de haut¹ ». Tournon vante ces collections antiques du Vatican, enrichies par les fouilles françaises². Ces arguments variés, amplement exploités par les voyageurs, permettent de détourner l'attention des pillages et des destructions effectuées par la France républicaine mais aussi impériale tout en réaffirmant la puissance et la supériorité patrimoniale françaises.

S'ils se montrent attentifs à leurs enjeux politiques, les voyageurs ne partent pas uniquement sur les traces des entreprises archéologiques : ils relèvent aussi les initiatives de protection et de restauration françaises du patrimoine italien, monumental ou artistique.

Restaurer, aménager et conserver le patrimoine italien

Les Français ne se contentent pas de procéder à d'intenses fouilles ; leur politique patrimoniale comprend aussi un important volet concernant la restauration, la protection et la mise en valeur des œuvres et des monuments italiens, notamment antiques, qui permet leur appropriation de cet héritage³. En effet, Rome fait l'objet d'un intense aménagement urbain sous l'occupation française impériale : la capitale du département du Tibre fait peau neuve et les voyageurs rendent compte de ces initiatives, les comparant encore une fois aux mesures limitées ou inexistantes prises par la papauté afin de mieux exalter la suprématie patrimoniale de la France.

L'abord des monuments antiques fait plus particulièrement l'objet des soins de l'administration française qui leur fait subir quelques travaux de déblaiement comme le remarquent Petit-Radel ou Perrot⁴. Mais la France ne se contente pas de dégager les monuments antiques de la terre dans laquelle ils s'enfoncent : elle entreprend également de débarrasser leurs abords des constructions qui les occultent

¹ F. Boyer, *Le Monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, op. cit., p. 298.

² « Ces salles commencées par les papes ont été terminées, et les collections dues à leurs soins, non seulement n'ont pas éprouvé la plus légère perte, mais elles ont été accrues de morceaux précieux ; tant l'administration de 1810 à 1814 mettait de prix à se montrer différente de celle qui, en 1798, fit le malheur de Rome, et fut la honte de la France », C. Tournon, *Études statistiques sur Rome*, op. cit., t. II, p. 261.

³ Voir *Villes et territoire pendant la période napoléonienne (France et Italie). Actes du colloque de Rome (3-5 mai 1984)*, Rome, École Française de Rome, « Publications de l'École française de Rome », 1987, 596 p.

⁴ « Le gouvernement français, qui apprécie ces beaux restes de l'antiquité, les fait déblayer pour leur rendre la majesté qu'ils peuvent encore avoir. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 332. « On s'est occupé [...] à déblayer le Panthéon et les deux colonnes Trajane et Antonine. », A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, op. cit., p. 331.

afin de les offrir à l'admiration du public comme au Panthéon¹, au Colisée² ou au Forum³. En effet, les destructions d'habitations et de lieux consacrés au culte, longtemps empêchées par la papauté, se multiplient. En présentant le vaste projet de restauration, baptisé « Vallée des monuments », qui entend ramener à la vie la Rome antique en l'intégrant à l'urbanisme moderne⁴, Norvins justifie au Forum « la démolition de greniers et de constructions ignobles, qui obstruaient les abords de ces monuments, les dérobaient à la vue et les détérioraient en s'y appuyant⁵ ». Mais, pour réaliser ce projet archéologique et urbanistique, les Français entreprennent aussi de démolir des établissements religieux qu'ils estiment d'une valeur patrimoniale inférieure à celle de l'antique :

Entre le temple de la Paix et l'arc de Titus, régnaient des constructions considérables, qui constituaient l'unité de l'ancien Forum, mais qui détruisaient celle de la Vallée des monuments, dont le Colisée, situé au-delà, était la superbe limite. En laissant subsister cette enceinte, qui n'offrait de digne de quelque respect, que l'église de Santa Francesca Romana, il se trouvait que le temple de Vénus et Rome, les thermes de Titus, le Colisée, l'arc de Constantin et le monastère de Saint Paul, restaient en dehors du grand musée de l'Histoire romaine, et que l'arc de Titus, auquel étaient appuyés de vils greniers qui le dégradait, n'était plus que la porte du Campo Vaccino. [...] Aussi nous ne balançâmes point à laisser à Rome un résultat digne d'elle et de Napoléon. Les greniers disparurent, ainsi que le monastère de Santa Francesca. L'église seule, par une exception réclamée plutôt par la religion que par les arts, resta debout au milieu de la démolition indispensable de ces bâtiments dont l'aspect et l'étendue gênaient et brisaient d'une manière barbare l'horizon des deux vallées⁶.

De nombreuses démolitions ont ainsi été réalisées par l'administration française, suscitant l'admiration des visiteurs⁷ et, souvent, l'opposition des Italiens ; beaucoup sont restées inachevées, provoquant la

¹ Ainsi, « en 1809 la *Rotonda* était à peu près toute entière encerclée de maisons » et « le sol de la place et des rues voisines [...] s'était exhaussé peu à peu et le Panthéon, placé dans l'antiquité sur un piédestal de cinq marches d'escalier, se trouvait [...] dans un trou où s'accumulaient les eaux », F. Boyer, *Le Monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, op. cit., p. 287. Le dégagement du monument est ordonné par l'administration française qui entame la démolition de certaines habitations.

² « L'administration française commença par faire enlever les terres qui entouraient le monument du côté du Nord et recouvrait son emmarchement, et un mur fut construit pour soutenir le terrain laissé hors de la fouille [...]. On poursuivit ensuite ces déblaiements dans l'intérieur de l'édifice, et ses portiques étant nettoyés, les dalles de son pavé mises à découvert, on put librement, après tant de siècles, circuler sous le triple berceau de voûtes », C. Tournon, *Études statistiques sur Rome*, op. cit., t. II, p. 249-250.

³ Tournon note ainsi au sujet de l'arc de Titus : « Par suite de la démolition des greniers l'arc de Titus, auquel ils servaient d'appui, fut isolé ; et on put juger de tout le péril qu'il courait par suite de profondes et anciennes dégradations. », *Ibid.*, p. 248-249.

⁴ Boyer note ainsi : « Rome manquait de promenades publiques, et l'idée vint aux auteurs de projets d'associer le dégagement des ruines antiques à la création d'un jardin. Ainsi le Forum, le Palatin, le quartier du Colisée et celui du Vélambre feraient un grand îlot de verdure encadrant les constructions d'autrefois. », F. Boyer, *Le Monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, op. cit., p. 303. Le projet d'un « Jardin du Capitole », promenade archéologique, est fixé par Bonaparte en 1811. D'importants travaux de déblaiement et de dégagement des monuments antiques sont alors menés.

⁵ J. de Norvins, « Rome », III, op. cit., p. 98.

⁶ *Ibid.*, p. 100-101.

⁷ Perrot vante cette activité française : « Les travaux sans relâche qui ont été entrepris à Rome par les Français, tant pour déterrer les restes des édifices antiques, que pour les débarrasser des maisons qui les environnent, et qui empêchent de jouir des aspects pittoresques qu'ils peuvent offrir, excitent dans ce moment l'attention générale de l'Europe. », A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, op. cit., p. 331.

nostalgie des voyageurs face à ces projets avortés. Chateaubriand, comme Jouy¹, regrette ainsi la perspective sur Saint-Pierre que la France devait réaliser :

Dans les projets arrêtés était celui de construire une suite de quais depuis *Ripetta* jusqu'à *Ripa grande* : ces quais auraient été plantés ; les quatre îlots de maisons entre le château Saint-Ange et la place Rusticucci étaient achetés en partie et auraient été démolis. Une large allée eût été ainsi ouverte sur la place Saint-Pierre, qu'on eût aperçue du pied du château Saint-Ange².

Mais les Français ne se contentent pas d'aménager les abords des monuments antiques afin de les mettre en valeur : de véritables travaux de restauration, destinés à les faire perdurer, sont lancés à l'initiative de Napoléon. Un budget conséquent, que les voyageurs français ne manquent pas de rappeler pour lutter contre les accusations patrimoniales qui leur sont adressées, est accordé aux restaurations de Rome, Naples³, Florence⁴ ou Milan à la demande de l'Empereur qui entend assumer cette charge patrimoniale puisque « l'article 3 du décret du 17 mai 1809 contenait cette promesse : « Les restes des monuments élevés par les Romains seront entretenus et conservés aux frais de notre Trésor⁵ ». Ces restaurations concernent d'abord le patrimoine monumental antique. Ainsi, à Milan, Ducos indique les mesures efficaces prises par Napoléon pour préserver les vestiges antiques de la ville, peu entretenus⁶ ; à Vérone, la France impériale entreprend aux dires de Valéry de restaurer un arc antique détruit par les armées françaises et autrichiennes lors de la révolte de la ville en 1805⁷. À Rome, ces mesures prennent

¹ « Ce projet consistait à faire disparaître le massif de maisons bâties en face de cette place ; une fois disparues, une place immense aurait uni à l'une de ses extrémités le château Saint-Ange, et à l'autre la basilique de Saint-Pierre. Ceux qui connaissent les lieux peuvent juger de l'effet [...] que les Romains et les amateurs du grandiose auraient obtenu. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. III, p. 42-43.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. III, p. 338. Stendhal regrette aussi cette perspective : « Napoléon avait annoncé le projet de marquer son entrée dans Rome par l'achat et la démolition de toutes les maisons qui sont à la gauche de cette rue. [...] Mais le monde s'est remis au petit pas, et le régime constitutionnel est trop sage pour faire jamais une aussi folle dépense. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 677.

³ Des travaux sont effectués à Naples, sous Murat : « Pendant l'occupation des Français sous Murat, des ouvrages publics étaient exécutés dans l'intérieur [...]. Des routes ont été ouvertes dans toutes les directions ; Pompéi presque entièrement découverte ; les travaux de la Solfatara poussés avec activité ; des églises, des couvents, de vieux bâtiments ont été abattus et remplacés par de nouveaux édifices », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. IV, p. 257-258. Chateaubriand vante aussi l'activité patrimoniale de Murat : « Cependant, la ville [...] avait été embellie par son nouveau maître. [...] Les fouilles de Pompéi s'étaient étendues », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. III, p. 700.

⁴ Boyer rappelle ainsi qu'à Florence, en 1812, furent octroyés « 14.575 francs pour la réparation des toits de l'église Santa Croce et [...] pour la construction d'une nouvelle salle dans la Bibliothèque Laurentienne. » L'année suivante, « Montalivet, ministre de l'Intérieur, accorda 6170 francs pour la Loggia dei Lanzi, 13.915 francs pour réparer une pile du Ponte Vecchio, 12.000 francs pour des travaux au Palazzo Vecchio, devenu Mairie de Florence. », F. Boyer, *Le Monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, op. cit., p. 263.

⁵ *Ibid.*, p. 282.

⁶ « Les monuments anciens fixèrent aussi l'attention de celui à qui rien n'échappait. Une portion de colonnade, qui passe pour avoir appartenu à des thermes, et à laquelle on donne le nom de colonnes de Saint-Laurent, allait être démolie, sous le prétexte qu'elle s'écroulait et qu'elle gênait le passage dans la rue qui conduit à l'arc de Marengo. Napoléon la fit restaurer. Des chaînes en fer en lièrent les diverses parties. Cette ruine imposante est devenue l'un des plus beaux ornements de la ville », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 128-129.

⁷ « Ce monument, échappé tant de ravages, fut détruit en 1805, la citadelle dont il était voisin ayant été mise en état de défense. Un Véronais, plein de patriotisme et d'instruction déplora avec tant de chaleur la perte de cette ruine nationale, que le Français alors vice-roi d'Italie décréta son rétablissement. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. 282.

de l'ampleur, notamment au Forum : Tournon détaille la procédure scientifique de restauration suivie par les architectes romains employés par la France, comme pour les colonnes du temple de Jupiter Tonnant dont il propose une illustration avant et après restauration afin de mesurer l'importance de l'intervention française¹ [illu. 4]. Le Forum est alors transformé par les aménagements, les dégagements, les restaurations et les fouilles françaises qui lui rendent durablement son visage originel, pour le plus grand plaisir des visiteurs.

Cependant, la France prend aussi soin du patrimoine moderne. Elle prend en charge à Milan l'achèvement et la restauration du Duomo, cathédrale médiévale de la ville ; Chateaubriand, lors de son passage évoque la « cathédrale, qu'on achève² » et Ducos commente plus tard : « cette église ne s'achevait point. Le tiers seulement de la façade existait lorsque nous occupâmes la Lombardie. Napoléon la fit terminer et se rendit par-là fort populaire³ ». Stendhal, qui ne manque pas une occasion d'associer le nom de l'empereur à une entreprise patrimoniale sur le sol italien, rappelle que « c'est à Napoléon que l'on doit la façade demi-gothique et toutes les aiguilles (*guglie*) du côté du midi, vers le Palazzo Reggio (1805-1810⁴) ». De même, à Rome, Chateaubriand mentionne avec plaisir les restaurations menées sur les monuments antiques mais aussi modernes, notamment les églises dont certaines furent vandalisées par les soldats républicains : « Les travaux d'entretien pour les édifices modernes furent également suivis : Saint-Paul-hors-des-Murs, qui n'existe plus, vit restaurer sa toiture ; Sainte-Agnès, San-Martino-ai-Monti, furent défendus contre le temps. On refit une partie des combles et des pavés de Saint-Pierre ; des paratonnerres mirent à l'abri de la foudre le dôme de Michel-Ange⁵ ». En effet, Tournon estime que les soins apportés au patrimoine romain sous l'Empire furent équitablement répartis puisque « les édifices modernes qui couvrent le sol de Rome n'ont pas été l'objet

¹ « Les trois colonnes angulaires du temple de Jupiter Tonnant, [...] non seulement étaient enterrées jusqu'aux chapiteaux, mais elles surplombaient de près d'un demi-diamètre et ne semblaient retenues que par la pression des terres qui les ensevelissaient. Pour replacer ces colonnes sur leur aplomb, il fallut enlever les énormes blocs de marbre de cet entablement et les déposer sur un échafaudage construit sur la plateforme : une excavation circulaire fut faite ensuite autour des colonnes jusqu'à la rencontre du sol antique [...] : alors on reconnut avec effroi que ces masses posaient sur les restes d'un stylobate tellement rongé par le temps, qu'elles n'avaient pour appui que quelques pierres conservées dans ce centre du noyau [...]. Forcé fut de reconstruire en sous-œuvre ce stylobate à une profondeur de 15 mètres et au fond d'une espèce de puits très étroit. Cette construction en sous-œuvre [...] étant terminée, les tambours des colonnes furent démontés, replacés d'aplomb et solidement assujettis : l'entablement reprit sa place, et les joints des blocs furent soigneusement mastiqués, afin d'éviter toute infiltration ; enfin l'enlèvement total des terres autour des colonnes et jusqu'au mur du tabularium, soubassement du Capitole, le mit en entier à découvert ; les colonnes du temple s'élançèrent isolées dans leur noble élégance et on s'étonna de voir briller dans les airs l'admirable frise sculptée, que naguère souillait le pied des curieux. Cette opération de restauration, peut-être la plus hardie qui ait été entreprise sur des monuments usés par vingt siècles d'abandon, [...] honore au plus haut degré les architectes romains Valadier et Camporesi, qui l'ont conçue et exécutée. », C. Tournon, *Études statistiques sur Rome*, op. cit., t. II, p. 245-246.

² F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1436.

³ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 143.

⁴ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 316.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 338.

de moins de soins, ni de moindres dépenses¹ ». Les églises ont particulièrement bénéficié de cette attention², notamment Saint-Pierre où d'importants travaux de restauration sont accomplis :

La même surveillance et les mêmes soins ne pouvaient manquer à l'église de Saint-Pierre, cette merveille du monde ; et une commission [...] dirigea avec le zèle le plus louable les travaux, qu'exécutèrent MM. Sterne et Valadier [...]. Depuis longtemps on avait reconnu que la construction défectueuse des quatre escaliers extérieurs qui conduisent au portique circulaire de la grande coupole, favorisait des infiltrations menaçantes pour la solidité des énormes piliers, uniques soutiens de cette voûte immense, placés immédiatement sous ces escaliers. Leur reconstruction, jugée indispensable, fut exécutée avec une solidité et une perfection admirables, et coûta 60,000 fr. Plus tard, presque toute la toiture de la grande nef fut renouvelée ; de grandes parties de terrasses en briques, servant à couvrir les nefs latérales, furent refaites d'après un mode plus solide ; le pavé intérieur, en marbres de couleurs, broyé par les machines qui servent à placer les décorations, fut rétabli en plusieurs portions ; enfin rien ne fut épargné non seulement pour conserver, mais pour embellir encore ce temple admirable³.

Après la Restauration, certains voyageurs traquent les mensonges des guides italiens et dénoncent l'attribution de ces travaux à Pie VII, comme l'atteste une plaque apposée dès 1815 au Pincio, réalisation française :

La cour de Rome n'a pas voulu que le pape, à sa restauration, fut blessé par aucun souvenir du règne qu'il avait sacré. Une nouvelle inscription a remplacé la première. Elle dit en latin, que S. S. Pie VII, voulant procurer à ses sujets une récréation salutaire, a fait planter les allées et adoucir la pente de cette colline mensonge ridicule aux yeux des contemporains, et qui, tout romain qu'il est, n'a pas même le mérite d'une adulation adroite⁴.

Les voyageurs se chargent de faire perdurer la mémoire des soins apportés par les Français au patrimoine de Rome afin de lutter contre l'effacement historique mis en place par les pontifes après 1815, comme le souligne Tournon dans son ouvrage : « Aucune inscription n'indiquant au voyageur notre trace à Rome et même quelquefois des marbres courtisans pouvant l'induire en erreur, il est utile de faire la part de chacun avant que le temps ait tout confondu et tout fait oublier, et pendant que les témoins existent et peuvent rendre justice à qui elle est due⁵ ». Ainsi, si ces travaux ont avant tout un but politique, celui d'exalter la puissance de la nation française, protectrice des arts, ils servent également le développement du tourisme et en suscitent eux-mêmes un nouveau type après 1815 : les visiteurs se lancent sur les traces de la présence française à Rome et de ses entreprises patrimoniales dont ils entendent entretenir le souvenir patriotique. Norvins, à la fin des années 1830, afin d'éviter de répéter les discours sur les monuments de Rome ressassés par les guides, livre des indications sur les travaux effectués par la

¹ Camille Tournon, *Études statistiques sur Rome, op. cit.*, t. II, p. 255.

² Cependant, la nationalisation des biens religieux n'a pas manqué d'entraîner la dégradation de certaines églises, que les Français tendent à minimiser : « Les autres églises modernes [...] ont été plus ou moins réparées et entretenues par les soins d'une commission, [...] et c'est à leurs efforts assidus qu'est due en grande partie la conservation de plusieurs de ces pieux édifices, que la brusque abolition des ordres monastiques avait laissés en quelque sorte à l'abandon. L'administration fit tout ce qui était possible pour arrêter les progrès du mal ; et si plusieurs églises ont été mal entretenues, parce que les ressources des villes applicables à cette dépense ne pouvaient remplacer les larges rétributions payées par les couvents, du moins ce dommage a été peu considérable. », *Ibid.*, p. 258.

³ *Ibid.*, p. 256.

⁴ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. II, p. 34-35.

⁵ C. Tournon, *Études statistiques sur Rome, op. cit.*, t. II, p. 238.

France, véritable but de la promenade romaine du voyageur¹. Stendhal adopte aussi cette lecture du patrimoine italien, s'acharnant à signaler chaque entreprise patrimoniale française sur la péninsule². Leurs ouvrages servent de monuments au souvenir de l'intervention patrimoniale française dans la Ville Éternelle et remplacent les plaques commémoratives enlevées par les pontifes.

Construire un patrimoine en territoire occupé

Mais la France ne se borne pas à entretenir et mettre en valeur le patrimoine existant : elle construit des monuments immortalisant, sur le sol italien, sa présence et sa victoire qui suscitent, après 1815, un nouveau tourisme patriotique.

Les voyageurs évoquent ainsi les importants travaux d'urbanisme menés sous le règne d'Eugène de Beauharnais à Milan, capitale du nouveau Royaume d'Italie. Il s'agit de la première grande ville italienne conquise par les Français à la fin du XVIII^e siècle et, ne disposant pas d'un patrimoine antique conséquent à protéger, elle devient le champ d'expérimentation privilégié des politiques urbaines françaises en territoire conquis. Les Français construisent ainsi dès 1801 la route du Simplon qui, en permettant une liaison plus rapide entre Paris et Milan, participe au développement économique et touristique de la ville comme le souligne Perrot qui insiste sur le fait que si la nouvelle route attire les visiteurs à Milan en facilitant leurs déplacements, elle constitue elle-même un objet d'intérêt :

Dès l'an 1801, Napoléon a fait travailler à la construction d'une chaussée magnifique, qui va de *Glis* à *Domo d'Ossola* en passant le Simplon, et qui fut terminée au mois d'octobre 1805. Cette route, qui rappelle les plus beaux ouvrages des Romains, a été construite aux dépens des gouvernements de France et du royaume d'Italie [...]. Cette magnifique chaussée, ses ponts, ses nombreuses galeries percées dans le roc vif, sont du nombre des monuments les plus remarquables de ce genre, et doivent, indépendamment des beautés que la nature déploie dans ces contrées, y attirer de toute part les voyageurs³.

Les discours des voyageurs sur ces constructions sont caractérisés par l'omniprésence du parallèle avec l'Empire romain : ainsi, si la création de routes par l'Empire français suscite la comparaison avec la politique d'aménagement des territoires conquis de son prédécesseur romain, l'arc auquel devait aboutir la route du Simplon à Milan est une matérialisation esthétique de cette volonté de revendiquer le lien idéologique et politique entre les deux empires. Les voyageurs soulignent cette continuité architecturale entre la Rome antique et le néo-classicisme impérial dont les réalisations se multiplient à Milan en

¹ « Tout a été dit, si l'on peut jamais avoir tout dit, sur ces immortels ouvrages des Romains anciens et modernes. Leur histoire et leur description sont devenues choses populaires. [...] Ainsi je me bornerai à faire connaître ce que leur conservation a pu devoir à l'administration française. », J. de Norvins, « Rome », I, *op. cit.*, p. 84. C'est aussi l'idée que défend Tournon dans ses *Études statistiques* lorsqu'il écrit : « Loin de moi la pensée de décrire et de mesurer les monuments de Rome si souvent mesurés et décrits [...] : mon projet est seulement de démontrer ce que pendant quatre années l'administration française a fait pour leur conservation. », C. Tournon, *Études statistiques sur Rome*, *op. cit.*, t. II, p. 237.

² Préparant une seconde édition de *Rome, Naples et Florence*, il écrit ainsi à Martial Daru : « Ce n'est pas un voyage sérieux. Cependant, comme j'ai du plaisir à parler de mes bienfaiteurs, je louerai l'intendant de Rome d'avoir dégagé la colonne Trajane. », Stendhal, *Correspondance générale. Tome III, 1817-1830*, *op. cit.*, p. 550.

³ A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, *op. cit.*, p. 131-132.

quelques années : Perrot estime que l'arc du Simplon, s'il avait pu être achevé, aurait pu « être comparé à ce que l'architecture des Grecs et des Romains nous a transmis de plus noble et de plus imposant dans ce genre¹ » et Taillard que « notre siècle pourrait, dans ce cas, porter un défi à l'antiquité² » ; Simond explique également au sujet du Foro Bonaparte, autre réalisation française incarnant la continuité esthétique et politique avec l'Empire romain dans l'espace milanais [illu. 5], que ses « huit bas-reliefs en marbre blanc, autour de la base, sont admirables, et je prends sur moi de signaler trois d'entre eux comme supérieurs à ceux du Parthénon³ ». Ces réalisations copiant l'esthétique antique qu'on retrouve aussi à Paris sont d'autant plus intéressantes sur le territoire italien qu'il s'agit d'un moyen pour la France de se réapproprier l'histoire de la péninsule, plus particulièrement à Milan, ville dénuée de tout patrimoine antique qui acquiert sous domination française un éphémère patrimoine triomphal néo-classique. Les voyageurs vantent en effet les nombreuses réalisations néoclassiques françaises à Milan comme l'Arc du Simplon ou le Foro Bonaparte ; ainsi, « les monuments nouveaux le disputent en magnificence aux monuments anciens ; et l'on a de la peine à comprendre comment, en moins de douze années, on ait pu faire de si grands travaux⁴ ». Cependant, après 1815, les critiques sur la gestion patrimoniale française se multiplient chez les voyageurs qui rejettent les saisies mais aussi les travaux de restauration ou les réalisations architecturales, considérés comme une appropriation du patrimoine italien et une politique culturelle destinée à exalter la figure de Napoléon. Ils condamnent ainsi les constructions réalisées sur le modèle antique comme Borel qui, en 1825, peut se permettre de critiquer l'arc du Simplon :

La route du Simplon devait se terminer sur la vaste place d'armes, appelée ci-devant Foro Bonaparte ; c'est là où est resté imparfait un arc de triomphe commencé sous le dernier gouvernement français, il devait être tout en marbre des Alpes, et aurait rappelé sans doute ce que les Romains ont fait de plus magnifique en ce genre. Mais je vous l'avouerai, dussé-je passer pour barbare, les monuments élevés à la vanité ou à l'orgueil des maîtres du monde me touchent peu surtout quand nous devons ces monuments à des victoires qui ont ensanglanté le monde⁵.

Il ne blâme pas l'esthétique néoclassique du monument mais bien l'idéologie qu'elle incarne et sur laquelle il est bâti, à savoir la guerre et l'oppression du peuple italien.

Après Milan, c'est Rome qui bénéficie des travaux les plus conséquents ; soucieux de préserver le patrimoine de la ville, les Français y réalisent surtout des promenades qui permettent de mettre en valeur ce dernier tout en assurant aux habitants des espaces dédiés à leur récréation. Prenant en compte des considérations hygiénistes et les exigences de la sociabilité de l'époque, les promenades et les jardins apparaissent en effet comme une particularité française en Italie. Ducos relève à Milan qu'avec l'arrivée

¹ *Ibid.*, p. 83.

² C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie, op. cit.*, t. II, p. 122.

³ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. I, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis, op. cit.*, p. 27.

des Français « des promenades s'ouvrirent¹ » et, évoquant celle du Pincio à Rome, Chateaubriand revient sur cet engouement typiquement hexagonal : « Les Français font partout des promenades : j'ai vu au Caire un grand carré qu'ils avaient planté de palmiers et environné de cafés [...] : à Rome, mes compatriotes ont créé le Pincio² ». Stendhal apprécie ce jardin qu'il mentionne à plusieurs reprises, n'hésitant pas à rappeler qu'il est le fruit d'une initiative française³. Les Français avaient élaboré d'autres projets de promenades, comme celle de la « Vallée des monuments », destinée à permettre au visiteur d'évoluer facilement parmi les ruines antiques⁴. Ce projet n'aboutit pas et seules en demeurent des traces éparées, rappelant la chute française comme le remarque avec philosophie Chateaubriand au cours de ses déambulations romaines :

La partie occidentale de la place du Peuple devait être plantée dans l'espace qu'occupent des chantiers et des magasins ; on eût aperçu, de l'extrémité du cours, le Capitole, le Vatican et Saint-Pierre au-delà des quais du Tibre, c'est-à-dire Rome antique et Rome moderne. Enfin, un bois, création des Français, s'élève aujourd'hui à l'orient du Colisée ; on n'y rencontre jamais personne : quoiqu'il ait grandi, il a l'air d'une broussaille croissant au pied d'une haute ruine⁵.

Chateaubriand voit dans son inachèvement plus qu'une perte de gloire nationale, un message philosophique sur la vanité, la chute des empires, qui contribue à la construction d'une image mélancolique de Rome.

Après 1815, certains voyageurs entendent admirer en Italie ces monuments déjà en ruines de la gloire française donnant lieu à un nouveau type de tourisme mémoriel, sur les traces de l'occupation française⁶. La chute de l'Empire s'accompagne d'une nostalgie chez les voyageurs confrontés dans la péninsule à leur « déchéance » nationale, à la perte de leurs anciens territoires et à la disparition, la ruine ou la transformation des monuments qu'ils y avaient élevés pour en faire perdurer la mémoire à travers les

¹ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 125.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 338.

³ « À l'autre extrémité de la ville, au nord, que peut-on préférer à la vue que l'on a du monte Pincio, occupé jadis par trois ou quatre couvents, et que le gouvernement français a transformé en un jardin magnifique. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 671.

⁴ Norvins présente ainsi le projet à ses lecteurs : « Berthault arriva et le lendemain, [...] du haut du Capitole, je lui livrai l'aspect de la Vallée des Monuments. Dès ce moment, ce nom fût donné à cet espace qui, sur une longueur de 700 mètres et une largeur de 600, s'étend du pied du Tabularium au Cirque de Vespasien. Dès ce moment aussi fut conçu cet admirable projet de plantations larges et pittoresques qui devaient lier au Colisée les arcs de Septime Sévère, de Janus, de Titus et de Constantin, en unissant par des faisceaux de verdure les temples d'Antonin et Faustine, de Romulus et Rémus, de la Paix, de Vénus et Rome, et plus loin les bains de Titus et le temple de Minerve, tandis qu'en regard de ces monuments, dont plusieurs bordent la Voie Sacrée, le monastère de Saint Paul, les débris du Palais de tant de Césars, les jardins Farnèse, la tour de Néron, le grand Cirque, les temples de la Fortune, de la Concorde et ceux de Jupiter qui s'appuient au Capitole, auraient complété aussi par la magie de ces bois devenus sacrés le système d'un grand jardin de l'histoire [...]. Ce jardin, placé, ainsi qu'un sanctuaire des aïeux, entre Rome moderne et Rome antique, eût obtenu les respects et l'admiration du monde ! », J. de Norvins, « Rome », III, op. cit., p. 98.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 339.

⁶ Ainsi, Montémont évoque Milan comme la ville « où des Français encor je vois de toutes parts/ Les travaux immortels décorer les remparts ». A. Montémont, *Voyage aux Alpes et en Italie*, op. cit., t. II, p. 55.

siècles¹. En effet, si certaines réalisations architecturales ont été préservées, elles ont été transformées pour effacer le souvenir de la France impériale au cœur même de l'édifice censé l'éterniser : l'Autriche, nouvel occupant du Nord de l'Italie, s'empresse d'effectuer ces modifications comme le remarque Stendhal : « Ce matin, comme je passais, en quittant Milan, sous l'arc de triomphe de Marengo (porte de Pavie), pollué par je ne sais quelle inscription, ouvrage des ultra du pays, j'avais les larmes aux yeux² ». Milan devient un lieu de curiosité touristique pour les voyageurs français lancés sur les traces de leur grandeur perdue et suscite une certaine mélancolie face à l'effacement rapide et irrémédiable de cette dernière comme le souligne Ducos en évoquant la transformation autrichienne des effigies de Napoléon et de Joséphine sur une construction française :

L'intérieur est décoré de bas-reliefs peints, qui représentent des batailles et des trophées de guerre ; l'on y voyait deux camées en regard l'un de l'autre, celui de Napoléon et celui de Joséphine. Ces images n'avaient certes plus rien de redoutable, mais elles rappelaient trop de souvenirs dont on s'inquiète encore ; il a fallu les altérer. À l'aide d'une barbe et d'une chevelure touffues, on a fait de la première un Jupiter tonnant. Un casque antique a métamorphosé la dernière en Minerve³.

Le voyage en Italie permet donc l'expression du mal du siècle car les monuments récents élevés à la gloire des victoires françaises ont non seulement été « altérés » par l'Autriche mais certains ne sont plus que des « ruines de quelques jours », dans le « silence et la solitude » auxquels Milan est retournée. Le temps a été moins clément pour les monuments de l'Empire français que pour ceux de Rome car ils tombent déjà en ruines⁴ comme le constatent face à l'arc du Simplon Lady Morgan⁵ ou Ducos qui oppose à ses débris le projet auquel ils devaient aboutir :

Un autre arc triomphal devait servir de frontispice à la route du Simplon. [...] Les mines de Carrare et les sculpteurs les plus habiles concouraient à son érection. Ses bas-reliefs eussent rappelé le triomphe de nos armées. Il eût été couronné de deux Victoires équestres, entre lesquelles un char attelé de quatre chevaux, était destiné à recevoir la statue du régénérateur de l'Italie. Le soubassement seul est terminé. On n'a posé que quelques assises des colonnes mais les matériaux sont prêts, la plupart des sculptures

¹ Les monuments élevés par les Français sur le sol italien en souvenir de leurs victoires sont bien des monuments au sens premier du terme, des monuments « intentionnels » ayant pour but « de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou telle destinée. », A. Riegl, *Le Culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, op. cit., p. 35.

² Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 375.

³ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 123-124. De même, Lady Morgan écrit : « Plusieurs des sujets sont tirés des fastes du dernier gouvernement, et la tête d'un Jupiter tonnant [...] a été faite d'après celle de Bonaparte [...]. Quand l'empereur d'Autriche, après la restauration, visita sa bonne ville de Milan, ces fresques choquèrent son goût légitime : il déclara qu'il était impossible de les laisser, et suggéra lui-même l'idée gracieuse de substituer sa propre face impériale à celle du Jupiter usurpateur », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. I, p. 199-200.

⁴ Ducos note ainsi à propos des ruines antiques, qu'il met en parallèle avec les plus récentes : « Pourquoi nous étonnerions nous qu'après tant de siècles, il en reste si peu de traces, lorsqu'il ne s'en trouve déjà presque plus de ceux qui sont arrivés de nos jours, si ce n'est dans quelques écrits timidement hasardés, et sur quelques monuments tolérés à regret ? », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. II, p. 86.

⁵ « À la Restauration, l'ouvrage a été suspendu, et il est resté dans l'état où il était en 1814, entouré de blocs de marbre tels qu'ils ont été tirés de Carrare, et de masses de granit arrachées des flancs du Simplon ; les piédestaux, les bas-reliefs, les statues, les trophées, sont disséminés de tous côtés autour du monument ; la mousse et le lichen défigurent déjà leurs contours », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. I, p. 236-237.

achevées. [...] On y reconnaît les généraux français qui figurèrent sur les champs de bataille, et les ministres admis dans les conseils de celui qui commandait souvent à la victoire¹.

La France laisse donc derrière elle des monuments que d'autres s'attribuent ou qui tombent déjà en ruines. Certains ont même disparu comme le monument élevé sur le champ de bataille de Marengo au général Desaix, « une colonne surmontée d'un aigle en mémoire d'une aussi glorieuse journée² » : on montre encore « l'endroit où tomba Desaix [...] mais le monument qu'on y avait élevé a disparu, par l'effet des vicissitudes de la guerre³ ». Dès 1815, avec le retour au pouvoir du roi de Sardaigne, il est détruit afin d'effacer tout souvenir de la défaite des armées alliées. Plusieurs voyageurs constatent avec mélancolie cette destruction comme Valéry⁴ ou Henri Auger : « À l'endroit même où tomba Desaix, on avait élevé une colonne, mais elle fut détruite sous la restauration : pouvait-on faire oublier la victoire ? Le nom de Marengo est un monument historique qui ne périra point, quelque effort que puisse tenter le roi de Sardaigne⁵ ». Le voyageur relie clairement la destruction du monument à la volonté du pouvoir restauré d'effacer la mémoire de cet événement ; mais le nom même de Marengo est devenu, d'après lui, un « monument historique » indestructible, à l'élévation duquel participent les écrits des voyageurs et qui attestera pour les siècles à venir de la victoire française.

En effet, un tourisme patriotique émerge dès le début du XIX^e siècle et des visiteurs affluent non seulement auprès des monuments et des réalisations françaises mais aussi sur les sites des récentes victoires nationales en Lombardie. L'Italie devient la terre du souvenir de la gloire française⁶, un monument à elle seule comme le rappelle Brad :

Un Français peut-il fouler cette terre si souvent le théâtre de la gloire et des succès de sa patrie, sans avoir le désir d'y chanter Charlemagne, Bayard, Gaston, Vandôme, Catinat, ces vieux enfants de la Weustrie dont le courage chevaleresque fonda le beau royaume des deux Siciles, tant d'autres chevaliers français que la valeur immortalisa dans ces contrées, et en dernier lieu le héros de notre siècle dont toute l'Italie raconte les hauts faits, et qui des champs de Marengo s'est élevé sur le premier trône du monde⁷ ?

Malgré la longue et riche histoire française en Italie, ce sont les souvenirs récents qui sont mis à l'honneur par les visiteurs qui se rendent désormais sur les lieux des victoires de la République. Lodi, Marengo ou Arcole acquièrent de l'importance après les batailles qui s'y sont livrées : les guides antérieurs à ces événements, comme celui de Lalande, ne les mentionnent même pas et ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que le discours touristique sur ces villes se développe. Dès les premières années du

¹ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 126.

² P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 509.

³ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. II, p. 384.

⁴ « J'ai parcouru le champ de Marengo le soir, au clair de lune ; quelques lumières éparses brillaient seules, au loin, dans la plaine déserte et silencieuse. [...] La colonne érigée à l'endroit où Desaix fut tué ne se voit plus. [...] Cette jeune colonne est déjà enfouie comme un vieux monument d'Athènes ou de Rome et elle ne rappelle pas de moindres hauts faits. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. v, p. 83-84.

⁵ H. Auger, « Savoie-Piémont », *op. cit.*, p. 37.

⁶ Déjà au XVIII^e siècle, ils se rendaient à Pavie sur les traces de François I^{er}, comme De Brosses ou Lalande.

⁷ J.-L. Brad, « Préface », *L'Italie, poème en quatre chants*, *op. cit.*

XIX^e siècle, Creuzé de Lesser se rend ainsi en « pèlerinage¹ » à Lodi. De même, Petit-Radel ne manque pas de se rendre à Pavie, « ville célèbre par la défaite des Français sous les ordres de François I^{er}, et encore plus par sa reddition, lorsque parurent les troupes que Napoléon menait à la victoire² ». Il constate encore à Cassano, où les titres de la gloire militaire française s'accumulent, que le village « sera aujourd'hui à jamais mémorable par les hauts faits d'armes de nos braves, en 1799, sur une ravine que nous passâmes à sec avant d'arriver à l'Adda³ ». À Marengo, que le « Français traverse la tête pleine de souvenirs⁴ », Borel écrit encore : « À quelques pas, vers le midi, est la plaine de Marengo : c'est là que, le 14 juin 1800, la brillante valeur des Français sous les ordres du premier consul, Napoléon Bonaparte, triompha de l'opiniâtreté des Autrichiens, commandés par le général Mêlas⁵ ». Dans son *Journal*, Stendhal évoque ses pèlerinages émus sur les lieux de victoires françaises ; passant près de Brescia, il écrit à sa sœur Pauline : « Lorsque j'étais rassasié du paysage, je me rappelais le sol que je foulais. Sept mille Russes périrent dans la retraite de l'an 7 en voulant forcer le pont de Cassano que j'ai passé ce matin⁶ ». Après la chute de l'Empire, si tout monument commémorant ces victoires a désormais disparu, ces visites se multiplient et le nom de ces lieux, devenus ceux des victoires françaises, apparaissent aux visiteurs comme un monument en soi comme le remarque Valéry à Arcole où il éprouve la magie mémorielle de ce nom⁷ ; à Montebello, Ducos ne manque pas de remarquer avec enthousiasme :

À ce nom quel parfum de gloire s'élève ! Ici, tout à l'entour, où porter nos regards, sans rencontrer quelque champ de bataille immortalisé par nos trophées ? Combien de braves y reçurent le baptême de feu et de sang ! Montebello, Vicence, Padoue, Bellune, Conégliono, Trévis, se touchent presque. Chaque ruisseau, chaque rivière rappelle de beaux faits d'armes, couronnés par la victoire. La Brenta, la Piave, le Tagliamento, ont vu des héros de tous les rangs, combattre et vaincre, pour ainsi dire, au même instant⁸.

Le texte lui-même devient monument, destiné à pallier l'absence de trace architecturale commémorant ces victoires⁹.

¹ « Je considérais avec émotion ce théâtre d'une de nos plus brillantes victoires. Je fixais ce pont si fragile qui est devenu immortel. Je promenais mes regards sur cette onde si pure, et naguère si sanglante, sur cette campagne si tranquille, et naguère si tumultueuse. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 27.

² P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie, op. cit.*, t. I, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ H. Auger, « Savoie-Piémont », *op. cit.*, p. 36.

⁵ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis, op. cit.*, p. 188.

⁶ Stendhal, *Correspondance générale. Tome I, 1800-1809, op. cit.*, p. 31.

⁷ « Arcole est un de ces noms rendus magiques par la victoire, un de ces lieux qui témoignent des plus grands efforts du courage français. [...] L'obélisque élevé sur le bord de l'Alpon, en mémoire de la bataille d'Arcole, est encore debout, mais il est dépouillé de ses inscriptions. La couronne de fer, l'N Impérial ont disparu. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. I, p. 326-327.

⁸ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 183.

⁹ Comme dans le récit de voyage de Montémont qui, à Marengo, leur consacre une ode : « Héros qu'a moissonnés le désir de la gloire, / Vous dont les cadavres sanglants / Ont engraisé ce champ de la Victoire, / Consolez-vous, la main du Temps / A gravé vos exploits au temple de mémoire. », A. Montémont, *Voyage aux Alpes et en Italie, op. cit.*, t. II, p. 139-140.

Les soins français accordés au patrimoine immatériel italien

Cependant, les Français entendent non seulement prendre soin du patrimoine matériel mais aussi du patrimoine immatériel de la péninsule. Cet héritage culturel fait l'objet d'une attention particulière de la part des occupants. Ainsi, dès la fin du XVIII^e siècle, les officiers de l'armée française, comme Championnet, Miollis ou Bonaparte, honorent la mémoire des grands hommes italiens sur les territoires conquis comme le rappellent plusieurs anecdotes rapportées par les voyageurs. Ils mettent avant tout à l'honneur le souvenir des grands hommes de l'Antiquité, objets de leur admiration nourrie par une éducation classique qui joue un rôle essentiel dans l'appropriation française du territoire italien. Ainsi, Pommereul évoque la clémence accordée par Bonaparte aux habitants de Mantoue et de ses environs en l'honneur de la mémoire de Virgile car le « village de Pietole, situé dans le Seraglio près de Mantoue, est cet ancien lieu d'Andes où Virgile était né ; et les champs qui l'entourent furent autrefois une des munificences d'Auguste, célébrées par ce grand poète et portent encore le nom de champs virgiliens. Ils avaient probablement autant souffert pendant le blocus et le siège de Mantoue que pendant les guerres du *triumvirat* mais, pour le bonheur de leurs habitants, le vainqueur de l'Italie n'était pas moins qu'Octave homme de goût ; Virgile était dans sa mémoire, et devait une seconde fois, après dix-huit siècles protéger sa patrie. Buonaparte donna l'ordre que l'ancien patrimoine du prince des poètes latins fût distingué, et que ses colons fussent indemnisés de toutes les pertes que la guerre avait pu leur occasionner¹ ». Valéry rapporte en effet que cet héritage immatériel fut d'un grand secours aux populations italiennes puisque le souvenir respectueux de Catulle et de Virgile sauva les habitants de Pietola et de Sermione des pillages². Les voyageurs reviennent sur ces marques de déférence accordées par les Français à la mémoire des grands hommes italiens qu'ils honorent aussi par la construction de monuments ou par des mesures commémoratives comme à Mantoue où le général Miollis, gouverneur de la ville, « fit dessécher et combler un marais pestilentiel [...] et planter d'arbres un jardin fort étendu à la place de ce marais ; au milieu il fit élever un tombeau provisoire à Virgile en célébrant une fête en son honneur ; [...] les Français en quelques mois ont plus fait pour la mémoire du poète latin, que ses compatriotes depuis nombre de siècles³ ». L'action de Miollis se révèle utile à plusieurs égards : elle sert un objectif sanitaire puisqu'elle neutralise les effets néfastes du marais et une visée mémorielle, délaissée par les habitants, peu sensibles au lien privilégié qu'ils entretiennent avec la mémoire du poète latin. Cependant, les Français ne se contentent pas d'honorer la mémoire des auteurs latins : ils contribuent également à faire perdurer celle des écrivains de langue italienne, notamment l'Arioste. Miollis ordonne ainsi dans une perspective très républicaine le déplacement de son tombeau : de l'église

¹ F.-R. J. de Pommereul, *Campagne du Général Buonaparte en Italie*, *op. cit.*, p. 312.

² « Lors de la campagne d'Italie, le nom de Virgile ne fut pas moins secourable aux paysans de Pietola, que celui de Catulle ne l'avait été aux habitants de Sermione ; ils furent indemnisés de leurs pertes, et exemptés de la contribution de guerre. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 284-285.

³ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 369-370.

des Bénédictions, il l'installe en 1801 dans un lieu profane, la bibliothèque de Ferrare. Les voyageurs rappellent ce transport et le rôle qu'il joua dans le culte de la mémoire du poète¹. Cette cérémonie n'est pas la seule décrétée par les Français pour célébrer les auteurs italiens ; Bonnard insiste également sur la protection qu'ils accordèrent aux moines de Saint-Onuphre chargés de veiller à la mémoire du Tasse. Enfin, surtout sous l'Empire, les Français entendent honorer les écrivains italiens contemporains, tels Monti et Alfieri. La correspondance entretenue par Staël avec Monti témoigne des liens complexes qu'il entretenait avec le pouvoir impérial au service duquel il mit sa plume. Quant à Alfieri, sa mémoire fut honorée par l'attribution de son nom à l'une des rues de Turin, un hommage que relèvent de nombreux voyageurs comme Borel².

Les visiteurs vantent aussi les initiatives mises en place par l'occupant français pour développer les lettres et les arts et donc pour renouveler le patrimoine de la péninsule. Ils mettent en avant l'attention portée aux institutions italiennes comme l'académie des Arcades à Rome dont l'activité fut encouragée par l'Empire³ ou l'Académie de dessin de l'Apollinara, fondée à Rome sous Napoléon et placée sous la direction de Canova⁴. De même, Taillard relève l'importance de la France dans le développement de la vie culturelle milanaise puisque le prince Eugène, vice-roi d'Italie, « a encouragé les lettres et les arts, pour lesquels il a fondé, à l'instar de l'institut de France, l'académie de la Brera⁵ ». Afin de compenser les saisies qui dégarnissent les collections italiennes, la France impériale encourage le développement des arts par le biais de prix et d'académies artistiques, censées renouveler le patrimoine italien grâce aux réalisations des jeunes artistes entretenus par l'État⁶, mais aussi par les achats d'œuvres, comme le souligne Ducos à Milan : « Des encouragements furent donnés à ceux qui cultivaient les sciences et les arts. Le musée s'enrichit des meilleurs plâtres moulés sur l'antique. On y exposa les compositions des élèves lauréats de l'école renaissante de Lombardie [...]. Des tableaux précieux furent ajoutés à ceux qui ornaient déjà la galerie⁷ ».

¹ « Dans la seconde salle de la bibliothèque destinée aux lecteurs, appelée Salle de l'Arioste, est son tombeau, transféré là solennellement, de l'église de S. Benoît, par les Français, le 6 juin 1801, jour anniversaire de sa mort. La maison paternelle du poète est voisine le bâtiment de l'Université, la salle de la bibliothèque, sont les mêmes que ceux dans lesquels il suivit les leçons de Grégoire de Spolette, son maître. Le tombeau de l'Arioste est ainsi voisin des lieux où se passèrent son enfance et sa jeunesse. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 83.

² « Les Français, contre lesquels il avait écrit avec tant d'empportement, eurent la générosité de donner son nom à une des rues de sa ville natale. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, *op. cit.*, p. 192.

³ J. de Norvins, « Rome », II, *op. cit.*, p. 96.

⁴ Voir J.-B. Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 226-227.

⁵ C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 92.

⁶ « Depuis l'établissement du gouvernement français, cette partie du Capitole n'a été employée qu'aux expositions qu'y font de leurs ouvrages les élèves de l'académie de Saint-Luc, et aux distributions des prix qu'on leur décerne. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 196.

⁷ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 130. À la Brera, Lady Morgan relève aussi cette politique d'enrichissement muséal mise en place par les Français : « Le gouvernement avait, de plus, assigné une somme pour l'achat d'ouvrages nouveaux et estimables », Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 136-137.

Ainsi, même si certains voyageurs continuent à défendre leur légitimité et à regretter leur retour, les saisies exercées par les armées républicaines sont envisagées avec un sentiment mitigé par les voyageurs français du moment 1800 qui en perçoivent plus facilement en Italie la dimension polémique. Les pillages d'œuvres d'art dans les pays conquis ne sont pas un phénomène nouveau dans les guerres qui ont agité l'Europe ; néanmoins, alors qu'ils se systématisent avec les victoires françaises et qu'une conscience patrimoniale moderne se développe, ces saisies qui dépouillent l'Italie de son héritage national ont tendance à être plus vivement condamnées. Mais si les voyageurs français condamnent les excès de l'occupation républicaine, ils insistent sur l'influence patrimoniale bénéfique qu'y a exercée Napoléon. Après 1815, ils se lancent avec nostalgie sur les traces de ces réalisations présentées comme un moyen de réparer les blessures laissées par l'histoire mouvementée de la fin du XVIII^e siècle en Italie : leur itinéraire devient un itinéraire mémoriel qui envisage le patrimoine italien à travers le prisme national. Ainsi, « l'héritage napoléonien en Italie est célébré par des voyageu[rs] de sensibilités politiques très différentes, comme si Napoléon et sa gloire étaient devenu un patrimoine commun, un « dénominateur commun du patriotisme¹ ». Le sort tumultueux de l'héritage italien au moment 1800 joue donc un rôle essentiel, en France comme en Italie, dans le développement d'une conscience et d'un sentiment patrimonial national que la littérature viatique met en lumière et contribue à faire émerger chez ses lecteurs.

Écrire le voyage en Italie : la matrice d'une conscience patrimoniale et nationale

En effet, le regard porté par les voyageurs du moment 1800 sur le patrimoine italien les amène à penser le lien qui existe entre cet héritage et l'existence d'une nation ; ainsi, « postérieurement à 1770-1780, la multiplication des textes consacrés au voyage a partie liée avec la consolidation de l'identité nationale² ». Les saisies, en refusant de tenir compte du lien profond qui unit la nation à son patrimoine, ont révélé la force de ce dernier à l'Europe et les voyageurs profitent de leur séjour sur la péninsule pour approfondir leur réflexion sur ce sujet. En admirant l'héritage italien, ils interrogent leur relation à leur propre patrimoine national comme celle des Italiens au leur. Cependant, dans le cas de l'Italie, penser la nation est une entreprise complexe : éclatée politiquement, son patrimoine marqué par la diversité est avant tout perçu comme un héritage régional. Pourtant, cette volonté des voyageurs étrangers de la percevoir comme un tout disposant d'un patrimoine commun participe activement au Risorgimento italien.

¹ N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 299.

² *Ibid.*, p. 16.

Les patrimoines italiens : entre l'appartenance nationale et la revendication européenne

Dans cette équation qui unit au moment 1800 affirmation d'une identité nationale et développement d'une conscience patrimoniale, le cas italien interroge car si l'Italie peine à s'imposer comme nation, son patrimoine peine à s'affirmer comme un héritage national à part entière. Cette difficulté est liée au fait qu'il est encore perçu comme un patrimoine régional dans une péninsule éclatée politiquement qui revendique son identité plurielle. Cependant, elle s'explique surtout par la perception du patrimoine italien en Europe : ce dernier est considéré comme un héritage commun qui nourrit depuis des siècles l'œuvre des artistes, des écrivains et des penseurs du continent et par conséquent l'imaginaire collectif. En effet, comme la Grèce, l'Italie est une terre classique qui a donné à l'Europe un patrimoine antique dont les traces, textuelles, artistiques ou monumentales, constituent l'un des premiers objets d'intérêt du voyageur sur la péninsule. Son patrimoine artistique et architecturale de la Renaissance, qui participe à faire de l'Italie, et plus particulièrement de Rome, le centre du catholicisme, religion universelle, fascine également les artistes et les amateurs européens. L'ensemble de l'Europe, classique et catholique, s'est donc approprié le patrimoine italien ce qui rend plus complexe la possibilité de l'imposer comme un patrimoine national à part entière. Chateaubriand évoque cette appropriation collective de l'héritage italien lorsqu'il explique que, en tant que socle culturel, son sort touche l'ensemble de l'Europe contrairement à celui des monuments allemands :

Il en est autrement [...] des monuments de la Grèce et de l'Italie ; ils appartiennent à toutes les nations : ils en commencent l'histoire ; leurs inscriptions sont écrites dans des langues que tous les hommes civilisés connaissent. Les ruines mêmes de l'Italie renouvelée ont un intérêt général, parce qu'elles sont empreintes du sceau des arts, et les arts tombent dans le domaine public de la société. Une fresque du Dominiquin ou du Titien, qui s'efface ; un palais de Michel-Ange ou de Palladio, qui s'écroule, mettent en deuil le génie de tous les siècles¹.

L'Italie, et plus particulièrement Rome, est perçue par les voyageurs européens du XVIII^e siècle comme une terre commune, une origine partagée en raison de son passé antique mais aussi parce que le christianisme y trouve ses racines ; elle apparaît comme une matrice culturelle et religieuse européenne, comme le rappelle Guinan-Laourens².

Pourtant, à partir du moment 1800, les nations européennes délaissent l'héritage commun, notamment antique, et se tournent vers leur héritage national que leurs écrivains et leurs artistes entreprennent de redécouvrir et de valoriser. Ce désir de circonscrire un patrimoine national touche aussi l'Italie à laquelle les voyageurs souhaitent restituer son héritage notamment antique, objet d'une vaste réappropriation, ou lui faire redécouvrir la valeur de son patrimoine médiéval.

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 350.

² « Rome est appelée la métropole des nations à cause du chef suprême d'une religion, qui pourtant n'est pas universelle. Elle mérite ce glorieux nom, comme patrie sans rivale des beaux-arts. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 226.

La réappropriation française du patrimoine antique au service d'une rhétorique nationale

Rome est perçue comme l'épicentre de la culture classique dont les voyageurs du moment 1800, dans la continuité de la tradition viatique des siècles précédents, sont encore imprégnés : la Ville Éternelle et son patrimoine antique leur apparaissent comme le ciment d'une identité commune européenne, historique mais aussi culturelle¹. À ce titre, les monuments et les œuvres produits par l'Antiquité romaine doivent faire l'objet d'un soin attentif de la part des Italiens mais aussi des Européens qui les perçoivent également comme leur héritage : le sentiment patrimonial repose sur la conscience d'une communauté qui dépasse les frontières nationales. Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, plusieurs facteurs contribuent à renforcer ce lien entre l'Europe et l'héritage antique : avec le néo-classicisme, le facteur esthétique joue un rôle essentiel au même titre que le facteur politique puisque la France révolutionnaire puis impériale se réapproprie son histoire et ses institutions. Par les saisies, les Français font de ce patrimoine commun un legs idéologique et national ; seule la France républicaine puis impériale est à même de conserver cet héritage qu'elle revendique comme sien en le transplantant à Paris². L'évocation des travaux de restauration et de conservation menés à Rome a également pour but de mettre en avant la légitimité des droits de la France sur le double héritage romain puisqu'elle se pose en conservatrice du patrimoine moderne, celui du « monde civilisé et chrétien³ », et du patrimoine antique.

Pour légitimer ses nouveaux régimes politiques et sa vaste entreprise d'appropriation du patrimoine italien, la France révolutionnaire se présente en effet en héritière de la Rome antique : l'héritage de la péninsule devient un outil politique et idéologique⁴ comme l'illustre le musée du Louvre, vitrine de la puissance française où le patrimoine italien, réduit au statut de « propriété » de la nation, sert la construction du nouveau roman national. Les Fêtes de la liberté du 27 et 28 juillet 1798, au cours desquelles les œuvres prises en Italie sont exposées aux Parisiens dans un cortège aux allures de procession, témoignent de ce désir de possession et d'appropriation patrimoniales [illu. 6], « une façon de refermer la brèche du temps⁵ » ouverte par la Révolution. Alors que deux convois apportant les œuvres prises en Lombardie étaient arrivés à Paris en novembre 1796 et en juillet 1797, le gouvernement décide d'effectuer une réception magistrale des œuvres en provenance de Rome et de Venise afin que les Français, avant même leur exposition au musée, s'approprient ce patrimoine déraciné. Les journaux participent à la publicité de cet événement, détaillant l'organisation du cortège et exaltant les armées et

¹ Sur ce sujet voir par exemple Rémi Brague, *La Voie romaine*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1999, 254 p.

² Voir Daniela Gallo, « Pouvoirs de l'antique », in J.-C. Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses : Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, « Littérature et politique », 2004, p. 317-325.

³ J. de Norvins, « Avant-propos », *op. cit.*, p. II.

⁴ « L'idéologie justifiant la saisie des œuvres d'art et leur rassemblement à Paris découlait d'une interprétation outrancière des ouvrages de Winckelmann [...] qui soulignait le lien entre la liberté politique et la perfection artistique dans l'Antiquité classique. Renversant le raisonnement, les dirigeants de la République voulaient prouver la perfection du régime par l'accumulation d'œuvres d'art de prestige. », S. Lubliner-Mattatia, « Monge et les objets d'art d'Italie », *art. cit.*

⁵ F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op. cit.*, p. 236.

les commissaires français ; on retrouve cette description de l'événement et de son programme dans *Le Journal des débats et des décrets* du 21 juillet¹, le *Moniteur Universel*² et le *Courrier des spectacles*³ du 27 juillet ou encore *le Magasin encyclopédique*⁴. La presse contribue à renforcer le sentiment d'appropriation du patrimoine italien⁵ et amplifie le message idéologique du gouvernement qu'on pourrait résumer à la banderole portée par le char des sculptures antiques des Fêtes de la Liberté : « La Grèce les céda ; Rome les a perdus / Leur sort changea deux fois. Il ne changera plus ». En effet, afin de justifier ces saisies, les Français mettent en avant l'idée d'un cycle patrimonial selon lequel les œuvres changent de mains en fonction des aléas de la guerre mais ils insistent aussi sur l'idée qu'ils sont les héritiers politiques des Romains et donc les légitimes propriétaires de leur héritage comme l'explique Pommereul qui salue « le Français qui va reprendre à la Rome papale les trophées dont l'avaient ornée les Romains républicains, et rendre à la France, seule digne aujourd'hui de les posséder, ces chefs-d'œuvre des arts, fruits heureux du génie de la Grèce libre⁶ ». La France, première nation libre, se considère comme l'héritière du patrimoine de la liberté⁷ et comme le lieu idéal de « la réunion [...] du patrimoine de l'Europe⁸ ». Ainsi, « par un prodigieux retournement, l'idéologie de la liberté, après avoir successivement menacé l'intégrité du patrimoine français, puis fait du patrimoine nationalisé un patrimoine national, se préparait à nationaliser le patrimoine des autres pays, au profit de la France⁹ ». Afin de justifier l'appropriation française du patrimoine romain, le régime pontifical est présenté comme un régime despotique¹⁰ et les Romains comme les héritiers indignes, par leur incurie patrimoniale comme par leur caractère¹¹, de leurs ancêtres antiques. Afin d'assurer leur protection mais aussi

¹ *Journal des débats et des décrets*, 21 juillet 1798, n°69, p. 10.

² *Le Moniteur universel*, 27 juillet 1798, n°309, p. 4.

³ *Le courrier des spectacles*, 27 juillet 1798, p. 2-4.

⁴ *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, Tome II, p. 416-428.

⁵ Ainsi, dans *La Clef du cabinet des souverains*, un journaliste rappelle aux Français la chance qu'ils ont d'avoir ces œuvres à Paris : « Heureux Français ! vous allez jouir en fin du spectacle ravissant de ces chefs-d'œuvre des Grecs : le Laocoon, l'Apollon, l'Antinoüs, le Gladiateur, le Torse, dont vous a successivement entretenus ce journal, sont en route avec Flore et Vénus, et vont orner Paris, après avoir fait la gloire de Rome et d'Athènes. », *La Clef du cabinet des souverains*, 14 juin 1797, n°146, p. 6.

⁶ F.-R. J. de Pommereul, *Campagne du Général Buonaparte en Italie, op. cit.*, p. 274-275.

⁷ On retrouve cette idée dans la *Décade philosophique* : « La liberté politique, qui est le chef-d'œuvre de la civilisation, et les beaux-arts, qui sont la plus noble création du génie, naquirent sous le même ciel et répandirent à la fois leurs influences sur le même peuple. [...] Mais les beaux-arts, enfants de la liberté, transplantés chez les nations asservies, perdirent bientôt leur noblesse et leur dignité primitives. », *La Décade philosophique, littéraire et politique*, 29 avril 1794, p. 7-8.

⁸ É. Pommier, *L'Art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française, op. cit.*, p. 211.

⁹ *Ibid.*, p. 222.

¹⁰ « Ces mêmes statues que nous ôtons aux Romains papistes et dégénérés, pour en orner le musée de Paris, et pour marquer, par le plus noble des trophées, les triomphes de la liberté sur la tyrannie et ceux de la philosophie sur la superstition. », F.-R. J. de Pommereul, *Campagne du Général Buonaparte en Italie, op. cit.*, p. 43.

¹¹ « La faiblesse et la cupidité du gouvernement romain tenaient tous ces monuments exposés à une dissémination assez prochaine, faute d'un centre de réunion. Il eût bientôt fallu courir toute l'Europe pour les y retrouver, et l'on eût manqué des moyens de les comparer, placés ainsi à d'aussi grandes distances l'un de l'autre ; distances que les gens riches seuls auraient pu franchir. La France leur a ouvert un asile qui probablement sera longtemps assuré. », *Ibid.*, p. 368.

d'exposer sa puissance, la jeune République accueille ces chefs-d'œuvre au Louvre, musée né de l'utopie républicaine d'un patrimoine universel et de celle de faire de Paris une nouvelle Rome¹ « au nom de la *translatio imperii*² » qui se doit d'être aussi *translatio studii*. En effet, à partir de la Révolution, la France souhaite *posséder* sur son sol le patrimoine européen, signe de sa puissance militaire mais aussi de sa victoire idéologique, volonté qui se traduit par la naissance du musée du Louvre³. Créé dans l'ancienne résidence royale, le musée accueille déjà les collections nationalisées du clergé et de la noblesse et bientôt les saisies effectuées par les armées républicaines en Europe⁴. Le Louvre devient une vitrine dans laquelle les œuvres acquièrent le statut de trophées, symboles de la supériorité française. La muséographie participe à cette exaltation nationale : les catalogues fournissent le lieu et la date de saisie de l'œuvre, tout comme les étiquettes apposées sur certaines d'entre elles. Ainsi, les œuvres italiennes transportées au Louvre dans le but de constituer un patrimoine universel de la liberté changent vite de valeur pour les Français qui les perçoivent comme un patrimoine national, ce qu'illustrent les réactions souvent amères des voyageurs confrontés après 1815 aux tableaux et aux œuvres revenus sur la péninsule.

Cette appropriation du patrimoine italien est incarnée par l'exposition des saisies au Louvre mais aussi par les réalisations architecturales et artistiques françaises de l'époque : les œuvres antiques sont aussi enlevées pour servir de modèles aux artistes néoclassiques français qui participent à la réappropriation nationale du patrimoine de la péninsule. Ainsi, avec le Louvre, « il ne s'agit plus de conserver une tradition fondatrice, celle de l'ancienne France monarchique et religieuse, mais bien de fonder à neuf un passé édifiant, au premier chef grec et romain, et de le proposer à l'imitation⁵ ». En effet, Napoléon instaure Rome en modèle politique, idéologique mais aussi esthétique : il ne se contente pas d'amener au Louvre les œuvres d'art prises à l'Italie, il s'inspire du modèle romain pour remodeler l'architecture parisienne. Cette continuité avec la Rome antique s'incarne à Paris, avec des projets tels

¹ Voir S. Costa, « Tra dispersione del patrimonio e acquisizionedi », *art. cit.* Comme l'explique F. Hartog, « la combinaison de la doctrine de la liberté, qu'incarne la France nouvelle, et de la théorie du dépôt, dont elle est comptable au regard de la postérité, trouve sa formulation la plus extraordinaire dans l'affirmation du "dernier domicile" [...] où se mêlent mystique de la nation, mystique de la liberté et arguties pour couvrir un pur et simple pillage. », F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op. cit.*, p. 235.

² D. Poulot, « Quelques remarques sur la fortune du modèle révolutionnaire de musée : le cas du Louvre », in Hanna Murauskaya, et Anne-Solène Rolland (dirs), *Les Musées de la nation : créations, transpositions, renouvelés. Europe, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 29.

³ « Sous l'Ancien Régime [...] posséder *matériellement* l'objet et se l'appropriier *intellectuellement* restent des catégories distinctes. C'est la Révolution française qui impose à l'Europe cette idée nouvelle, dont nos musées sont les héritiers directs, selon laquelle l'appropriation *intellectuelle* des « objets d'art et de science », comme on les appelle alors, est nécessairement liée à leur appropriation *matérielle*. Qu'il faut en quelque sorte posséder Rome à Paris pour étudier l'Antiquité. », B. Savoy, *Objets du désir, désir d'objets*, *op. cit.*, p. 38-39.

⁴ Grâce au Louvre, « les citoyens français se voient offrir le spectacle de leurs propres richesses, dont ils n'avaient ni conscience ni connaissance, ainsi que, bientôt, l'héritage conquis par l'héroïsme de leurs armes sur des voisins indignes. », D. Poulot, *Surveiller et s'instruire*, *op. cit.*, p. 228.

⁵ D. Poulot, « Quelques remarques sur la fortune du modèle révolutionnaire de musée », *op. cit.*, p. 18.

que l'arc de Triomphe ou du Carrousel, mais aussi sur le territoire italien notamment à Milan où les Français entreprennent de ressusciter l'architecture, le lexique et les fastes de l'Antiquité :

Cette promenade vraiment belle a été nommée, d'après le langage usuel du temps, Forum Bonaparte ; à présent elle a reçu le nom plus orthodoxe de place du Château [...]. Près de l'arc du Simplon, on voit l'Arena, dessiné par le même architecte, dont l'esprit semblait imbu des belles formes antiques. [...] Là on projetait de faire revivre les courses de chevaux et de chars, et les jeux athlétiques pratiqués dans les plus beaux jours de la Grèce. On a construit l'Arena de manière à ce qu'elle puisse être couverte d'eau en une minute, et convertie en Naumachia. Sous tous les rapports, l'imitation de l'antiquité est complète¹.

Dans ce décor néoclassique qui restitue l'Antiquité, Napoléon se donne à voir comme un successeur des empereurs romains², suscitant parfois les commentaires amusés des voyageurs³. En effet, l'Antiquité constitue aussi un modèle politique qui s'incarne dans les institutions mises en place durant la Révolution et l'Empire qui cherchent à se réinventer un passé⁴. Si la France d'après 1789, privée de son passé, exploite le modèle antique pour se conférer une légitimité⁵, ses opposants ont aussi recours au modèle romain, « matrice de la pensée politique occidentale⁶ ». Dans *Corinne ou l'Italie*, Staël met ainsi en place une « spécularité où l'histoire contemporaine reflète l'histoire ancienne, dont le miroir revient pour alimenter la réflexion. Alors le modèle romain peut sortir du cabinet des antiques, loin de l'obsolescence que son âge devrait lui valoir, il justifie (de) l'actualité la plus brûlante⁷ ». Staël mobilise le modèle antique pour élaborer sa critique de la République comme de l'Empire. Elle n'est pas la seule à utiliser ce parallèle pour dénoncer la violence du régime impérial ; Chateaubriand compare également Napoléon à Néron et, sous couvert de parler de Rome, Guinan-Laourens évoque la France et sa volonté

¹ Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. I, p. 177-178.

² Napoléon lui-même se met à la place des empereurs : « Pour célébrer une des victoires de nos armées Bonaparte y donna un combat de taureaux. [...] Nouveau triomphateur, le général s'assit à la place où s'étaient assis des triomphateurs romains. », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. I, p. 177.

³ « L'empereur Napoléon n'eut qu'une passion malheureuse, ce fut la singulière manie de vouloir copier les Romains jusque dans les moindres signes de leur vie extérieure. Cet incomparable guerrier [...] nous aurait tous fait habiller à la César et à la Manlius [...]. Il est coupable de bien des tragédies *togatae*, qu'il encourageait par des tabatières ornées de son portrait et par des rentes sur sa cassette. Que Dieu le lui pardonne ! Le grand homme ne dut pas être médiocrement satisfait le jour où il vit s'élever le fameux arc de triomphe du Simplon et les arènes contrefaites de l'antique dont il dota la ville de Milan. », A. Royer, « Lombardie », *op. cit.*, p. 9.

⁴ Chateaubriand s'amuse de la récupération du modèle antique qui caractérise la vie politique de la période 1789-1815 : « La République *romaine*, établie sous l'influence du Directoire, si ridicule qu'elle ait été avec ses deux *consuls* et ses *licteurs* [...], n'a pas laissé que d'innover heureusement dans les lois civiles ; c'est des préfectures, imaginées par cette République *romaine*, que Bonaparte a emprunté l'institution de ses préfets. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 222.

⁵ Mais aussi comme modèle de son action patrimoniale dans les territoires conquis, plus particulièrement ceux tributaires d'un héritage antique comme le rappelle Chateaubriand : « Pline le jeune écrivait à Maxime : « On vous envoie dans la Grèce, où la politesse, les lettres, l'agriculture même, ont pris naissance. Respectez les dieux leurs fondateurs, la présence de ces dieux ; respectez l'ancienne gloire de cette nation, et la vieillesse, sacrée dans les villes comme elle est vénérable dans les hommes ; faites honneur à leurs antiquités, à leurs exploits fameux, à leurs fables même. N'entreprenez rien sur la dignité, sur la liberté, ni même sur la vanité de personne. [...] ». » Lorsque Pline écrivait ces nobles et touchantes paroles à Maxime, savait-il qu'il rédigeait des instructions pour des peuples alors barbares, qui viendraient un jour dominer sur les ruines de Rome ? », *Ibid.*, p. 339.

⁶ Laure Lévêque, « Corinne ou Rome : une réécriture de l'histoire », in J.-L. Diaz (dir.), *Madame de Staël, Corinne ou l'Italie : l'âme se mêle à tout, op. cit.*, p. 145.

⁷ *Ibid.*, p. 143.

de domination : « Sylla, Salluste, Pompée, César, Octave ont mis au pillage l'Europe, l'Asie, l'Afrique pour élever ces théâtres et ces cirques, pour corrompre les mœurs de Rome. Les proscriptions, la mort des hommes vertueux ont été le crime de cette poignée d'ambitieux dont l'histoire n'a pas assez flétri les noms¹ ».

Si l'admiration pour l'antique instauré en modèle intellectuel, artistique et politique domine l'Europe depuis des siècles, cette appropriation prend au moment 1800 une forme plus concrète par les saisies qui amènent le patrimoine italien à Paris pour faire de la capitale la nouvelle Rome d'une Europe régénérée. La France se présente en héritière de la Rome antique, prête à renouveler ses exploits, et cette continuité s'incarne dans la présence du patrimoine antique au Louvre.

Le voyage en Italie : une prise de conscience patrimoniale nationale

Pourtant, le voyage en Italie est aussi l'occasion pour les voyageurs français, notamment après 1815, de repenser leur rapport à leur propre héritage national dont les frontières ont été repoussées depuis la Révolution par cette vaste entreprise d'appropriation du patrimoine européen. Le voyage sur la péninsule constitue un cadre idéal à cette démarche. En effet, la richesse du patrimoine italien entraîne fréquemment un complexe d'infériorité chez les voyageurs français vis-à-vis de leur propre héritage. Néanmoins, ils sont de plus en plus nombreux à refuser la supériorité de l'antique et à participer à la remise en question romantique de la primauté de l'antique « universel » au profit de modèles nationaux, souvent médiévaux. La littérature de voyage en Italie participe activement à ce renversement esthétique, idéologique et historique caractéristique de la conscience patrimoniale du moment 1800.

Les voyageurs reprennent d'abord l'idée bien établie d'une supériorité culturelle de l'Italie sur la France, patrie des barbares du Nord. Ils exploitent cette métaphore pour rappeler leur infériorité à leurs compatriotes, comme Stendhal à Milan au sujet de la propreté et de l'urbanisme² ; Chateaubriand, confronté aux villages italiens, insiste également sur cette rupture historique et culturelle mais aussi climatique, bien ancrée dans l'imaginaire européen, entre Antiquité gréco-romaine et barbares du Nord :

Je ne m'étonne plus du dédain que les Italiens ont conservé pour nous autres Transalpins, Visigoths, Gaulois, Germains, Scandinaves, Slaves, Anglo-Normands : notre ciel de plomb, nos villes enfumées, nos villages boueux, doivent leur faire horreur. Les villes et villages ont ici une tout autre apparence : les maisons sont grandes et d'une blancheur éclatante au dehors ; les rues sont larges et souvent traversées de ruisseaux d'eau vive où les femmes lavent leur linge et baignent leurs enfants³.

Le mépris est donc, traditionnellement, l'apanage des Italiens, riches d'une glorieuse histoire antique et d'une suprématie artistique héritée de la Renaissance, vis-à-vis des Français, encore barbares par leurs

¹ J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 380.

² « Il faut crier à ces habitants de Paris qui se croient si avancés pour les choses de police et de propreté : « Vous êtes des barbares, vos rues exhalent une odeur infecte, vous ne pouvez pas y faire un pas sans être couverts d'une boue noire [...]. Voyez les rues de Milan. Propreté parfaite, rouler extrêmement doux pour les voitures, marcher doux pour les piétons », Stendhal, *Œuvres intimes. I*, *op. cit.*, p. 743-744.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1435.

constructions comme par leur climat peu propice au développement de la civilisation et des arts¹. L'Italie apparaît traditionnellement aux voyageurs comme une terre de civilisation et d'histoire face à laquelle la France a du mal à rivaliser, à leur plus grand désarroi.

Pourtant, si les voyageurs du XVIII^e siècle, convaincus de cette prédominance patrimoniale de l'Italie, soulignaient déjà dans leurs récits la supériorité morale, littéraire, économique et politique des Français face à une péninsule éclatée, superstitieuse et misérable, ceux du moment 1800 commencent aussi à interroger sa prééminence patrimoniale, notamment celle de l'héritage antique. Soucieux d'affirmer leur supériorité nationale, ils dénigrent le modèle italien en privilégiant le modèle français. Creuzé de Lesser, qui fait de son voyage une démonstration, par l'analogie, de la supériorité française dans tous les domaines, compare ainsi l'architecture de Rome à celle de Paris, qu'il lui préfère ; comme Stendhal², il trouve la porte du Peuple « fort au-dessous de sa réputation » et « très inférieure à l'entrée de Paris par les champs Élysées, même à celle de Tours³ ». La suprématie de Paris sur les villes italiennes est aussi revendiquée à plusieurs reprises par Dupré⁴. Mais la supériorité française n'est pas seulement architecturale, elle est aussi patrimoniale : Creuzé estime ainsi à la villa Adriana que les monuments de la France sont plus solides que ceux des Romains et mieux parés pour traverser les siècles, au même titre que leur histoire dont ils constituent la trace :

En voyant ces ruines souvent imperceptibles, [...] il est difficile de se défendre d'une idée qu'on a souvent en Italie, c'est que la solidité des ouvrages des Romains a été, comme tant de choses, un peu exagérée. Il y en avait tant, qu'il faut bien que quelques lambeaux aient échappé. Le temps ne pouvait tout faire à la fois [...]. La France n'est pas l'empire Romain, et n'a jamais non plus tenté des ouvrages d'architecture aussi gigantesques [...] ; elle vient d'être aussi en proie aux barbares mais malgré tout ce que le temps pourra ajouter pendant dix-huit cents ans à leurs ravages, j'ose penser qu'après cet intervalle il restera plus de nos monuments qu'il n'en reste aujourd'hui de ceux des Romains⁵.

¹ « Il fait froid, le vent arrache les dernières feuilles des arbres et vous recevrez cette lettre dans les beaux palais de Florence, sous un soleil brillant ; nous autres Gaulois, nous paraissions bien barbares à votre civilisation italienne. », F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale-1824-1827*, VII, *op. cit.*, p. 97. Déjà dans *Les Martyrs*, il mettait en avant ce contraste dans une Gaule colonisée par Rome : « De longues voies romaines se déroulent à travers les forêts des druides. Dans les colonies des vainqueurs, au milieu des bois sauvages, vous apercevez les plus beaux monuments de l'architecture grecque et romaine : des aqueducs à trois galeries suspendus sur des torrents, des amphithéâtres, des capitoles, des temples d'une élégance parfaite ; et non loin de ces colonies, vous trouvez les huttes arrondies des Gaulois, leurs forteresses de solives et de pierres, à la porte desquelles sont clouées des pieds de louve, des carcasses de hiboux, des os de morts. », F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, *op. cit.*, p. 410.

² « Nous sommes entrés à Rome par cette fameuse porte du Peuple. Ah ! que nous sommes dupes ! cela est inférieur à l'entrée de presque toutes les grandes villes de ma connaissance : à mille lieues au-dessous de l'entrée à Paris par l'arc de triomphe de l'Étoile. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 506.

³ Il ajoute encore : « Rome, si bien bâtie, est en général très mal percée. Il y a beaucoup de rues tortueuses, beaucoup plus d'étroites, et la célèbre rue du Cours [...] est plus longue mais n'est guère plus large que notre rue de Richelieu [...]. Rome d'ailleurs, n'a ni nos quais, ni nos promenades, ni nos magnifiques boulevards ; et si l'amour de mon pays ne m'aveugle point, j'ose croire que si Rome est une ville où il y a de plus belles choses, Paris est une plus belle ville. », Augustin-François Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 239.

⁴ « Je n'ai rencontré encore aucune cité en Italie qui puisse être comparée à nos belles villes de France ». Il écrit encore : « Paris, reine et capitale du monde, quelle ville peut t'être comparée ? Je parcours toutes les cités les plus renommées de l'Italie, je cherche vainement une ombre de ta grandeur, de ta magnificence. », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 195 et 141.

⁵ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 324-325.

Comme les édifices antiques, les monuments français ont récemment été soumis aux attaques de « barbares » révolutionnaires. Pourtant, d'après Creuzé, ils ont mieux résisté et annoncent donc une meilleure longévité. Il ne s'agit nullement d'une certitude basée sur des arguments scientifiques mais de la revendication d'une suprématie nationale par le biais de la question patrimoniale : les ruines antiques sont vouées à être remplacées par l'héritage français, plus durable, d'autant plus qu'au moment où Creuzé écrit, Paris abrite les chefs d'œuvre de la péninsule et l'Empire français se mesure à l'Empire romain.

Outre ces voyageurs dont les jugements relèvent d'un patriotisme partial, ce rejet de l'héritage italien, notamment antique, et de sa prétendue supériorité passe par la revendication d'un héritage national dont les voyageurs mesurent, voire créent, la valeur lors de leur séjour sur la péninsule. En effet, « à partir du milieu du XVIII^e siècle, la nécessité de redéfinir les rapports entre l'universel et le particulier – préalable indispensable à la construction des nations – induit une mutation de la légitimité culturelle. Son centre de gravité fait l'objet d'un triple déplacement : historique, géographique et social. À l'Antiquité gréco-romaine sont substitués les âges barbares, au monde méditerranéen l'Europe du Nord, aux salons de l'élite raffinée les chaumières rustiques. Une nouvelle théorie de la culture est formulée, qui permet de poser le national comme principe créateur de la modernité¹ ». Cette évolution de l'appréhension du patrimoine national se remarque dans le renversement progressif de la référence aux barbares du Nord sous la plume des voyageurs français qui revendiquent, surtout après l'épopée révolutionnaire puis impériale, la supériorité, notamment militaire, des Gaulois sur les Romains. Stendhal constate ainsi que « les Romains étaient beaucoup moins grands que les Gaulois et en avaient peur² » et rappelle leurs excursions à Rome qu'il met en parallèle avec les récentes conquêtes françaises : au Forum, il insiste sur le fait que les fouilles en cours « furent la suite d'une nouvelle conquête des Gaulois ; il faut convenir que le courage guerrier de ce peuple a ravagé toute l'Antiquité. [...] Nos ancêtres [...] ont fait à Rome deux incursions certaines et dévastatrices, celle de Brennus et celle de Robert Guiscard ; sous un troisième Français, le connétable de Bourbon, Rome a été pillée, et les fresques de Raphaël abîmées. Enfin, le terrible droit de la guerre s'adoucisant, les Français qui, en 1798, pouvaient [...] exercer les vengeances les plus justes, se contentèrent d'un traité de paix. Les chefs-d'œuvre des arts furent plus utiles à la France que les têtes de quelques misérables ; et le général des Gaulois sut cette fois dompter assez sa colère pour voir l'utile³ ». Les nouveaux Gaulois ont hérité de leurs ancêtres leur suprématie militaire mais ont acquis une sensibilité patrimoniale qui les en distingue et les différencie aussi des

¹ A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales*, op. cit., p. 23.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 730.

³ *Ibid.*, p. 743-744. Lady Morgan rapproche aussi ces événements récents de l'histoire gauloise : « Mais si en 1793 un émissaire de la convention nationale avait été assassiné à Rome, en 1797 les Gaulois du dix-huitième siècle passèrent le Rubicon, prirent la Romagne, le duché d'Urbin, et la Marche d'Ancône. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. III, p. 303.

Romains de l'Antiquité. En effet, Stendhal remet en question l'héritage romain, fait de sang, de fer et d'esclavage, qui a retardé la constitution d'un patrimoine national en France comme dans d'autres nations européennes en les privant de leur liberté¹. Chateaubriand estime également que l'esclavage dans lequel Rome a enfermé ses conquêtes, qui rappelle le sort réservé par la France impériale à l'Europe, a justifié les destructions effectuées par les barbares sur son patrimoine, bâti sur leur soumission :

On dit que je comprendrai mieux à Rome cette haine terrible que ne purent assouvir les batailles de la Trébie, de Trasimène et de Cannes : on m'assure qu'aux bains de Caracalla, les murs, jusqu'à hauteur d'homme, sont percés de coups de pique. Est-ce le Germain, le Gaulois, le Cantabre, le Goth, le Vandale, le Lombard, qui s'est acharné contre ces murs ? La vengeance de l'espèce humaine devait peser sur ce peuple libre qui ne pouvait bâtir sa grandeur qu'avec l'esclavage et le sang du reste du monde².

Les destructions patrimoniales effectuées par les barbares sont donc « excusées » par les voyageurs qui avancent l'idée d'une vengeance³ face aux exactions romaines, sur le modèle des destructions iconoclastes réalisées par les révolutionnaires quelques années auparavant.

Cette remise à l'honneur, sur le territoire italien, de l'histoire antique nationale s'accompagne d'une réévaluation positive du patrimoine médiéval. Si la Révolution est caractérisée par son rejet de l'héritage national au profit de l'Antiquité gréco-latine, les monuments médiévaux suscitent un intérêt neuf en France comme l'illustre le succès du musée des Monuments français, métaphore révolutionnaire par excellence par ses collections comme par sa muséographie⁴, opposé au musée universalisant du Louvre. Dans une mise en scène théâtrale, les visiteurs y sont confrontés aux « traces » de leur passé national mis à mal par les destructions iconoclastes dont la muséification entend les sauver. Avec le développement de la protection patrimoniale dès la Révolution, on se demande si ces monuments médiévaux, rejetés massivement au XVIII^e siècle, peuvent constituer des modèles à conserver pour les artistes et des traces historiques à préserver : ce sont ces nouvelles interrogations patrimoniales qui vont participer au développement d'un intérêt pour l'héritage médiéval. La rupture révolutionnaire est une rupture historique ; afin de se penser comme nation, la France doit refonder son histoire. Si la République et l'Empire choisissent, à travers le Louvre, de le faire sur le modèle antique, le musée des

¹ « Les Romains ont été un grand mal pour l'humanité, une maladie funeste qui a retardé la civilisation du monde [...]. Chez nous, dans les Gaules, ils sont venus déranger nos ancêtres : nous ne pouvions pas être appelés des barbares ; car enfin nous avons la liberté. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 508.

² F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1432.

³ C'est aussi cette idée de vengeance que développe les *Martyrs* : « Allez, allez donc à Rome, repartit le Gaulois avec impétuosité. [...] Quoi ! braves, vous parlez de passer le Tibre, et vous n'avez pu encore franchir le Rhin ! Les serfs gaulois [...] n'étaient pas assis tranquillement à un repas lorsqu'ils ravageaient cette ville que vous menacez de loin. », F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. 1, *op. cit.*, p. 378.

⁴ Les visiteurs en ont généralement gardé une image très forte puisqu'il « leur avait offert la vision pathétique d'un monde certes disloqué, mais capable aussi de se refonder sur d'autres bases. », J.-C. Bonnet, « Naissance de l'historien artiste : Chateaubriand, Mercier et Michelet au musée des Monuments français », in Ivanna Rosi et J.-M. Roulin (dirs.), *Chateaubriand, penser et écrire l'histoire*, « Le XIX^e siècle en représentation(s) », Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 285.

Monuments français propose de renouer avec un passé national médiéval dont les réalisations sont présentées comme un héritage commun¹ car « la découverte du Moyen-Âge au dix-neuvième siècle sera [...] celle de l'idée de nation et de peuple² ». Cette redécouverte du passé national a lieu dans toute l'Europe dès la fin du XVIII^e siècle mais la France n'est que tardivement touchée par cette relecture historique qui s'impose avec la Restauration et assimile l'ère médiévale à la nation. C'est paradoxalement sur la péninsule italienne, où semble régner sans partage l'héritage antique universalisant, que les voyageurs mettent à l'honneur le patrimoine médiéval longtemps dévalorisé par leurs prédécesseurs, tels Santo Domingo qui regrette ainsi à Rome que « des églises gothiques, dont l'ensemble et les moindres détails sont une insulte à l'architecture, s'élèvent vis-à-vis de temples où le style grec étale [...] l'élégance des proportions et la noble simplicité des masses³ », Castellan qui déplore « la confusion de tous les genres qui eut lieu dans les siècles d'ignorance, et d'où s'éleva le genre gothique dont les bizarres productions devaient faire trop longtemps oublier les vrais principes de l'art⁴ », ou encore Goethe qui, à Vicence, rejette aussi le gothique au profit de l'architecture imitée de l'antique de Palladio⁵. Néanmoins, dès les années 1780 et plus encore à partir des années 1820, les voyageurs, s'ils ne délaissent pas le patrimoine antique, insistent sur l'héritage médiéval de la péninsule qui séduit leurs imaginations tout en conférant à l'Italie un passé proprement national comme le rappelle Mallet à Pise :

Voilà donc réunis des monuments de deux époques bien éloignées : les monuments gothiques [...] conservent un caractère original fait pour exciter notre intérêt : nous connaissons à fond les Grecs et les Romains ; leur architecture est devenue la nôtre ; nous adoptons leurs costumes ; nous vivons tous les jours avec eux ; les siècles du moyen-âge semblent plus éloignés de nous et nous sont plus étrangers ; on sent le désir de soulever le voile qui couvre l'obscur histoire de ces temps, que nous appelons barbares⁶.

Lady Morgan proclame également à Florence cette supériorité du Moyen-Âge dont témoigne son patrimoine :

Il n'y a rien de comparable pour l'intérêt, dans les monuments de l'antiquité en Italie (Pompei excepté), aux édifices gothiques du moyen-âge [...]. À cet égard, Florence a l'avantage sur tout le reste de l'Europe et peut-être du monde. Les anciennes demeures des Médicis et des Strozzi [...] n'ont point de

¹ D'Estourmel explique ainsi cet engouement pour le passé médiéval de la France par la fracture révolutionnaire et le « progrès », notamment la révolution industrielle, qui perturbe durablement les modes de vie, suscitant un attachement nostalgique pour un passé qui ne cesse de s'éloigner : « [La génération actuelle] se montre juste envers le Moyen-Âge, tandis que le dernier siècle avait été pour lui d'une grande ingratitude, flétrissant de l'épithète de gothique tout ce qui n'était pas rococo. [...] C'est certainement une chose singulière et qui donne à réfléchir que ce passé qui redevient à la mode quand on ne parle en même temps que nouvelle France, mouvement, progrès, et que ce besoin qu'on semble éprouver d'aller à la fois en avant et en arrière. », J. d'Estourmel, *Souvenirs de France et d'Italie*, op. cit., p. 260.

² D. Poulot, *Surveiller et s'instruire*, op. cit., p. 106.

³ J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 30.

⁴ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie*, op. cit., t. III, p. 13.

⁵ « On ne saurait exprimer l'effet que produit la basilique de Palladio à côté d'un vieil édifice, une sorte de château, parsemé de fenêtres inégales, que l'architecte avait sans doute l'intention de faire disparaître ainsi que la tour, et il faut déjà que je me contienne singulièrement, car je trouve encore ici et, par malheur, à côté l'un de l'autre, ce que je fuis et ce que je cherche. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 60-61.

⁶ G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 33.

parallèles, et sont des preuves évidentes que la civilisation des Italiens à cette époque était supérieure à celle des anciens¹.

Goethe lui-même s'enthousiasme pour le château médiéval de Malcesine, suscitant l'incompréhension comique des habitants, inconscients de la valeur de leur héritage national². Stendhal, pourtant sensible aux charmes de l'antique, revient à plusieurs reprises sur son enthousiasme pour le Moyen-Âge italien, comme à Bologne où il écrit : « L'élégance de l'école de Bologne, la beauté grecque et non italienne des têtes du Guide commence à me choquer comme une sorte de profanation. Je ne puis me le dissimuler, j'ai de l'amour pour le Moyen-Âge de l'Italie³ ». L'influence antique est présentée comme une contamination étrangère de l'esthétique nationale et Stendhal instaure le Moyen-Âge en période d'une utopique *origine* nationale, qu'elle soit artistique, architecturale ou morale⁴.

Florence⁵, Bologne⁶ ou Milan et plus généralement l'Italie du Nord⁷, peu visitée jusqu'alors car dépourvue de patrimoine antique, devient recherchée pour ce patrimoine gothique qui exerce un attrait nouveau sur les voyageurs. Ces derniers militent pour la conservation de ce patrimoine médiéval trop longuement dévalué et laissé à l'abandon. À Padoue, Royer critique ainsi les destructions opérées sur les palais médiévaux au nom du « bon goût⁸ ». La reconnaissance de ce patrimoine médiéval, qui prend racine dans la confrontation, en Italie, des voyageurs français à cet héritage gothique comme dans la redécouverte de leur propre patrimoine depuis le début du XIX^e siècle (notamment grâce à la place que lui accorde la littérature⁹), contribue à faire émerger l'idée d'une nation française mais aussi italienne

¹ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 352.

² « Mais quand je mentionnai l'amphithéâtre de Vérone [...], le greffier, qui avait eu le temps de se recueillir, dit que c'était fort bien, parce que c'était un édifice romain, célèbre dans tout le monde, mais que ces tours n'avaient rien de remarquable [...]. Je répondis avec détail qu'après les antiquités grecques et romaines, celles du Moyen-Âge méritaient aussi l'attention. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 38.

³ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 491.

⁴ Dans ses *Chroniques italiennes*, il entreprend de peindre ce caractère italien médiéval.

⁵ « Pour celui dont les associations historiques appartiennent au moyen âge, Florence a tout l'attrait que Rome présente à l'amateur d'antiquités, et Lorette au dévot pèlerin. », Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 111. Stendhal écrit aussi : « Heureusement pour la beauté matérielle de Florence, ses habitants perdirent, avec la liberté, l'énergie qu'il faut pour élever de grands édifices. Ainsi l'œil n'est point choqué ici par ces indignes façades à la Piermarini, et rien ne trouble la belle harmonie de ces rues, où respire le beau idéal du Moyen Âge. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 483.

⁶ « Quoique la cité de Bologne soit une des plus anciennes d'Italie, elle est une des mieux conservées ; on y voit l'empreinte du temps ; mais non celle de la dégradation. Sa vieillesse vigoureuse perpétue une grande partie des formes et des usages des temps, gothiques, et Bologne est au moyen âge, ce que Pompéi est à l'antiquité », Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 196.

⁷ « L'Italie semble offrir, pour la politique comme pour l'imagination, trois grandes divisions naturelles : le Nord, l'État romain, le royaume de Naples ; tout le passé est réuni dans les souvenirs que ces divisions rappellent : le Nord est le moyen âge ; Rome, l'histoire ; Naples, la fable. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 173.

⁸ « Les monuments que nous venons de nommer ont perdu en partie le style qui faisait leur caractère [...] sous les nombreuses corrections que le *bon goût*, comme on dit, jugea à propos de leur imposer dans le cours des derniers siècles. Quoiqu'il en soit, ces débris, bien plus mutilés que ceux qui n'ont subi que les atteintes du temps, offrent encore un ample sujet à l'observateur qui cherche les vestiges de l'art gothique en Italie, à travers les déplorables excès des regratteurs, rénovateurs, restaurateurs ou maçons. », A. Royer, « États vénitiens », *op. cit.*, p. 35.

⁹ Ces prises de position font écho à celles des voyageurs en France, comme Stendhal qui regrette la destruction de la tour médiévale du Louvre : « L'architecture gallo-grecque qui l'a remplacée, n'est pas d'une assez sublime

disposant d'un patrimoine qui leur est propre. En effet, les voyageurs insistent sur la spécificité du gothique italien qui ne dispose pas aux mêmes sensations que le gothique français ou anglais ; plus solaire par son style comme par les matériaux utilisés, il inspire une douce mélancolie, comme le relève Stendhal au Duomo de Milan :

Ce marbre blanc découpé en filigranes n'a certainement ni la magnificence, ni la solidité de Saint-Paul de Londres. Je dirai aux personnes nées avec un certain tact pour les beaux-arts : Cette architecture brillante est du gothique sans l'idée de mort ; c'est la gaîté d'un cœur mélancolique [...]. Changez en pierre grise le marbre éclatant de blancheur, et toutes les idées de mort reparaissent¹.

Le voyage en Italie participe au moment 1800 à la redécouverte et à la mise en valeur d'un patrimoine national médiéval propre à chaque nation : l'Italie, comme la France ou l'Angleterre, est dotée d'un héritage qui lui est propre. Cette redécouverte du patrimoine italien, qui s'effectue en parallèle de celle de l'héritage français, est marquée dans le discours des voyageurs par une réflexion approfondie, liée à l'émergence des premiers nationalismes, sur les risques de l'appropriation patrimoniale.

Les dangers de l'assimilation : un patrimoine immatériel mis à mal par l'occupation française

En effet, ce patrimoine italien que les voyageurs français découvrent et mettent à l'honneur n'est pas seulement mis en danger par la négligence humaine ou les ravages du temps. Il est aussi, sous sa forme immatérielle, menacé par la France elle-même. En effet, à partir de 1815, alors que s'éveille un intérêt renouvelé pour les coutumes traditionnelles italiennes, les visiteurs mesurent les effets corrosifs de l'influence française sur les mœurs², les costumes³ mais aussi la langue⁴ de la péninsule qui ont subi une uniformisation qu'ils regrettent. Cette uniformisation du caractère italien a pour cause l'hégémonie culturelle exercée par la France en Europe qui met en danger le patrimoine immatériel de la péninsule comme celui d'autres pays qui entendent imiter ses modes, ses mœurs, sa littérature Au détriment de leurs propres expressions nationales. Mais elle a aussi pour origine l'occupation française qui, dès la fin du XVIII^e siècle, a renforcé cette hégémonie.

Si, pour certains voyageurs, l'occupation française a durablement appauvri le patrimoine immatériel italien et donc la nation en devenir, ces changements sont perçus par d'autres, notamment sous l'Empire,

beauté pour parler à mon âme aussi haut que la vieille tour de Philippe-Auguste », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 483.

¹ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 318-319.

² « Les relations de ce pays avec la France ont beaucoup changé leur caractère », A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, *op. cit.*, p. 12-13.

³ Ainsi, Ducos, pourtant fervent défenseur des initiatives françaises, constate : « Soit que le passage et le séjour des Français en Italie aient modifié les costumes, ou qu'ils différassent peu de ceux de France, on n'aperçoit qu'à Osimo quelque léger changement dans l'habillement des femmes », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 338.

⁴ À Turin, Creuzé de Lesser observe avec une fierté toute nationale : « Le français comme de raison y gagne tous les jours, et on a donné à toutes les rues des noms en cette langue qui a tant de droits à être universelle. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 21.

comme bénéfiques : dans le cadre d'une idéologie coloniale qui légitime leur conquête et dont on trouve les traces aussi bien chez Stendhal¹ que chez Chateaubriand², les Français sont censés apporter aux Italiens le progrès. La réformation de leurs coutumes participe à ce projet. Ainsi, influencés par les idées des Lumières, les voyageurs français se réjouissent de voir les Italiens abandonner leurs préjugés religieux, notamment leur dévotion aveugle et leur superstition : à Naples, Petit-Radel observe à propos du miracle de Saint-Janvier que « depuis que le pouvoir français a quelque influence sur l'opinion napolitaine et qu'il en dispose pour diminuer le poids de préjugés aussi grossiers, [...] le miracle n'a plus lieu³ ». De même, à Rome, il constate que le caractère du peuple, gâté par le régime pontifical, s'améliore puisque « la franchise gallicane remplace chez les Romains la dissimulation que le gouvernement ecclésiastique entretenait chez ceux qui en recevaient les faveurs⁴ ». Il s'agit bien entendu d'une perception française et cet affaiblissement de la dévotion italienne, qui témoignerait de la puissance culturelle de l'occupant, ne correspond pas nécessairement à la réalité. L'influence française se fait aussi sentir dans le domaine des mœurs d'après les observations des voyageurs. Lors de son séjour dans la Ville Éternelle, Chateaubriand remarque dans le portrait qu'il dresse de la noblesse romaine que « l'espèce des sigisbées est finie, quoiqu'il y ait encore des abbés porte-châles et porte-chaufferettes ; par-ci, par-là, un cardinal s'établit encore à demeure chez une femme comme un canapé⁵ ». L'ambassadeur renvoie à un type italien qui a particulièrement suscité l'indignation des voyageurs du XVIII^e siècle : le sigisbée, « un Chevalier servant, c'est-à-dire, un humble serviteur de la Dame, sous le titre d'ami⁶ », « classe destructive des mœurs publiques, qui brise un nœud sacré, et en forme un autre trop suspect pour n'être pas criminel et cela souvent, au vu et au su d'un époux complaisant⁷ ». Le sigisbéisme est une coutume aristocratique accusée par les voyageurs d'être à l'origine de la « dissolution des mœurs italiennes⁸ » en détruisant la société patriarcale telle qu'ils la connaissent. Cependant, avec « la marche du siècle⁹ » et sous l'influence française, cette coutume, mal jugée car mal comprise, tend à disparaître. Stendhal remarque ainsi que « l'usage du cavalier servant n'existe plus que dans les pays éloignés des grandes routes où n'a pas pénétré l'influence de Napoléon¹⁰ ».

¹ « Il porte aux nues cette administration française si raisonnable, si forte, si exacte, et qui semait sur la pauvre Italie du seizième siècle les conséquences de la civilisation du dix-huitième. Par le gouvernement, de Napoléon, l'Italie sautait à pieds joints trois siècles de perfectionnements. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 502-503.

² « Ainsi ont marché les changements de mœurs et de personnages, de siècle en siècle, en Italie ; mais la grande transformation a surtout été opérée par notre double occupation de Rome. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 222.

³ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 19-20.

⁴ *Ibid.*, t. II, p. 490.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 224.

⁶ P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, *op. cit.*, t. I, p. 259.

⁷ *Ibid.*, p. 260-261.

⁸ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 286.

⁹ C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 35.

¹⁰ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 1039.

Cette influence française sur les mœurs italiennes se ressent plus fortement dans le Nord, notamment à Milan. Les voyageurs antérieurs à l'occupation française, comme De Brosses ou Lalande, soulignaient déjà la proximité entre les caractères français et milanais qui s'explique par des facteurs géographiques mais aussi historiques puisque, d'après Cambry, Milan fut fondée par des Gaulois, une explication reprise par Luigi Bossi¹ qui permet d'ailleurs de légitimer l'occupation française. Cette tendance va en s'accroissant avec la présence française, comme le note Valéry lors de son séjour dans la ville². Cette assimilation suscite dans un premier temps l'émerveillement des voyageurs qui apprécient le caractère familier de Milan, « Paris de l'Italie³ » ; Borel observe que « les mœurs, les usages, la manière de vivre sont à peu de chose près les mêmes qu'en France⁴ » et Stendhal, de passage à Bologne, indique que « la société est bien moins francisée ici qu'à Milan⁵ ». Mais l'influence française dépend aussi de critères sociaux ; en effet, l'aristocratie et la bourgeoisie italiennes, comme celles de l'Europe, sont plus susceptibles d'adopter le modèle français et d'abandonner leurs spécificités nationales. Ainsi, Chateaubriand constate que « quant à la physionomie de la société romaine, les jours de concert et de bal on pourrait se croire à Paris⁶ ». Stendhal relève également parmi la noblesse cet effacement des spécificités régionales : « Les différences que j'ai notées entre Florence, Naples, Venise, etc., s'effacent chez les hommes dont les pères avaient cinquante mille livres de rente. Beaucoup de jeunes gens riches et nobles de Naples ont l'air gai d'un jeune Anglais au bal d'Almack⁷ ». C'est en effet la classe sociale la plus à même d'entretenir un mode de vie cosmopolite mais aussi celle qui a été la cible privilégiée des efforts français d'assimilation durant l'occupation comme le rappelle Chateaubriand :

Les Français, en traversant Rome, y ont laissé leurs principes : c'est ce qui arrive toujours quand la conquête est accomplie par un peuple plus avancé en civilisation que le peuple qui subit cette conquête, témoin les Grecs en Asie sous Alexandre, témoin les Français en Europe sous Napoléon. Bonaparte, en enlevant les fils à leurs mères, en forçant la noblesse italienne à quitter ses palais et à porter les armes, hâta la transformation de l'esprit national⁸.

À partir des années 1820, la crainte de voir disparaître toute spécificité régionale commence cependant à se manifester parmi les voyageurs dont les attentes patrimoniales comme touristiques diffèrent de celles de leurs aînés. Stendhal, pourtant prompt à revendiquer l'action patrimoniale française et même s'il souligne une forme « d'universalité de la nation française⁹ », s'attriste de l'influence exercée par la France sur le caractère des habitants de la péninsule :

¹ « Elle fut anciennement la capitale des Gaulois Insubriens : ces peuples vaillants en imposèrent quelque fois aux Romains. », L. Bossi, *Guide des étrangers à Milan, op. cit.*, p. 3.

² « Son aspect français, si fort accru dans ces derniers temps, avait été déjà remarqué par Montaigne », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. I, p. 101.

³ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 24.

⁴ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis, op. cit.*, p. 28.

⁵ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826, op. cit.*, p. 436.

⁶ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. III, p. 223.

⁷ Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 668.

⁸ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. III, p. 223.

⁹ P. Berthier, *Espaces stendhaliens*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 183.

Les Italiens, malheureusement pour eux et pour le monde, commencent à perdre leur caractère national. Ils ont beaucoup de respect pour ce je ne sais quoi que l'on trouve dans les *Lettres Persanes*, dans *Candide*, dans les opuscules de Courier, et presque jamais dans les ouvrages de qui n'est pas né en France¹.

En effet, de plus en plus de voix s'élèvent contre cette assimilation française qui prive à la fois les voyageurs de la couleur locale qu'ils sont venus chercher et le peuple italien de son identité comme l'explique avec véhémence l'interlocuteur italien de M^{me} D*** :

Pauvre Italie, comme vous l'avez flétrie en la francisant ! Elle a voulu pencher la tête comme Alexandre, et elle s'est déformé le cou ! Sa haine pour les Autrichiens la défendait de l'imitation ; mais, vous elle vous a aimés (je ne sais pourquoi) ; elle vous a singés, et la voilà Sosie ! C'est effrayant même pour vous ! Quand tous les individus d'une nation et toutes les nations d'un continent se ressemblent, mauvais signe ; elles tombent dans la vicillesse, âge où nous sommes tous pareils, où il n'y a plus ni blonds, ni bruns, ni roux ; mais des têtes blanches et de pauvres êtres qui souffrent, sont tristes et meurent².

C'est l'opinion que défend déjà *Corinne ou l'Italie* en 1807 ; l'héroïne regrette que « l'art de la civilisation tend[e] sans cesse à rendre tous les hommes semblables en apparence et presque en réalité ; mais l'esprit et l'imagination se plaisent dans les différences qui caractérisent les nations³ ». Staël dénonce dans son roman cette politique d'assimilation culturelle menée par la France impériale à travers les positions défendues par le personnage de D'Erfeuil⁴ qui, comme Napoléon, « veut une Europe française et non pas le concert des nations⁵ » et constitue un « habile détour pour dénoncer l'impérialisme français, monstrueuse dérive des Lumières, et l'universalité de la langue française⁶ ». En effet, « si l'horizon moral et philosophique de M^{me} de Staël, en partie hérité des Lumières, la porte vers la définition de valeurs plus universelles [...], son anthropologie reste marquée par le souci de mettre en évidence les spécificités locales et nationales. Ce souci, pour ce qui concerne *Corinne*, n'est évidemment pas dénué de motifs politiques, dans le contexte de l'époque impériale⁷ ». Son héroïne défend donc l'existence d'une identité nationale marquée par la diversité et mise en danger par l'occupation française comme le regrettent *a posteriori* les voyageurs qui entendent retrouver et conserver les traces de cette italianité en explorant les espaces géographiques ou sociaux préservés de l'influence française car « il faut de la variété dans les mœurs et les usages des peuples ; elle ne s'oppose point au perfectionnement moral des individus, et ce serait une bien triste, une bien ennuyeuse uniformité que celle de la race humaine enrégimentée de la sorte, et portant le costume d'une même civilisation⁸ ». Ce souci national traverse l'œuvre et la réflexion européenne de Staël qui regrette encore, dans *Dix années d'exil*, que, en

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 1049.

² M^{me} D***, « Gênes », op. cit., p. 55.

³ Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1014.

⁴ On retrouve cette idée dans sa correspondance : « J'ai pris un grand goût pour l'Italie. Vous m'avez écrit un mot bien profond : « l'extérieur de tout le monde est français ». », G. de Staël, *Correspondance générale, Tome V*, op. cit., p. 612.

⁵ G. Gengembre, « Être français dans *Corinne* : le comte d'Erfeuil », art. cit., p. 71.

⁶ G. Gengembre, « *Corinne*, roman politique », in S. Balayé (dir.), *L'Éclat et le silence*, op. cit., p. 90.

⁷ Jocelyne Huchette, « Le comte d'Erfeuil et la représentation du caractère français », in M. Delon et F. Mélonio (dirs.), *Madame de Staël : actes du Colloque de la Sorbonne, 20 novembre 1999*, op. cit., p. 67.

⁸ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. III, p. 402.

imposant l'usage de la langue et de la loi françaises dans les pays conquis, Napoléon les ait « dénationalis[és] », ce « qui signifie [...] dépouiller un peuple de ses caractéristiques¹ ».

L'itinéraire italien et la visite du patrimoine de la péninsule au moment 1800 s'accompagnent donc d'une réflexion sur l'appropriation patrimoniale : les voyageurs se mettent en quête d'un patrimoine proprement national, interrogeant ainsi la pertinence du concept de nation pour l'Italie.

La nation italienne, de l'éclatement à la reconnaissance d'un patrimoine commun

Si les voyageurs prennent grand soin de représenter à leurs lecteurs la séduisante diversité de la péninsule, ils utilisent aussi dans leurs écrits les dénominateurs communs « l'Italie », « les Italiens », soulignant ainsi l'existence d'une unité nationale forte au sein de cette variété culturelle et politique. Alors que les voyageurs du XVIII^e siècle exprimaient l'idée d'une décadence inévitable de l'Italie, cette idée est remise en question leurs successeurs du moment 1800 qui se prennent à rêver d'une unité de la nation italienne comme en témoigne Staël qui conclut dans *Corinne ou l'Italie* « à l'identité italienne à elle-même à travers le temps, en dépit du joug étranger² ». Par leurs discours, ils participent à faire advenir cette nation en éveillant l'intérêt de l'Europe sur le sort de la malheureuse péninsule mais aussi en mettant en avant son héritage commun, ferment de son unité.

Un éclatement territorial, une unité patrimoniale ?

Malgré leur volonté de plus en plus forte de présenter l'Italie comme une nation, les voyageurs restent frappés par l'éclatement territorial et culturel qui la caractérise, à la différence de la France³, et l'éloigne du statut de nation qui repose sur une unité linguistique, patrimoniale mais aussi politique.

Cette difficulté de penser l'Italie en tant que nation se manifeste dans les tentatives de définition, souvent contradictoires, qu'en proposent les voyageurs. Si la péninsule italienne, en tant qu'entité géographique, commence aux pieds des Alpes, les voyageurs ne l'entendent pas toujours ainsi et la font débiter plus bas, aux environs de Milan, allant jusqu'à estimer parfois que le Piémont n'en fait pas partie comme Creuzé de Lesser qui indique que « passé Turin, et surtout Verceil, on se trouve en pleine Italie⁴ » ; de même, Legouvé, préalablement passé par le Piémont, rappelle : « Je n'oublierai jamais Milan, parce que c'est la première ville où j'aie dit... Italie⁵ ! » Le critère adopté par les voyageurs pour

¹ S. Balayé, « Madame de Staël et l'Europe napoléonienne », *art. cit.*, p. 32.

² N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 311.

³ « L'influence que les grandes villes exercent sur les petites est moindre en Italie qu'elle ne l'est en France, où une grande capitale semble dominer sur tout l'empire. De là vient que les Italiens conservent mieux leur individualité. », C.-V. de Bonstetten, *L'Homme du midi et l'homme du nord, ou L'influence du climat*, Genève, J. J. Paschoud, 1824, p. 148.

⁴ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 22.

⁵ E. Legouvé, « Lombardie », *op. cit.*, p. 1.

établir les frontières de l'Italie, plus que géographique, est surtout linguistique et culturel ; or, au pied des Alpes, l'italien peine à s'imposer comme à Ivree où « déjà le langage s'italianise ; cependant on peut lire encore en français le nom des rues¹ ». La donnée linguistique constitue un élément essentiel pour définir les frontières italiennes, comme le souligne Royer au lac Lugano qu'il s'entête à vouloir intégrer à l'Italie². En vertu de ce critère linguistique, Norvins inclut la Corse, se refusant à définir l'Italie par les frontières politiques et revendiquant des frontières culturelles, celles de la nation, dont il affirme avec force la suprématie :

Un de ceux-ci remarquera sans doute que malgré le traité de 1789 nous osons réunir la Corse à l'Italie ; il lui sera répondu qu'il nous a convenu, très contrairement aussi à d'autres traités plus récents, [...] d'appeler de ce nom d'Italie toute terre où se parle la langue du Dante et de Boccace. Nous sommes donc des publicistes à notre manière jetant le réseau d'une patrie pittoresque sur les continents et sur les îles qui parlent la même langue, et nous disons à ces continents, à ces îles où l'on parle italien, vous êtes l'Italie. [...] Un grand idiome est pour nous un puissant organe, que la nature au moins a toujours le droit d'opposer aux oracles de la politique³.

Il revendique une définition large qui permet de présenter l'Italie comme une nation en puissance. Ainsi, face à cet éclatement politique qui la caractérise, l'Italie demeure une entité largement imaginaire et subjective, comme le soulignent avec humour les auteurs de *L'Italie pittoresque* qui entendent « [prendre] l'Italie partout où elle nous a saisis⁴ ».

En observateurs attentifs, les visiteurs entreprennent de dépeindre cette diversité. Ils ne manquent pas de remarquer que chaque région dispose d'une identité spécifique et « le voyageur peut observer, presque à chaque poste, les métamorphoses variées des mœurs italiennes ; une montagne, un fleuve, voilà quelquefois la seule limite qui les sépare ; chaque contrée garde son individualité⁵ » ; à Rome, « la largeur d'une place change les mœurs⁶ ». Ainsi, les visiteurs ne parlent pas des Italiens, mais des Romains, des Napolitains, des Florentins, des Milanais... dont ils entreprennent de définir le caractère par la comparaison, l'insertion de commentaires, d'anecdotes sur les différentes villes et leurs habitants, mais aussi par l'introduction dans le récit de personnages napolitains, florentins, vénitiens, romains... qui donnent voix à ces disparités. Les analyses tentant de saisir l'essence des caractères régionaux se multiplient sous la plume des voyageurs : Stendhal indique que « le peuple milanais offre la réunion de deux choses que je n'ai jamais vues ensemble, au même degré, la sagacité et la bonté⁷ » ; à Gênes, Dupré estime qu'il n'y a pas « dans l'Europe un peuple plus trompeur et plus intéressé⁸ » mais que « les

¹ H. Auger, « Savoie-Piémont », *op. cit.*, p. 34.

² « Quoique Lugano et son lac fassent partie de la confédération suisse, et que les traités les aient rangés sur les cartes parmi les dépendances du canton du Tésin, nous ne les considérerons pas moins comme parties intégrantes de la Lombardie. En effet, la langue qu'on y parle, les noms des villages et bourgades, les mœurs, l'aspect, [...] tout cela est italien, et non pas allemand ni français », A. Royer, « Lombardie », *op. cit.*, p. 16.

³ J. de Norvins, « Avant-propos », *op. cit.*, p. IV.

⁴ *Ibid.*, p. IV.

⁵ Bignan, « L'Italie », *op. cit.*, p. 8.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 755.

⁷ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 299.

⁸ A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 114-115.

Florentins ont des mœurs douces ; leur esprit est très porté aux arts, et ils sont enthousiastes des chefs-d'œuvre de leurs artistes¹ » alors que Lemonnier observe que ces derniers « ont peu de vivacité ; ils sont calmes en apparence, extérieurement graves, et l'on peut dire méthodiques² » ; Jouy note que « les Pisans accueillent bien les étrangers ; ils ont de l'esprit, [...] beaucoup de perspicacité, et toujours le désir d'acquérir de nouvelles connaissances³ » ; Castellán constate que « le Napolitain aime beaucoup la liberté, le plaisir et le bruit. Il a de la vivacité, parle vite et longtemps et ses gestes, très multipliés, sont d'une expression souvent comique⁴ » ; à Rome, Stendhal indique que « le peuple [...] n'est pas précisément méchant, mais passionné et furieux dans sa colère⁵ », Staël qu'il s'agit du « pays où l'on s'occupe le moins de ce qu'on appelle ailleurs le *commérage* ; chacun fait ce qu'il veut, sans que personne s'en informe⁶ » et que « les Romains sont en général très sombres, et même assez sérieux⁷ ». Les voyageurs déclinent donc, au fil de leur itinéraire, la palette de nuances des caractères de la péninsule car, comme l'écrit Stendhal, « les mœurs de Ferrare ne sont nullement celles de Bologne ou de Padoue. Tout change en Italie à chaque vingt lieues de distance⁸ ».

Afin de mieux saisir leur spécificité, ils entreprennent de comparer ces caractères régionaux comme Jouy à Pise⁹ ou Stendhal à Bologne¹⁰. Les voyageurs tentent d'expliquer ces différences qui trouveraient leur origine dans le climat, qui varie grandement de Turin à Naples¹¹, mais aussi dans des facteurs historiques. En effet, comme le remarquent Bignan¹² ou Stendhal, elles sont antérieures à la Rome antique et ont résisté à son hégémonie :

Longtemps avant les Romains, l'Italie était divisée en vingt ou trente peuplades, non seulement étrangères les unes pour les autres, mais ennemies. Ces états, conquis plus ou moins tard par les Romains, gardèrent leurs mœurs et probablement leur langage. Ils ressaisirent leur individualité lors de

¹ *Ibid.*, p. 193.

² H. Lemonnier, « Toscane », *op. cit.*, p. 15.

³ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 149.

⁴ A.-L. Castellán, *Lettres sur l'Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 239.

⁵ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 996.

⁶ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1099.

⁷ *Ibid.*, p. 1178.

⁸ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 1106.

⁹ « Le caractère des Pisans est doux. Ils sont affables comme tous les Toscans, même gais, spirituels et instruits ; leur physionomie n'est pas obscurcie par la réserve sérieuse des Piémontais, par la gravité des Romains, par les spéculations commerciales des Génois, par le regard sombre des Napolitains. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 34.

¹⁰ « Bologne a, ce me semble, beaucoup plus d'esprit, de feu et d'originalité que Milan ; on y a surtout le caractère plus ouvert. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 397.

¹¹ Lady Morgan insiste ainsi sur l'influence du climat et de la géographie dans sa description du caractère napolitain : « La première impression donnée par la nation napolitaine [...] est celle d'un peuple formé des éléments de leur région brûlante et splendide [...] ; d'un peuple dont le caractère est aussi volcanique que leur sol. », Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 236.

¹² « La cause première de tant d'anomalies morales remonte à la division de l'Italie en plusieurs peuplades, avant les Romains ; chacune de ces peuplades avait son caractère spécial ; la Toscane et la Campanie, par exemple, étaient amollies par la richesse et par l'oisiveté tandis que les Volsques et les Latins étaient endurcis au travail et à la guerre. », Bignan, « L'Italie », *op. cit.*, p. 4.

l'irruption des Barbares, et reconquirent leur indépendance au neuvième siècle lors de l'établissement des célèbres républiques du Moyen Âge¹.

Mais ces différences s'expliquent aussi par des facteurs politiques, comme le démontre Corinne dans son ardente défense de l'Italie :

Il est si vrai que les gouvernements font le caractère des nations, que, dans cette même Italie, vous voyez des différences de mœurs remarquables entre les divers états qui la composent. Les Piémontais, qui formaient un petit corps de nation, ont l'esprit plus militaire que le reste de l'Italie ; les Florentins, qui ont possédé ou la liberté, ou des princes d'un caractère libéral, sont éclairés et doux ; les Vénitiens et les Génois se montrent capables d'idées politiques, parce qu'il y a chez eux une aristocratie républicaine ; les Milanais sont plus sincères, parce que les nations du Nord y ont apporté depuis longtemps ce caractère ; les Napolitains pourraient aisément devenir belliqueux, parce qu'ils ont été réunis depuis plusieurs siècles sous un gouvernement très imparfait, mais enfin sous un gouvernement à eux. La noblesse romaine, n'ayant rien à faire, ni militairement, ni politiquement, doit être ignorante et paresseuse ; [...] et comme le gouvernement papal n'admet aucune distinction de naissance, et qu'il est au contraire purement électif dans l'ordre du clergé, il en résulte une sorte de libéralité, non dans les idées, mais dans les habitudes, qui fait de Rome le séjour le plus agréable pour tous ceux qui n'ont plus ni l'ambition, ni la possibilité de jouer un rôle dans le monde².

En effet, le régime politique auquel sont soumis les peuples joue aux yeux des membres du groupe de Coppet un rôle aussi essentiel que le climat dans la formation de leur caractère, plus particulièrement en Italie car « les peuples du Midi sont plus aisément modifiés par les institutions que les peuples du Nord³ » comme les voyageurs ne manquent pas de le remarquer à l'exemple de Lemonnier à Florence⁴, Petit-Radel à Venise⁵, Stendhal à Plaisance⁶ ou Dupaty à Rome où il estime que le nombre restreint de vols s'explique par le climat aussi bien que par le gouvernement théocratique qui nourrit les mendiants⁷. L'Italie est donc non seulement une mosaïque d'États mais aussi une « mosaïque de tous les caractères⁸ » et « les Italiens, dès longtemps subdivisés en un grand nombre de petits États sous différentes formes de gouvernement, ne sont point un peuple homogène⁹ ». Stendhal théorise ainsi cette diversité des caractères italiens qui se fait ressentir aussi bien parmi le peuple que la noblesse :

L'Italie a sept ou huit centres de civilisation. L'action la plus simple se fait d'une manière tout à fait différente à Turin et à Venise, à Milan et à Gênes, à Bologne et à Florence, à Rome et à Naples. Venise, malgré des malheurs inouïs qui vont l'anéantir, a la franche gaieté ; Turin, la bilieuse aristocratie. La bonhomie milanaise est célèbre autant que l'avarice génoise. [...] Les Bolonais sont remplis de feu, de

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 668.

² G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1111-1112.

³ *Ibid.*, p. 1112.

⁴ « Le climat en Italie n'a pas sensiblement changé ; mais il n'en a pas été de même à l'égard des institutions politiques : c'est à ces dernières qu'il faut recourir, pour se rendre compte des modifications qu'ont éprouvées le caractère, les mœurs et l'esprit des Toscans. », H. Lemonnier, « Toscane », op. cit., p. 12.

⁵ « Les mœurs se sentent à Venise plus qu'ailleurs du caractère qu'imprimait le gouvernement il y a quelques années ; chacun, craignant les effets des dénonciations, vivait dans une sorte de contrainte, et ne manifestait ses opinions avec franchise que dans l'intérieur des maisons. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. I, p. 204.

⁶ « Quant aux paysans plaisantins, ils sont encore l'animal méchant, façonné par quatre cents ans du despotisme le plus lâche », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 387.

⁷ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. II, p. 95-96.

⁸ « Une contrée qui a frotté sa pensée contre celle des autres peuples, une contrée qui, d'abord conquérante, a subi, à diverses reprises, le joug de la conquête, une contrée enfin dans laquelle les idées sociales et les croyances religieuses ont éprouvé de fréquentes palingénésies, doit inévitablement présenter dans son caractère national une sorte de mosaïque de tous les caractères. », Bignan, « L'Italie », op. cit., p. 1-2.

⁹ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 106.

passions, de générosité, et quelquefois d'imprudence. À Florence, on a beaucoup de logique, de prudence, et même d'esprit ; mais je n'ai jamais vu d'hommes plus libres de passions [...]. Les grandes et profondes passions habitent Rome. Pour le Napolitain, il est l'esclave de la sensation du moment ; il se souvient aussi peu de ce qu'il sentait hier, qu'il ne prévoit le sentiment qui demain l'agitera. Je crois qu'aux deux bouts de l'univers on ne trouverait pas des êtres aussi opposés, et se comprenant si peu, que le Napolitain et l'habitant de Florence. [...] Tout change en Italie toutes les dix lieues¹[...].

Après avoir acté cette diversité des caractères et étudié ses causes, les voyageurs observent que les Italiens se définissent avant tout par leur appartenance régionale, mettant à mal le concept d'une nation italienne. Stendhal insiste ainsi sur la haine entre les régions voisines² :

Vous savez que ce peuple ne forme pas masse. Bergame exècre Milan qui est également haïe par Novarre et Pavie ; quant au Milanais, il songe à bien dîner, à acheter un bon *pastran* (manteau) pour l'hiver, et ne hait personne [...]. Florence qui abhorra tellement Sienne autrefois, ne hait personne aujourd'hui, par impuissance. Je cherche en vain une troisième exception. Chaque cité exècre ses voisines et en est mortellement haïe. Nos souverains ont donc sans peine la *divide ut imperes*. Ce malheureux peuple, pulvérisé par la haine, est gouverné par les cours d'Autriche, de Turin, de Modène, de Florence, de Rome et de Naples³.

Legouvé insiste aussi sur l'idée que cette division, pleinement exploitée par les puissances étrangères, rend plus difficile l'unité nationale :

Lady Morgan [...] a dit que « l'Italie est une mosaïque d'États. » [...] Il est aisé, en effet, de compter dans la péninsule italienne une douzaine d'États séparés, royaumes, principautés, grands et petits duchés, voire une république de deux lieues de diamètre (celle de Saint-Marin). L'Italie serait trop forte, si elle était unie ; aussi les alliances, saintes ou non, auront-elles constamment grand soin de la tenir partagée. Jamais la maxime « diviser pour régner » ne reçut une plus nette application. L'idée de rassembler en un seul corps tant de membres épars est trop humaine et trop libérale pour ne pas demeurer une belle utopie politique. Malheureusement, la disjonction de fait, passée dans les mœurs, favorise aussi l'esprit dominateur ; car en Italie on est Piémontais, Milanais, Vénitien, Parmesan, Modenais, Toscan, Bolonais, Romain, Napolitain, etc., et l'on n'est pas Italien. Il en résulte que le sentiment de nationalité, ainsi restreint, est comme n'existant pas⁴.

Dans ce contexte, il est donc difficile de penser les *Italiens*. C'est pourtant cette variété, dont les voyageurs déplorent les conséquences sur l'unité nationale, qui fait le charme de l'Italie et de son patrimoine. En effet, la péninsule a subi au fil des siècles des influences étrangères variées qui ont durablement influencé ce dernier :

Son architecture, copiste habile et savante, a dressé à côté des constructions cyclopéennes et de l'obélisque égyptienne, la colonne corinthienne, l'ogive et le créneau gothiques. Soit par ses souvenirs

¹ *Ibid.*, p. 667-668.

² Les Italiens « ont en général la plus mauvaise opinion possible les uns des autres, non pas seulement ceux du nord à l'égard de ceux du midi, ou vice versa mais le peuple de chaque ville, à l'égard de la ville voisine [...]. Avec une telle disposition, il serait assez difficile de les réunir sous un seul et même gouvernement, et d'en faire un peuple homogène. », *Ibid.*, t. II, p. 139. Un constat que partage Goethe : « Il règne entre eux tous un merveilleux antagonisme ; ils sont singulièrement prévenus en faveur de leur province et de leur ville, et ne peuvent se souffrir les uns les autres ; provinces et villes sont en lutte perpétuelle, et tout cela, avec une passion profonde », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 137.

³ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 363.

⁴ H. Lemonnier, « Toscane », *op. cit.*, p. 1. On retrouve cet avis pessimiste sur le futur de la nation italienne, mis à mal par la diversité régionale qui y règne aussi bien que par les dominations étrangères qui s'y exercent, chez Taillard qui attribue cette analyse à un Italien : « Ce qui nous manque en Italie [...], c'est un centre. Nous avons des Romains, des Napolitains, des Siennois, des Florentins, des Milanais, mais nous n'avons point d'Italiens. [...] Il n'y a, pour ainsi dire, rien de commun entre les habitants de Milan et ceux de Venise ou de Vérone, et, à proprement parler, nous n'avons point de patrie. Il fut un temps où l'on eût pu nous aider à nous en créer une, mais on a préféré nous démembrer pour faire un royaume d'Italie, un royaume de Naples, un royaume d'Étrurie, qui n'étaient que de vains fantômes », C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 91.

historiques, soit par sa position géographique, l'Italie touche à la Gaule par la Lombardie, à l'Orient par Venise, à la Grèce par Paestum, à l'Afrique par la Calabre ; elle s'est répandue dans tout l'univers, et à son tour l'univers s'est concentré dans son sein¹.

C'est notamment le cas de la Campanie, de la Calabre et de la Sicile, régions exposées à de multiples influences au fil des siècles et où les arts comme les mœurs se ressentent encore de ce riche métissage comme le rappelle Chateaubriand : « Le royaume des Deux-Siciles est quelque chose d'à part en Italie : grec sous les anciens Romains, il a été sarrasin, normand, allemand, français, espagnol² ». L'influence de la Grèce se fait sentir en Sicile et en Calabre, où une colonie grecque s'était établie avant la fondation de Rome³. Les visiteurs en retrouvent les traces dans le costume⁴ ou le caractère des habitants :

Le royaume de Naples et l'île de Sicile ont été habités dans les temps les plus reculés par une race purement ionienne [...]. C'est un fait incontestable que les Italiens du sud, les Napolitains et les Siciliens, ont encore le même caractère que dans le temps de Pythagore ; c'est la même intelligence, la même finesse d'instinct, la même tendance aux disputes métaphysiques, le même zèle pour les recherches philosophiques, et la même résistance à l'imposture et aux prétentions mal fondées⁵.

L'influence de l'Espagne est aussi présente à Naples où, depuis le XVI^e siècle, une dynastie espagnole gouverne. Elle se matérialise dans le patrimoine matériel de la ville au même titre que d'autres influences étrangères, « enregistrées dans son architecture moresque, espagnole et arabe⁶ », mais aussi immatériel puisque les voyageurs estiment que les mœurs des Napolitains sont proches de celles de l'Espagne⁷. Ainsi, Stendhal attribue à l'influence espagnole certaines coutumes italiennes, notamment celle du sigisbée⁸ ou le brigandage. Dans le Nord de l'Italie, et plus particulièrement en Lombardie, le caractère des habitants est aussi le produit de diverses influences comme le rappelle Petit-Radel selon lequel les dominations étrangères ont forgé le caractère unique des Milanais :

On doit croire d'avance que, gouvernés longtemps par un prince autrichien, un Espagnol, soumis aujourd'hui aux lois des Français [...], leur caractère, nuancé par tant de causes, n'offre qu'un mélange qui dérive de leur influence. Aussi ont-ils toute la bonté des premiers, toute la bigoterie des seconds, et toute la vivacité des derniers⁹.

Mais ces influences étrangères participent également à définir le patrimoine matériel de chaque région. Ainsi, à Venise, les voyageurs insistent sur la particularité des monuments de la ville, nourris par des influences multiples liées à la riche histoire de la République car « l'architecture vénitienne se ressent

¹ Bignan, « L'Italie », *op. cit.*, p. 2.

² F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1461.

³ « Le souffle de la Grèce vient expirer à Naples ; Athènes a poussé ses frontières jusqu'à Paestum », *Ibid.*, p. 1461.

⁴ « La coiffure grecque [...] est aussi adoptée. [...] Les robes sont aussi quelquefois ouvertes par-devant comme des tuniques grecques », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, *op. cit.*, p. 329-330.

⁵ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 260-261.

⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁷ « Leur galanterie, comme leurs mœurs en général, est espagnole plutôt qu'italienne », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. II, p. 164.

⁸ « L'ancienne mode des cavaliers-servants, importée en Italie par Philippe II avec l'orgueil et les mœurs espagnoles, est entièrement tombée dans les grandes villes. », Stendhal, *Œuvres intimes*, II, *op. cit.*, p. 202.

⁹ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 75. L'influence de l'Autriche s'y fait plus ressentir pour Stendhal : « L'arte di godere, l'art de jouir de la vie, m'y paraît à deux siècles en avant de Paris. Ce qui augmente le mérite de cette circonstance, c'est que les bons et gros Milanais ne doivent point cela au raisonnement, mais à leur climat et au gouvernement amollissant que la maison d'Autriche avait pour eux. », Stendhal, *Œuvres intimes*, I, *op. cit.*, p. 736.

du commerce avec l'Orient ; c'est un mélange de moresque et de gothique, qui attire la curiosité¹ ». Les voyageurs se montrent fascinés par cet aspect unique comme Cambry à son arrivée :

Il est impossible de décrire l'effet qu'à son réveil produit sur le voyageur le premier coup-d'œil sur Venise : ces canaux bordés de bâtiments d'un goût si différent des formes communes de l'architecture ; ces vastes palais éclairés par des fenêtres en arcades ; ces belvédères au sommet d'un toit élevé, ces cheminées en forme de clochers ou de petites tours. [...] Tout ce qu'on aperçoit enfin surprend par son étrangeté [...]. Les ponts, celui de Rialto surtout, ne ressemblent point à nos ponts ; le palais du doge a la forme d'une antique fortification ; l'église de Saint-Marc ne s'asservit point aux règles de la moderne architecture, ce n'est point une mosquée, ce n'est point un temple gothique² [...].

Cette impression est plus marquante encore sur la place Saint-Marc où les voyageurs sont confrontés à une architecture métissée, produit unique des victoires de la République. En effet, Venise ne s'est pas contentée de s'inspirer de l'architecture orientale : cette influence est aussi marquée par la pratique du *riuzo* puisque les éléments architecturaux prélevés dans les pays conquis et intégrés à ses constructions participent à cet éclectisme comme le remarque Chateaubriand, fasciné par l'architecture de Venise³, qui en fait la principale composante du charme unique de la ville « à la fois Corinthe, Athènes et Carthage⁴ » :

À Saint-Marc, bosselé de dômes, incrusté de mosaïques, chargé d'incohérentes dépouilles de l'Orient, je me trouvais à la fois à Saint-Vital de Ravenne, à Sainte-Sophie de Constantinople, à Saint-Sauveur de Jérusalem, et dans ces moindres églises de la Morée, de Chio et de Malte : Saint-Marc, monument d'architecture byzantine, composite de victoire et de conquête élevé à la croix, comme Venise entière est un trophée⁵.

L'histoire de Venise est donc gravée dans son patrimoine monumental⁶ qui en est le produit unique. C'est aussi le cas de Florence : son architecture attire les voyageurs qui rappellent qu'elle est le fruit d'une histoire régionale, antique comme médiévale⁷. Castellan remarque ainsi que « l'aspect de la ville de Florence doit son caractère particulier au style de son architecture qui ne ressemble presque en rien à celle des autres villes de l'Italie. Ce style, qu'on peut à juste titre nommer toscan, se fait remarquer

¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1324.

² J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 178-179.

³ Cette fascination est tardive car, en 1806, cette variété architecturale lui déplaît : « L'architecture de Venise, [...] est trop capricieuse et trop variée. », F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. I. 1789-1807*, *op. cit.*, p. 389. Tout comme Germaine de Staël qui écrit alors qu'elle n'est jamais allée à Venise : « L'architecture vénitienne se ressent du commerce avec l'Orient ; c'est un mélange de moresque et de gothique, qui attire la curiosité sans plaire à l'imagination. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1324.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 388.

⁵ *Ibid.*, p. 392-393. C'est aussi l'impression qu'éprouve Royer à Saint-Marc : « Cette basilique n'est bâtie que des fragments arrachés aux civilisations artistes de tous les pays du monde. [...] Chaque victoire remportée par les flottes vénitiennes a fourni sa part dans cet amas de richesses. », A. Royer, « États vénitiens », *op. cit.*, p. 5.

⁶ Comme le remarque Valéry : « Si le peuple de Venise, léger, conquis, paraît avoir oublié son histoire, les pierres et les monuments s'en souviennent, et nulle part peut-être l'aspect historique des lieux n'est moins effacé. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 364.

⁷ « On prétend avec quelque raison, que les révolutions et les guerres dont la Toscane a été longtemps le théâtre [...], doivent avoir influé sur la manière de construire. Nous voyons, en effet, que la plupart des anciens édifices sont crénelés et percés de meurtrières. [...] Nous ne devons pas moins reconnaître, dans le style de l'architecture toscane, un rapport très marqué avec les monuments de l'ancienne Étrurie [...]. Les Florentins tenaient des Étrusques ce style austère qu'ils communiquèrent à leurs monuments, dont la masse fut d'abord essentiellement solide, simple et majestueuse », *Ibid.*, p. 14.

aussi bien dans les édifices de la Renaissance, que dans ceux qu'on a érigés presque de nos jours. Tous portent le cachet de la grandeur et de la sévérité¹ ». Staël, séduite par le passé médiéval de la ville, insiste sur l'influence directe qu'il a exercée sur son patrimoine :

L'aspect de Florence rappelle son histoire avant l'élévation des Médicis à la souveraineté ; les palais des familles principales sont bâtis comme des espèces de forteresses, d'où l'on pouvait se défendre ; on voit encore à l'extérieur les anneaux de fer auxquels les étendards de chaque parti devaient être attachés ; enfin, tout y était arrangé bien plus pour maintenir les forces individuelles, que pour les réunir toutes dans l'intérêt commun. On dirait que la ville est bâtie pour la guerre civile. [...] Les haines entre les familles étaient telles, qu'on voit des palais bizarrement construits, parce que leurs possesseurs n'ont pas voulu qu'ils s'étendissent sur le sol où des maisons ennemies avaient été rasées. Ici les Pazzi ont conspiré contre les Médicis ; là les guelfes ont assassiné les gibelins ; enfin les traces de la lutte et de la rivalité sont partout².

Ainsi, chaque ville d'Italie dispose d'une identité architecturale et d'un patrimoine unique lié à son histoire et aux régimes politiques auxquels elle a été soumise mais aussi à l'éclatement italien comme le remarque Norvins à Bologne :

L'architecture effectivement s'y distingue par un style noble, une certaine ampleur sans exagération, un dessin large presque toujours subordonné à la convenance. [...] Ce n'est ni l'architecture romaine, ni celle de Toscane, c'est une architecture locale ; car il y a cela de fort remarquable en Italie, que chaque cité a son caractère propre et déterminé, qui la différencie d'avec les autres ; et cette observation s'applique même aux villes les plus secondaires. Toutes à peu près se ressemblent en France, au moins les principales [...], et cela provient clairement de l'unité qui nous régit, système qui tend à égaliser, en même temps qu'il fait la force. Il n'en est pas ainsi en Italie, contrée divisée, dont les diverses parties ont leur centre, sans qu'il y ait de centralisation commune³.

Cette diversité patrimoniale s'exprime aussi à travers le patrimoine artistique comme l'illustrent les différentes écoles de peinture italiennes dont la succession ne répond pas seulement à des critères chronologiques mais aussi géographiques. Stendhal distingue ainsi « cinq écoles d'Italie : l'école de Florence et celle de Venise, l'école romaine et la lombarde, et enfin l'école de Bologne⁴ » ; chacune d'entre elles dispose de modèles et d'un style propres :

La peinture des passions nobles et tragiques, la résignation d'un martyr, le respect tendre de la Madone pour son fils, qui est en même temps son Dieu, font la gloire de Raphaël et de l'école romaine. L'école de Florence se distingue par un dessin fort soigné, comme l'école de Venise par la perfection du coloris ; personne n'a égalé en ce genre Giorgion, le Titien et le Morone, célèbre faiseur de portraits. L'expression suave et mélancolique des Hérodiades de Léonard de Vinci et le regard divin des Madones du Corrège font le caractère moral de l'école lombarde ; son caractère matériel est la science du clair-obscur. L'école de Bologne a cherché à s'approprier ce qu'il y avait de mieux dans toutes les autres⁵.

Chaque école est liée à une région voire une ville dans laquelle ses réalisations sont le mieux représentées. Le patrimoine italien est donc un patrimoine éclaté : la différence entre les caractères de la péninsule se manifeste dans la production artistique de chaque région, que leurs spécificités rendent plus ou douées pour certaines formes d'art comme le souligne Staël à propos des comédies de Goldoni,

¹ A.-L. Castellan, *Lettres sur l'Italie, op. cit.*, t. III, p. 11.

² G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1398. H. Lemonnier note aussi : « Longtemps la liberté communiquait aux Toscans cette énergie dont on ne retrouve les traces que dans leurs annales et qui ne survit que dans leurs monuments », H. Lemonnier, « Toscane », *op. cit.*, p. 13.

³ H. Lemonnier, « Légations de l'État pontifical », *op. cit.*, p. 61.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 994.

⁵ *Ibid.*, p. 994.

marquées, dans leur composition et leur style, par l'organisation sociale vénitienne¹. De même, les œuvres contribuent aussi à renforcer des différences régionales : Cimarosa ou Métastase sont ainsi présentés comme ceux qui ont contribué à « fixer » par le caractère napolitain². Le patrimoine ne semble alors pouvoir être le ferment de l'unité italienne puisqu'il participe à antagoniser les régions de la péninsule.

La reconnaissance d'un caractère italien

Néanmoins, si les voyageurs du moment 1800 soulignent l'éclatement culturel et politique de l'Italie, ils pensent parallèlement cette dernière de plus en plus fréquemment comme un tout. En dépit de leurs différences, les habitants de la péninsule sont présentés comme un peuple partageant un caractère et un patrimoine commun comme en témoigne l'usage du terme « les Italiens ». À l'heure où l'Europe s'interroge sur la nation, l'Italie, malgré son statut particulier, n'est pas en reste et les voyageurs aident à penser la nation italienne notamment en diffusant de nouveaux stéréotypes nationaux qui illustrent l'existence d'un caractère commun. En effet, « la nation manifeste sa force par la prise de conscience et l'affirmation des caractéristiques qui lui sont propres et qui la distinguent des autres nations, affirmation qui s'exprimera tout naturellement à travers ce genre de formules raccourcies et tranchantes que sont précisément les stéréotypes. [...] Le stéréotype est donc un instrument rhétorique propre à renforcer le processus d'autodétermination, voire d'autodéfense de la nation³ ».

À travers l'éclatement qui définit la péninsule, les voyageurs discernent un caractère national en puissance. S'ils isolent toujours les particularités de chaque ville, ils ont tendance à distinguer deux grands ensembles, premier pas vers une pensée de l'unité italienne : le Sud et le Nord, présentés comme deux blocs culturels et moraux indépendants des frontières étatiques. Cette distinction s'appuie sur des arguments géographiques et politiques comme l'illustre l'ouvrage de Perrot qui l'adopte pour structurer son discours touristique⁴. Stendhal évoque à plusieurs reprises cette frontière morale et culturelle qui est aussi pour lui celle de la *civilisation*⁵ : « En Italie, le pays civilisé finit au Tibre. Au midi de ce fleuve,

¹ « Goldoni, qui vivait à Venise, la ville d'Italie où il y a le plus de société, met déjà dans ses pièces beaucoup plus de finesse d'observation qu'il ne s'en trouve communément dans les autres auteurs », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1129.

² « Métastase a peint, avec une couleur toute napolitaine, les moments de délire de plusieurs passions extrêmes. Une seule chose fixe le Napolitain, et le rend raisonnable et rêveur, c'est un air de Cimarosa bien chanté. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 967.

³ François Rosset, « Coppet et les stéréotypes nationaux », in S. Balayé (dir.), *Le Groupe de Coppet et l'Europe*, *op. cit.*, p. 60.

⁴ « Nous diviserons l'Italie en deux parties générales : l'Italie septentrionale ou supérieure, et l'Italie inférieure ou méridionale. », A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, *op. cit.*, p. 1.

⁵ De nombreux auteurs, dans un imaginaire raciste, font ainsi commencer l'Afrique à Naples. Staël écrit ainsi : « Le peuple napolitain, à quelques égards, n'est point du tout civilisé ; mais il n'est point vulgaire à la manière des autres peuples. Sa grossièreté même frappe l'imagination. La rive africaine qui borde la mer de l'autre côté se fait presque déjà sentir, et il y a je ne sais quoi de Numide dans les cris sauvages qu'on entend de toutes parts. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1220. Stendhal écrit encore : « À Naples, si une jolie femme loge vis-à-vis de

vous verrez l'énergie et le bonheur des sauvages¹ ». Les voyageurs estiment ainsi que les Italiens partagent un même caractère, passionné et énergique, qui se manifeste avec moins de vivacité au Nord qu'au Sud : plus on avance vers le Sud et plus les traits saillants en sont exacerbées, plus l'influence de la civilisation leur apparaît moindre, surtout parmi le peuple. Cette théorie trouve son apogée à Naples, ville où la passion leur semble être la plus ardente. Cependant, si l'intensité du caractère national varie selon cette frontière Nord-Sud, elle dépend aussi de la classe sociale. En effet, ce caractère est plus prononcé parmi le peuple qui, « parce qu'il est tout près du sol, est l'expression la plus authentique du rapport intime entre une nation et sa terre, du long façonnage de l'être national par le climat et le milieu² », que parmi l'aristocratie qui copie les Français ou les Anglais. Ainsi, à Naples, Stendhal constate : « Nous avons trouvé à Naples la société française. Naples est un peu africaine, si l'on veut, dans les basses classes, mais moins italienne que Rome, Bologne ou Venise. On dirait que les deux cents personnes les plus riches de Naples sont nées à la chaussée d'Antin³ ».

Cependant, à partir du moment 1800, les voyageurs ont tendance à présenter la société italienne comme un tout, effaçant ainsi les frontières entre les classes sociales, unies par le partage d'un même caractère national comme l'observe Staël :

C'est surtout le raffinement et la délicatesse des plaisirs qui mettent une barrière entre les différentes classes ; c'est aussi la recherche et la perfection de l'éducation. Mais, en Italie, les rangs en ce genre ne sont pas marqués d'une manière très sensible ; et le pays est plus distingué par le talent naturel et l'imagination de tous, que par la culture d'esprit des premières classes⁴.

Stendhal note encore que « la vanité n'existant pas en Italie, un marquis en colère s'exprime à peu près comme son laquais⁵ » ou :

Ici la musique et l'amour font la conversation d'une duchesse comme de la femme de son coiffeur ; et, quand celle-ci a de l'esprit, la différence n'est pas fort grande : c'est qu'il y a des fortunes différentes, mais il n'y a pas de mœurs différentes. Tous les Italiens parlent des mêmes choses ; chacun suivant son esprit : c'est un des traits frappants de l'état moral de ce pays ; la conversation du plus grand seigneur et celle de son valet de chambre sont la même⁶.

L'idée d'un caractère national commun, plus ou moins marqué selon les différents lieux de la péninsule et les classes sociales, participe donc à penser l'Italie comme une nation. Cette volonté des voyageurs se traduit aussi par la multiplication des comparaisons avec d'autres nations européennes. Dans la théorie des climats développée par le Groupe de Coppet, l'Italie est d'abord pensée en tant que tout

chez vous, ne manquez pas de lui faire des signes. Ne vous laissez pas mettre en colère comme un Anglais, par tout ce que vous verrez d'africain en ce genre. », Stendhal, Rome, *Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 364.

¹ *Ibid.*, p. 364. Il n'est pas le seul à dépeindre un Sud italien sauvage et violent, comme l'illustrent ces propos d'Anot : « Ce sont surtout les habitants de l'Italie Méridionale, qui donnent prise à la critique la plus mordante. Les vols et les assassinats y sont communs. Les immunités et les franchises y favorisent le crime ; et dans l'État Ecclésiastique, on a compté par an, deux mille meurtres. », P.-N. Anot, *Les deux voyageurs*, op. cit., t. II, p. 163-164.

² A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales*, op. cit., p. 159.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 967.

⁴ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1179.

⁵ Stendhal, Rome, *Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 408.

⁶ *Ibid.*, p. 576-577.

représentatif du Sud, de son caractère comme de son patrimoine¹, opposé au Nord, composé de pays tels que la France mais surtout l'Angleterre et l'Allemagne. Néanmoins les voyageurs ont recours à des analogies plus précises pour cerner cette spécificité nationale : ils comparent l'Italie à l'Allemagne², l'Angleterre³, l'Espagne ou la France⁴. Cet usage de la comparaison pour définir le caractère d'une nation est au cœur du roman de Staël, *Corinne ou l'Italie*, dans lequel les personnages incarnent chacun une identité nationale et, par leurs interactions, comparent leurs vues sur les beaux-arts, la littérature ou leurs tempéraments respectifs⁵. Cette opposition des caractères nationaux par le biais de protagonistes romanesques n'est pas une pratique récente mais elle participe activement au développement des identités nationales qui repose sur l'imagination plus que sur l'observation. Si ces comparaisons contribuent à présenter l'Italie comme un tout et donc à gommer les différences régionales, il existe une tension entre l'immobilisme des stéréotypes nationaux qui se mettent alors en place et le mouvement vers l'avant de l'universel et du progrès auquel aspirent les membres du Groupe de Coppet qui « tout en usant constamment de ce genre de formules, [...] ne cessent de mettre en cause les idées reçues qu'elles expriment⁶ ». Bonstetten⁷ comme Legouvé critiquent cette tendance des récits de voyage qui contribue, au même titre que les gravures de ses monuments, à figer l'Italie et à en faire une nation morte :

¹ « Les tombeaux décorés par les merveilles des beaux-arts ne présentent point la mort sous un aspect redoutable. [...] Ils rappellent l'immortalité sur l'autel même de la mort et l'imagination, animée par l'admiration qu'ils inspirent, ne sent pas, comme dans le Nord, le silence et le froid, immuables gardiens des sépulcres. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1067.

² « Aux villes d'Allemagne, les rues sont larges, alignées, comme les tentes d'un camp ou les files d'un bataillon ; les marchés sont vastes, les places d'armes spacieuses : on a besoin de soleil, et tout se passe en public. Dans les villes d'Italie, les rues sont étroites et tortueuses, les marchés petits, les places d'armes resserrées : on a besoin d'ombre, et tout se passe en secret. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 481.

³ « Le peuple de Rome admire et envie un Borghèse, un Albani, un Doria, etc. [...] ; mais je n'ai jamais trouvé ici cette attention pleine de respect qui porte l'Anglais à rechercher dans son journal l'annonce du *roul* de milord tel, et du grand dîner donné à *une partie choisie*, par milady une telle. Cette vénération pour les hautes classes passerait ici pour le comble de la bassesse et du ridicule. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 756.

⁴ « En Italie d'abord, il n'y a jamais d'exagération dans les rapports de société. Ils appellent leurs maisons des palais, et parlent du moindre tableau comme s'il était de Raphaël ; mais vous voyez clairement, en arrivant pour la première fois quelque part, que l'on vous fait le sacrifice pénible de quitter l'aimable intimité de la société habituelle ou la douce rêverie d'un cœur mélancolique, ou des travaux suivis avec passion. La peine et l'ennui de vous recevoir et de vous dire quelques mots sont frappants ; le manque d'aisance et la contrainte se trahissent clairement non moins que l'extrême soulagement que vous causez en vous levant pour sortir. Les voyageurs accoutumés aux formes séduisantes de la société de Paris [...] sortent outrés, après de telles visites. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 412-413.

⁵ « Le roman [...] s'annonce ainsi dès l'abord comme le lieu d'expression de ces différences où les figures individuelles seront appelées à souffrir parce qu'il leur est assigné précisément le rôle de représentants de différentes collectivités. La nationalité est ainsi vécue comme le *fatum* de la tragédie », F. Rosset, « Coppet et les stéréotypes nationaux », *art. cit.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷ « Dans un séjour que je fis à Bologne, il m'arriva de lire à quelques personnes un chapitre du voyage de Lalande sur le caractère des Bolognais. Mon laquais de louage présent à cette lecture en paraissait tout glorieux. Je lui demandai ce qui le réjouissait si fort. « C'est que c'est moi qui ai dit tout cela », me répondit-il, en me répétant les questions de Lalande, et les réponses qu'il y avait faites. J'appris par lui que Lalande n'avait passé que quelques jours à Bologne. Et cependant il parlait des mœurs et du caractère des Bolognais. Voilà comme s'écrivent les voyages ». C.-V. de Bonstetten, *L'homme du midi et l'homme du nord*, *op. cit.*, p. 147.

Que nous sommes étranges avec notre prétention à enfermer tout le caractère d'un peuple dans un adjectif ! Les Allemands sont nuageux, les Anglais graves, les Italiens passionnés. Une épithète pour quinze millions d'hommes, et voilà une nation peinte. Quant à nous, Français, nous sommes le peuple le plus spirituel de toute la terre, ce qui me fait bien de la peine pour toute la terre ; car si nous sommes spirituels en masse, nous nous en dédommageons bien individuellement¹.

Malgré les risques de stéréotypisation, cette volonté de définir le caractère italien se fait plus forte au moment 1800. Les voyageurs établissent plusieurs traits communs aux habitants de la péninsule comme leur nature passionnée et énergique, héritage historique qui leur permettra de restaurer la grandeur de leur nation², leur dévotion superstitieuse ou l'absence de société qui implique le naturel³. Néanmoins, à leurs yeux, la principale composante de ce caractère est la sensibilité artistique et patrimoniale⁴ des Italiens qu'on retrouve dans toutes les classes sociales chez ce peuple « né pour le *beau*⁵ » et qui pourrait, comme le souligne Corinne, être la source de leur renaissance politique : cette sensibilité aux arts encourage la naissance de grands artistes car « c'est du sein de cette manière de sentir que se sont élancés les Corrège, les Raphaël et les Cimarosa⁶ ». Stendhal vante ainsi le goût d'individus des classes populaires comme « ce vieux notaire de cinquante-cinq ans, [...] salement avare [...], [qui] se pâmera de bonne foi devant une vierge du Corrège, en parlera pendant vingt-quatre heures, ne pensera qu'à ça, et, qui plus est, dépensera dix louis pour en avoir une copie⁷ » ou ce « M. Veronese, cafetier » de Milan qui « ayant gagné beaucoup d'argent avec les Français, sur-le-champ acheta de superbes tableaux⁸ ». Cette sensibilité artistique s'exprime par le goût naturel des Italiens pour la musique. Ainsi, Staël observe que « les Italiens, depuis des siècles, aiment la musique avec transport⁹ » et Creuzé de Lesser constate que « la nation italienne est née musicienne, et ce qui, parmi nous, n'est que le fruit d'une

¹ E. Legouvé, « Toscane », *op. cit.*, p. 17.

² Cette énergie serait un héritage antique, comme le rappelle Valéry : « Les fiers Transtévérins, dont il a été tant parlé, conservent encore à travers de leur dévotion et de leur fanatisme nouveau, des traces de l'énergie et de la hauteur de leurs ancêtres. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 135. Mais aussi de la Renaissance et du Moyen-Âge, d'après Stendhal : « Quel dommage que l'auteur n'ait pas eu à peindre le Moyen-Âge de cette admirable Italie ! [...] Les idées étaient encore obscures et incertaines, mais les âmes avaient toujours ici, en 1400, un degré d'énergie que, depuis, elles n'ont plus retrouvé nulle part. », Stendhal, *Correspondance générale. Tome III, 1817-1830*, *op. cit.*, p. 335.

³ « Les Italiens me paraissent être moins artificiels, et beaucoup plus près de la nature que leurs voisins. La vanité, le désir de paraître entrent pour peu de chose dans leur caractère ; il leur faut des plaisirs qui les touchent de près, et peu leur importe ce qu'on en pense. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 131. C'est aussi la grande idée développée par Staël : « Il n'y a point de ridicule parce qu'il n'y a point de société. », G. de Staël, *Correspondance générale, Tome V*, *op. cit.*, p. 480.

⁴ Même si certains accusent la dimension fantasmagorique de ce constat, comme Dupré : « Nous avons de la nation italienne une idée si fautive, d'après les ouvrages et les relations romanesques ou romantiques d'écrivains qui se sont contentés de rêver, au lieu d'aller voir sur les lieux et d'éprouver le caractère et les mœurs des Italiens, que nous nous figurons [...] qu'en Italie tous les habitants, hommes et femmes, ne pensent qu'aux arts, à la musique, à la peinture, enfin à tous les agréments de la vie ; on est bien étonné lorsqu'on se trouve dans ces villes d'Italie, qui n'ont ni l'activité, ni la somptuosité, ni les délassements qu'on voit dans les villes de France. », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 406-407.

⁵ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 297.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 897.

⁷ Stendhal, *Correspondance générale. Tome II, 1810-1816*, *op. cit.*, p. 242.

⁸ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 437.

⁹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1183.

éducation cultivée, est chez elle l'apanage du plus petit peuple [...]. Tous les Italiens n'ont pas une belle voix : mais presque tous l'ont juste et sont nés avec le sentiment exquis de la musique¹ ». Plus généralement, le peuple italien est défini par sa sensibilité au beau, comme le souligne Corinne :

Mais dans quel pays cependant a-t-on jamais témoigné plus qu'en Italie de l'admiration pour la littérature et les beaux-arts ? L'histoire nous apprend que les papes, les princes et les peuples ont rendu dans tous les temps aux peintres, aux poètes, aux écrivains distingués, les hommages les plus éclatants. Cet enthousiasme pour le talent est, je l'avouerai, *My lord*, un des premiers motifs qui m'attachent à ce pays².

Ce préjugé, très répandu au début du XIX^e siècle, notamment grâce au *De l'Allemagne* de Staël, se retrouve chez Stendhal qui vante la faculté italienne de « sentir » la beauté³, notamment à Rome. De même, Staël rappelle que « les gens du peuple à Rome connaissent les arts, raisonnent avec goût sur les statues ; les tableaux, les monuments, les antiquités, et le mérite littéraire, porté à un certain degré, sont pour eux un intérêt national⁴ ». Guinan-Laoureins se montre du même avis et consacre un chapitre à l'« Influence des arts sur les mœurs des Romains » dans lequel il insiste sur l'amour que ces derniers portent aux arts ; il l'explique par l'idée que ce peuple est plus fait pour sentir que pour comprendre comme l'illustre leur peu d'intérêt pour les sciences⁵. Cette sensibilité romaine aux beaux-arts est un trait partagé par toutes les classes sociales comme l'illustre l'émerveillement d'Oswald vis-à-vis du langage poétique des Romains lors du couronnement de Corinne au Capitole⁶. Elle se manifeste à travers la réaction vive des Romains face aux œuvres qui touchent non leur esprit mais leur cœur, comme en témoignent l'émotion sincère et violente d'une Romaine face aux *Adieux de Vénus et d'Adonis* de Canova⁷, la capacité de « l'expression d'une tête de Raphaël » à les « console[r] d'une peine de sentiment⁸ » ou la réception de Corinne au Capitole par le peuple en liesse⁹. Cette sincère sensibilité aux

¹ A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 138-139. Santo Domingo constate lors de son séjour romain : « le plus grand calme et le plus grand silence régnaient dans l'assemblée jusqu'au moment où l'on se prépara à faire de la musique. Les yeux alors prennent de l'expression, le sang circule plus rapide, l'attente du plaisir électrise toutes ces physionomies qui paraissaient frappées d'immobilité [...]. La musique donne une âme aux Italiens », J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines, op. cit.*, p. 21-22

² *Ibid.*, p. 1115.

³ « J'ai vu des Romains passer des heures entières dans une admiration muette, appuyés sur une fenêtre de la villa Lante, sur le mont Janicule. », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 671.

⁴ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1022.

⁵ « Les Romains n'ont que de l'indifférence pour les savants, et ils choient les artistes. [...] Rome est toute sous le doux empire des arts et de cette nature charmante qui n'enseigne que le plaisir. [...] Il est clair que pour ces hommes-là les bibliothèques sont une inutilité et les musées, un besoin », J.-B. Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814, op. cit.*, p. 233-234.

⁶ « — *Quoi qu'il en soit*, reprit un troisième, *c'est une divinité entourée de nuages*. Oswald regarda l'homme qui parlait ainsi, et tout désignait en lui le rang le plus obscur de la société ; mais, dans le midi, l'on se sert si naturellement des expressions les plus poétiques, qu'on dirait qu'elles se puisent dans l'air et sont inspirées par le soleil. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1024.

⁷ Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 880.

⁸ *Ibid.*, p. 894.

⁹ « Le peuple, qui ne se rassemble d'ordinaire que sur les pas de la fortune ou de la puissance, était là presque en rumeur pour voir une personne dont l'esprit était la seule distinction. », *Ibid.*, p. 1023.

arts s'est développée par un contact régulier, dès l'enfance, des Romains avec leur riche patrimoine¹. En outre, si cette sensibilité est permise par le contact journalier avec les chefs d'œuvre artistiques, elle l'est aussi par la société romaine, plus naturelle. Le corps n'y est pas soumis au même travail de dissimulation et de retenue qu'en France, permettant alors l'expression spontanée de l'émotion. Si le Romain fait preuve d'une sensibilité au beau particulièrement exacerbée, cette passion pour les arts est commune à l'ensemble des Italiens. Les voyageurs expliquent cette particularité par le climat² et l'environnement dans lequel ils vivent³, des facteurs historiques et politiques⁴ mais surtout par le fastueux patrimoine dont ils disposent et qui contribue à développer « ce jugement d'instinct, qui différencie l'Italien des autres peuples : la vue des morceaux de Michel-Ange, de Raphaël, du Dominiquin, et surtout la gravure et la sculpture ancienne, ont tracé des proportions si nobles, des lignes si suivies, des contours si moelleux, dans son cerveau, que le médiocre n'a plus sur lui de prise, qu'il le rejette avec dégoût⁵ ». La France apparaît alors comme un anti-modèle⁶, plus faite pour penser que pour sentir, ce qui s'explique par l'attention qu'elle porte à l'avis des autres⁷. Cette sensibilité artistique est présentée comme une supériorité italienne par certains voyageurs qui regrettent l'absence de ce trait chez leurs compatriotes car « dans ce qui regarde les arts, il règne en Italie un bon sens général et une finesse de tact qu'on ne

¹ S'il impute la mollesse des mœurs romaines à la prolifération des artistes dans la ville, il insiste sur les aspects positifs de cette sensibilité artistique qui se manifeste dans la vie quotidienne : « Au reste, si les arts font du mal aux mœurs ils contribuent, d'un autre côté, à répandre, jusque dans les dernières classes du peuple quelque chose de cette antique politesse si célèbre sous le nom d'urbanité romaine. On n'est pas peu surpris d'entendre de jolies mondaines parler de Raphaël et de Michel-Ange, comme si elles les avaient étudiés. Passe-t-il près d'elles un homme dont la taille marque de l'élégance ou de la force ; elles le jugent ; il est entre l'Apollon et l'Hercule et elles ne se trompent point. », J.-B. Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 235-236.

² « Le climat est ici le plus grand des artistes. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 641.

³ « Je ne m'étonne plus que les Italiens naissent en quelque sorte peintres et sculpteurs ; la nature a mis sous leurs yeux les plus merveilleux tableaux. », C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 46. De même, Goethe constate : « Il est manifeste que l'œil se forme d'après les objets qu'il voit dès l'enfance : aussi, le peintre vénitien doit-il tout voir plus lumineux et plus serein que les autres hommes. Nous, qui vivons sur une terre tantôt fangeuse, tantôt poudreuse, décolorée, qui assombrit tous les reflets [...], nous ne pouvons développer chez nous ce joyeux regard », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 98.

⁴ « Chez ce peuple né pour le beau, et où d'ailleurs parler politique est dangereux ou désespérant, on s'occupe un mois de suite du degré de beauté de la façade d'une maison nouvelle », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 307. C'est aussi l'idée que développe Creuzé de Lesser en rappelant que l'état politique et militaire italien encourage la noblesse à orner le pays, lui assurant ainsi un patrimoine monumental conséquent : « Dans de telles circonstances que peuvent faire les Italiens ? [...] Jouir le plus tranquillement possible de leur fortune et, quand ils sont riches, imiter les petits princes, qui, pour se consoler de n'avoir pas de belles armées, bâtissent de beaux palais. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 276.

⁵J. Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 315-316.

⁶ Stendhal constate ainsi que « en Italie, une maison de 10 à 12 000 livres de rente a un ameublement gothique, mais a un beau tableau. En France, [...] on commence par le bois d'acajou », Stendhal, *Œuvres intimes. I*, *op. cit.*, p. 965. Cette incapacité à sentir les arts, plus que l'apanage d'une nation en particulier, est d'après lui caractéristique du Nord : « Je crois presque que l'on peut dire que le Nord ne sent qu'à force de penser ; à de telles gens on ne doit parler de sculpture qu'en empruntant les formes de la philosophie. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 880.

⁷ « L'esprit français ne peut exister sans l'habitude de l'attention aux impressions des autres. Le sentiment des beaux-arts ne peut se former sans l'habitude d'une rêverie un peu mélancolique », *Ibid.*, p. 1053.

trouve nulle part ailleurs. Les Italiens peuvent, sans préjugés ni présomption, considérer les étrangers qui parlent de sculpture, de peinture et de musique comme des gens à peine supérieurs aux barbares¹ ».

Cette sensibilité artistique s'accompagne d'une sensibilité patrimoniale exacerbée. Les voyageurs observent avec amusement que chaque ville nourrit une vive fierté au sujet de son patrimoine ; ainsi, Chateaubriand s'étonne qu'on « trouve le buste de Canova dans les auberges et jusque dans les chaumières des paysans de la Lombardie-Vénitienne. Nous sommes loin de ce goût des arts, et de cet orgueil national² ». Cet « orgueil national » se manifeste plus fréquemment par l'intolérance des habitants face aux critiques des étrangers. Stendhal dénonce ainsi les méfaits de ce qu'il appelle le « patriotisme d'antichambre », cet attachement orgueilleux et viscéral des Italiens au patrimoine de leur ville ou région :

Par exemple un étranger se fera mal voir [...] s'il s'avise de trouver des défauts dans le peintre ou dans le poète de ville, on lui dit fort bien et d'un grand sérieux qu'il ne faut pas venir chez les gens pour s'en moquer [...]. À Florence, on dit : il *nostro* Benvenuti, comme à Brescia il *nostro* Arici ; ils mettent sur le mot *nostro* une certaine emphase contenue et pourtant bien comique³.

Valéry est aussi frappé par la vivacité de ce « patriotisme d'art et de cité » qui tient lieu d'honneur national dans une Italie asservie⁴. Ainsi, pour l'Italien, « tout ce qui touche sa patrie, lui est cher ; il l'exagère. Les mots ambitieux de *superbe*, de *somptueux*, d'*incomparable*, il en abuse⁵ », parfois au détriment des attentes des voyageurs car « ici, le plus honnête homme du monde vantera, par *honneur national*, un palais ridicule et qui n'a de bon que sa masse⁶ ». De Brogues fait les frais de cet enthousiasme patrimonial à Milan :

Pardieu ! Les Italiens font une grande dépense en superlatifs. Cela ne leur coûte guère ; mais cela coûte beaucoup aux étrangers qui font de grands frais en peines et en argent, pour voir quelquefois des choses fort vantées et peu dignes de l'être. Il y a si longtemps que j'entends prêcher des merveilles inouïes de ce fameux Dôme ou cathédrale de Milan, dont la façade est *la cosa la più stupenda, la più maravigliosa*, que je n'eus rien de plus pressé à faire en arrivant, que d'y aller⁷.

¹ Stendhal, *Chroniques pour l'Angleterre, 1825-1826 : contribution à la presse britannique*, t. III, Renée Dénier (trad.), Keith Gnith McWatters (éd.), Grenoble, Université des Langues et Lettres, 1983, p. 125.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 776.

³ Stendhal, *De l'amour* [1822], X. Bourdenet (éd.), Paris, Flammarion, « GF », 2014, p. 200. Il constate encore : « La moindre critique imprimée contre le poète ou le sculpteur de sa ville, met l'italien en fureur, et cette fureur s'exhale par les injures les moins nobles. L'Italie étant le jardin de l'Europe et possédant les ruines de la grandeur romaine, chaque année voit éclore huit ou dix voyages plus ou moins médiocres à Paris, à Londres ou à Leipsick ; ce sont huit ou dix sujets de rage pour ces patriotes chatouilleux. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 407.

⁴ « À défaut du patriotisme et de l'esprit public des états libres qu'ils ne peuvent connaître, les Italiens montrent un patriotisme d'art et de cité vraiment digne d'estime [...]. Cette disposition les porte même à une sorte de bienveillance partielle assez singulière. Je m'étonnais quelquefois de la faveur accordée à certaines pièces ; à certains acteurs ou actrices. C'est que l'auteur ou ces derniers étaient de la ville, me disait-on ; *nostro veronese, nostro veneziano, nostro ferrarese, bolognese*, etc., est une expression du langage ordinaire, pour désigner quelque artiste ou écrivain compatriote. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 235.

⁵ J.-B. Guinan-Laoureux, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 259.

⁶ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 320.

⁷ C. de Brogues, *Lettres familières*, *op. cit.*, t. I, p. 90.

Sa visite se solde par une déception face à l'édifice dont l'architecture gothique lui déplait. Cependant, cette vanité patrimoniale n'est pas uniquement régionale : par-delà les frontières étatiques, mises à mal par les déplacements constants des artistes sur la péninsule, les Italiens nourrissent une grande fierté pour un héritage qu'ils envisagent aussi comme commun. L'œuvre de Raphaël suscite plus particulièrement cette adhésion patrimoniale car « c'est l'homme célèbre dont les Italiens sont le plus fiers et le plus jaloux¹ » ; Stendhal remarque encore que « parmi les Italiens la louange de Raphaël est un lieu commun permis² ». L'Italie se reconnaît donc, malgré ses divisions, un patrimoine partagé, amené à nourrir la construction de son unité nationale : ses habitants prennent donc un soin jaloux de cet héritage, contrairement à ce que certains voyageurs ont pu laisser entendre. Goethe vante ainsi les soins apportés par les Véronais à leur amphithéâtre³ et Anot rejette les accusations d'incurie ou de vénalité qui pèsent sur les Italiens lorsqu'il rapporte à Pise :

Au dehors s'élève une colonne de marbre blanc, surmontée d'une urne sépulcrale antique de même matière. Des Anglais, aussi riches que curieux ont offert, dit-on, de remplir cette urne d'écus du pays, si on voulait la leur céder mais les Italiens ne se laissent pas ainsi tenter, et conservent soigneusement leurs chefs-d'œuvre⁴.

Les conversions d'œuvres antiques en œuvres chrétiennes, effectuées plusieurs siècles auparavant, sont mêmes attribuées à la sensibilité artistique des Italiens, plus forte que leur sentiment religieux. Afin de conserver les belles œuvres païennes, ils transforment ces objets de dévotion esthétique en objets de dévotion chrétiens comme l'explique Corinne à Oswald : « On ne se scandalise point à Rome, lui dit-elle, des images du paganisme, quand les beaux-arts les ont consacrées. Les merveilles du génie portent toujours à l'âme une impression religieuse, et nous faisons hommage au culte chrétien de tous les chefs-d'œuvre que les autres cultes ont inspirés⁵ ». Ainsi, au *Duomo* de Florence, Lady Morgan constate la présence de sarcophages et de bas-reliefs antiques, représentant des scènes païennes, conservés sur les murs de la cathédrale en raison de leur beauté. Elle attribue la conservation de ces restes au goût italien des arts qui fait primer leur valeur esthétique sur leur valeur religieuse :

La première est un sarcophage qui représente les fables religieuses des Romains, et qui avait été conservé pour servir aux usages de l'église régnante. [...] Elle représente les portes des régions infernales, et Mercure [...] s'y montre portant une âme dans une outre [...]. Junon et quelques autres déités occupent les parties latérales du monument [...]. Le second sarcophage représente un sacrifice nuptial. Il a servi de monument funèbre pour la famille Ferrantini, ainsi que le premier pour les Abati.

¹ É.-J. Delécluze, *Le Vatican : extrait des lettres écrites d'Italie en 1824*, op. cit., p. 57.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 790.

³ « Il faut savoir gré aux Véronais des soins qu'ils prennent pour conserver cet ouvrage. Il est construit d'un marbre rougeâtre, sensible aux influences atmosphériques : aussi remplace-t-on au fur et à mesure les gradins rongés, et ils semblent presque tous entièrement neufs. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 46.

⁴ P.-N. Anot, *Les deux voyageurs*, op. cit., t. II, p. 133.

⁵ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1068. Ainsi, Staël met cette conversion sur le compte non de l'ignorance, mais d'une grande sensibilité esthétique de la part des Florentins : « Les gens du peuple aiment beaucoup les arts à Florence, et mêlent ce goût à la dévotion, qui est plus régulière en Toscane qu'en tout autre lieu de l'Italie ; il n'est pas rare de les voir confondre les figures mythologiques avec l'histoire chrétienne. Un Florentin, homme du peuple, montrait aux étrangers une Minerve qu'il appelait Judith, un Apollon qu'il nommait David, et certifiait, en expliquant un bas-relief qui représentait la prise de Troie, que Cassandre était une bonne chrétienne. », *Ibid.*, p. 1402.

Les anciens chrétiens employaient fréquemment les décorations des tombeaux des païens leurs prédécesseurs, et ils préféraient un Mercure bien sculpté à une madone grossièrement exécutée par des mains orthodoxes¹.

Les voyageurs relèvent donc de nombreuses manifestations de cette attention patrimoniale dont on ne trouve pas l'équivalent en France comme le remarque Valéry au sujet de la maison de Pétrarque, religieusement entretenue : « Le propriétaire actuel est un Milanais, qui conserve assez bien toutes ces traces poétiques. Les Italiens n'ont point en général là-dessus notre barbare négligence² ».

Cette sensibilité artistique et patrimoniale qui définit les Italiens s'explique aussi par le partage d'un même héritage, l'héritage antique, qui a contribué à donner à ce « peuple bigarré³ » un fond de caractère commun qui doit être réactivé pour régénérer la nation. C'est la théorie que développe Bignan lorsqu'il écrit que « ce peuple métis, en dépit de tant d'éléments divers, n'en garde pas moins son type primitif gravé au fond de l'âme ; les modifications successives que le temps a fait subir à son caractère n'ont pas détruit cette énergie de volonté qui en constitue la base ; le vieux peuple romain vit toujours, mais caché et presque inconnu à lui-même ; on dirait qu'il sommeille dans la poussière des monuments, dernière ruine d'une grande nation ; il attend le jour où il doit se relever et remonter à son ancienne hauteur⁴ ». C'est aussi l'opinion exposée par Staël qui estime que c'est sur ce fond commun de grandeur antique que repose l'assurance d'un renouveau national :

Un peu d'indulgence nous suffit de la part des étrangers ; et comme il nous est refusé depuis longtemps d'être une nation, nous avons le grand tort de manquer souvent, comme individus, de la dignité qui ne nous est pas permise comme peuple ; mais quand vous connaîtrez les Italiens, vous verrez qu'ils ont dans le caractère quelques traces de la grandeur antique, quelques traces rares, effacées, mais qui pourraient reparaître dans des temps plus heureux⁵.

Il existe donc encore des traces de la grandeur morale antique chez les Italiens qui leur confèrent une dignité unique en Europe⁶. Cependant, ils ne partagent pas seulement le « caractère » romain, ils héritent aussi de la glorieuse histoire antique qui constitue également un terreau pour la nation italienne. Néanmoins, cet héritage n'est pas sans contrainte puisque, en tant que modèle trop exalté, il contribue à

¹ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 280-281.

² A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. I, p. 189.

³ Bignan, « L'Italie », op. cit., p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 10. De même, reprenant cette idée répandue parmi les voyageurs, Borel constate : « Mais chez ce peuple même brillent encore, à part sa superstition, un fond de caractère peu commun, beaucoup de courage et de vertu, de patience, de résignation, et je ne sais quel air de liberté qui annonce qu'il fut autrefois le maître du monde. Les Italiens, en général, sont sous le joug, et même la plupart sous un joug étranger, mais ils ont le sentiment d'une autre destinée, ils rêvent un autre avenir. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 96.

⁵ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1041-1042.

⁶ « Les Italiens sont le peuple moderne qui ressemble le plus aux Anciens. Beaucoup d'usages ont survécu même à la conquête par les Romains. Ces gens-ci ont moins subi que nous l'inoculation de la féodalité et du grand sentiment des Modernes (leur véritable et seule religion), le faux honneur des monarchies, bizarre mélange de vanité et de vertu. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 562. Chateaubriand oppose à Rome cette grandeur à la petitesse des voyageurs étrangers : « Mais, quels que soient les changements de mœurs et de personnages de siècle en siècle en Italie, on y remarque une habitude de grandeur, dont nous autres, mesquins barbares, n'approchons pas. Il reste encore à Rome du sang romain et des traditions des maîtres du monde. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 223.

étouffer tout renouveau et participe à l'immobilisme actuel de l'Italie comme le souligne Chateaubriand¹. L'histoire antique, par sa suprématie, occulte tout et Staël remarque en Campanie que les restes médiévaux, pourtant plus récents, ont été engloutis par ceux de l'Antiquité :

Les nations septentrionales n'ont point donné à l'Italie cet aspect guerrier que l'Allemagne a conservé. Il semble que la molle terre de l'Ausonie n'ait pu garder les fortifications et les citadelles dont les pays du Nord sont hérissés. Rarement un édifice gothique, un château féodal s'y rencontre encore ; et les souvenirs des antiques Romains règnent seuls à travers les siècles, malgré les peuples qui les ont vaincus².

En dépit du poids contraignant qu'il peut exercer, le passé commun de l'Italie définit et interroge le présent de la nation : comme l'explique Corinne en répondant aux critiques d'Oswald³, l'Europe, à travers ses voyageurs, doit reconnaître cette gloire passée afin de restaurer l'Italie en tant que nation, mais elle doit aussi reconnaître sa dette patrimoniale envers l'Italie et cesser de l'accabler de reproches afin de lui laisser la chance de la renaissance car « les Italiens sont bien plus remarquables par ce qu'ils ont été, et par ce qu'ils pourraient être, que par ce qu'ils sont maintenant⁴ ». Ainsi, « le recours à l'histoire sert alors à montrer que l'abaissement, la chute, la décadence, ne sont pas une fatalité [...]. Le passé est garant de l'avenir⁵ ».

Dans une Italie politiquement éclatée qui revendique sa diversité, la littérature de voyage insiste sur l'existence d'un caractère national italien qui, certes, se décline avec des nuances dans chaque région mais repose sur des caractéristiques communes, au premier rang desquels la sensibilité patrimoniale et artistique. En effet, les Italiens communient autour de leur attachement à leur patrimoine, héritage qui assure le devenir de la nation.

La littérature viatique, laboratoire de la nation italienne

Cette réflexion que mènent les voyageurs sur la nation italienne s'accompagne d'observations sur son sort, au moment où ils visitent l'Italie, et sur l'avenir qu'ils lui prédisent. Le récit de voyage devient un laboratoire dans lequel les visiteurs dissèquent et réparent la nation italienne.

¹ « Enfin, l'on dirait qu'aucune nation n'a osé succéder aux maîtres du monde dans leur terre natale, et que ces champs sont tels que les a laissés le soc de Cincinnatus ou la dernière charrue romaine. », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1477.

² G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1215.

³ « D'où vient donc que cette nation a été sous les Romains la plus militaire de toutes, la plus jalouse de sa liberté dans les républiques du moyen âge, et, dans le seizième siècle, la plus illustre par les lettres, les sciences et les arts ? N'a-t-elle pas poursuivi la gloire sous toutes les formes ? Et si maintenant elle n'en a plus, pourquoi n'en accuseriez-vous pas sa situation politique, puisque dans d'autres circonstances elle s'est montrée si différente de ce qu'elle est maintenant ? [...] L'Europe a reçu des Italiens les arts et les sciences, et maintenant qu'elle a tourné contre eux leurs propres présents, elle leur conteste souvent encore la dernière gloire qui soit permise aux nations sans force militaire et sans liberté politique, la gloire des sciences et des arts. », *Ibid.*, p. 1111.

⁴ *Ibid.*, p. 1020.

⁵ N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 319.

L'Italie, une nation morte ?

Témoins des guerres de la fin du XVIII^e siècle et de leurs conséquences, les voyageurs présentent l'Italie comme une nation grièvement blessée voire déjà morte, une terre conquise et reconquise qui n'appartient plus aux Italiens. Depuis des siècles déjà, elle attire les envahisseurs car « cette terre, pour être riche, n'en a été que plus souvent teinte du sang des Nations¹ » et « ses malheurs naissent de sa richesse même ; moins comblé des dons de la nature, [ce pays] serait moins convoité, moins foulé par les armées des Princes² ». La richesse de l'Italie suscite les convoitises dès la chute de l'Empire romain que Brad présente comme la « fatale origine » de sa décadence, alors qu'elle est livrée aux déprédations³. Au cours du Moyen-Âge et de la Renaissance, déchirée par les guerres civiles, elle est à nouveau la proie d'ennemis extérieurs et sa liberté, brièvement réapparue, disparaît à nouveau⁴. L'Italie devient alors le terrain de jeu privilégié des puissances européennes qui se disputent le pays par les droits de la guerre comme de la succession⁵. Corinne reprend cet argument afin de justifier le sort malheureux de son pays natal face aux critiques des nations européennes⁶. On observe, au moment 1800, une inflexion dans le discours des voyageurs européens sur les malheurs de l'Italie : rejetant les condamnations de leurs prédécesseurs, ils la considèrent avec compassion et s'attristent de la voir livrée aux invasions et à la domination étrangère, incompatibles avec l'émergence d'une nation⁷. Cette pitié peut s'expliquer par le fait qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle, les envahisseurs se succèdent avec une plus grande rapidité sur la péninsule. Jouy remarque ainsi : « J'ai vu l'Italie sous la domination impériale française, je l'ai revue sous la domination impériale autrichienne⁸ ». Ces guerres et ces invasions successives, qui lui arrachent sa liberté comme son patrimoine, font passer l'Italie de l'agonie à la mort comme le souligne avec empathie Lady Morgan en opposant son glorieux passé à sa déchéance actuelle :

Mais l'Italie, l'Italie qui avait si longtemps traité les septentrionaux de barbares ultramontains, qui avait trois fois donné à l'Europe les lettres, les arts et les sciences, sous les Étrusques, les Romains, et ses

¹ P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs, op. cit.*, t. II, p. 182-183.

² *Ibid.*, p. 201.

³ Voir J.-L. Brad, *L'Italie, poème en quatre chants, op. cit.*, p. 54.

⁴ « La liberté, en Italie, a [...] jeté de vifs éclats de splendeur, pour tomber ensuite dans une obscurité soudaine et imprévue : ses républiques envahies, écrasées par les armées successives de l'Europe [...] ; son riche sol, baigné du sang de ses enfants, vainement répandu pour sa défense ; [...] ses plaines choisies par les rois pour venir y disputer leurs droits mal fondés sur le pays qu'ils désolaient. », Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. I, p. 16.

⁵ Ainsi, pour Chateaubriand, ce statut de conquête est si bien attaché à l'Italie que « quelquefois aussi, à la double file des bornes plantées régulièrement sur les deux côtés de la route, on dirait d'une colonne de soldats descendant les Alpes pour envahir encore une fois la malheureuse Italie. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 153.

⁶ « Les étrangers de tout temps ont conquis, déchiré ce beau pays, l'objet de leur ambition perpétuelle ; et les étrangers reprochent avec amertume à cette nation les torts des nations vaincues et déchirées ! », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1111.

⁷ « C'est en vain que sous le ciel le plus beau de l'Europe, après celui de la Grèce, les arts et la poésie ont répandu leurs enchantements ; l'esclavage politique n'a cessé d'enchaîner les nations généreuses qui l'habitent, et cette terre d'où s'élançaient les légions qui marchaient à la conquête du monde, n'a plus même la liberté de choisir ses dominateurs. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie, op. cit.*, t. I, p. 64.

⁸ *Ibid.*, p. II.

républiques ; l'Italie qui ne pouvait pas être décivilisée, souffrit bien plus cruellement ; elle fut dégradée, elle perdit son esprit de vie, elle devint une lettre morte parmi les nations¹.

L'Italie du moment 1800 devient la « Niobé des Nations² », une désignation périphrastique empruntée à Byron que l'on retrouve chez Chateaubriand :

Quand l'aigle de Napoléon laissa Rome échapper de ses serres, elle retomba dans le sein de ses paisibles pasteurs : alors Byron parut aux murs croulants des Césars ; il jeta son imagination désolée sur tant de ruines, comme un manteau de deuil. Rome ! tu avais un nom, il t'en donna un autre ; ce nom te restera ; il t'appela « la Niobé des Nations, privée de ses enfants et de ses couronnes, sans voix pour dire ses infortunes, portant dans ses mains une urne vide dont la poussière est depuis longtemps dispersée³.

La poussière contenue par l'urne est, métaphoriquement, le passé antique. En effet, la péninsule apparaît aux visiteurs comme figée dans sa gloire perdue car « le poids du passé dans la perception de l'Italie, [...] accentué par le triomphe de la poétique des ruines⁴ » conditionne leur regard sur la péninsule. Lady Morgan estime ainsi qu'on visite ses villes, désormais mortes, comme on visite Pompéi⁵ et M^{me} D*** que les « cités d'Italie vivent du passé, c'est-à-dire qu'elles meurent⁶ ». Les ruines, qui mettent « le voyageur en contact avec le sens de l'histoire destructrice⁷ », sont la matérialisation de cette destruction de l'Italie qui entretient ses monuments comme sa propre ruine. On retrouve cette métaphore de la ruine politique sous la plume de Staël ; si Corinne entendait relever les ruines de la péninsule et lui rendre sa gloire passée, Staël voue en 1815 l'Italie à la ruine et, comme Oswald, estime que cette dernière a mérité son sort. Elle livre l'image d'une nation figée dans le passé et incapable d'aller de l'avant dont les ruines deviennent l'allégorie ; afin de rendre cet immobilisme, elle oppose la ruine, reste esthétique du passé glorieux de l'Italie qui donne à lire sa déchéance historique, au débris, ruine récente qui, par métaphore, désignerait l'Italie moderne : « Quel spectacle que l'Italie ! Je ne la reconnais plus parce que les débris y absorbent les ruines⁸ ». L'histoire récente a fait atteindre à l'Italie un niveau supérieur de destruction et d'immobilisme : comme son patrimoine, la péninsule est figée dans le temps et incapable de relever ses débris pour devenir une nation. 1815 acte la ruine de l'Italie, nation en lambeaux, déchirée en de multiples États et partagée par des puissances étrangères, comme le note également Chateaubriand :

À mon passage à Milan, un grand peuple réveillé ouvrait un moment les yeux. L'Italie sortait de son sommeil, et se souvenait de son génie comme d'un rêve divin [...]. L'Autriche est venue ; elle a remis son manteau de plomb sur les Italiens ; elle les a forcés à regagner leur cercueil. Rome est rentrée dans ses ruines, Venise dans sa mer⁹.

L'éveil politique de la nation italienne, sous l'influence française qui unifie ses territoires, fut de courte durée ; en 1815, « Venise s'est affaissée », elle a poursuivi sa décadence patrimoniale et politique et

¹ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. I, p. 24-25.

² *Ibid.*, t. III, p. 412.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 221.

⁴ N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », op. cit., p. 317.

⁵ « Le voyageur visita ses capitales encore existantes, comme les antiquaires descendent dans les cités ensevelies, pour y retrouver les restes de leur ancienne splendeur. », Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. I, p. 25.

⁶ M^{me} D***, « Gênes », op. cit., p. 50.

⁷ É. Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique*, op. cit., p. 276.

⁸ G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome IX, *Derniers combats*, op. cit., p. 385.

⁹ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, op. cit., p. 91-92.

Rome est « rentrée dans ses ruines ». La métaphore de la ruine illustre l'échec d'une émancipation politique : l'Italie n'a pu relever ses ruines, elle n'a fait que s'y enfoncer plus profondément. À Gênes, autre République déchue, Lady Morgan associe aussi les ruines matérielles de la ville, notamment celles du palais du Doge, déchu de ses fonctions, à sa ruine politique¹. D'après les voyageurs, la ruine de la nation italienne « a la domination étrangère à la fois pour cause et pour conséquence² ». Cependant, comme le constate Nicolas Bourguinat en analysant le discours des voyageuses en Italie, le caractère italien est aussi la cause du problème aux yeux des étrangers. En effet, les constats méprisants sur les Italiens se multiplient parmi les voyageurs qui les accusent d'inaction et estiment, dans une perspective colonialiste, que la soumission à l'étranger convient à leur appétence pour le *far niente*, comme Guinan-Laoureins³ et Staël⁴. Chateaubriand insiste aussi sur cette exclusion des Romains, assimilés eux-mêmes à des ruines, du mouvement général du progrès en raison leur indolence, héritage antique⁵ peu propice à l'éveil d'une nation : « Il y a quelque chose de triste dans cette course sur des ruines : les Romains sont comme les débris de leur ville : le monde passe à leurs pieds⁶ ». La forte polarisation des avis des voyageurs du moment 1800, partagés entre compassion et condamnation, espoir et résignation, pitié et mépris face au sort de la nation italienne malmenée par l'histoire, est résumée par l'évolution de Staël au cours de ses voyages sur la péninsule et plus particulièrement par ces propos : « enfin ce n'est pas une nation parce qu'il n'y a ni ensemble, ni vérité, ni force dans son existence. D'un autre côté cependant, il y a tant de vivacité, d'esprit naturel, de persévérance, que ce peut être une belle destinée de relever toutes ces ruines morales plus incohérentes encore que les autres⁷. »

La littérature viatique contribue donc à interroger et façonner la nation italienne et *Corinne ou l'Italie* participe activement à ce renouveau européen du regard sur la péninsule. Si Staël éprouve en tant que voyageuse, de nombreuses réserves, son roman défend la thèse de la perfectibilité appliquée aux nations

¹ « Dans la cour de cette vaste fabrique, on voit une statue d'Andrea Doria, sous la figure d'un Neptune colossal. Mais la statue est défigurée, les emblèmes du dieu sont brisés et dispersés, les portiques tombent en ruine, les fontaines sont taries, le lichen cache de sa verdure grisâtre les trophées sculptés, et la mer dans son flux impétueux couvre les orgueilleux domaines de celui qui autrefois a triomphé sur ses flots ! », Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 64.

² N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 313.

³ « Cette nation frivole que la pensée de l'avenir tourmente peu, sait se placer hors du tourbillon des événements qui entraîne la pauvre espèce, et ne s'inquiète que de plaisirs. », J.-B. Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 257.

⁴ « Mais je crois toujours que, dans l'état actuel, une nation si favorisée par le ciel et si dégradée par son gouvernement, une nation pour qui la vie physique est si belle et la vie morale si bornée, une telle nation n'aime rien que de superficiel : il lui faut des tableaux, elle a besoin de voir plutôt que de sentir et de penser. [...] Ils veulent retrouver partout les sensations de leur beau ciel, et souffrir et mourir leur paraissent des idées dont il faut se détourner. Or le malheur est plus fécond mille fois que toutes les joies de ce monde, et le cœur humain n'est jamais sondé jusqu'au fond que par la douleur et la pitié. », G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome V, *op. cit.*, p. 517.

⁵ « Comme ses ancêtres, [le Romain] ne fait rien pour vivre : il faut que son sénat ou son prince le nourrisse. », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1457.

⁶ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 295.

⁷ G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome V, *op. cit.*, p. 480-481.

et donc celle d'un renouveau possible de l'Italie, notamment grâce à son histoire glorieuse et à son patrimoine. Elle écrit ainsi : « Il y avait deux nations hors de ce monde en Europe, les Italiens et les Allemands ; j'ai entrepris de leur rendre la réputation de sincérité et d'esprit¹ ». En effet, alors que l'Italie est envahie par la France, elle entreprend, par le détour romanesque², de l'aider à se reconnaître en tant que nation car elle estime qu'il s'agit d' « une nation curieuse à observer et qui ne mérite sûrement pas le mépris dont on l'accable³ ». Ainsi, dans *Corinne ou l'Italie*, la péninsule « n'est plus le simple cadre de l'intrigue sentimentale initiale [...] : l'Italie devient elle-même un sujet et l'objet d'un engagement en tant que nation opprimée dont il faut défendre la dignité et les droits⁴ ». Par le recours à l'imagination, Staël entreprend de redonner à l'Italie son glorieux passé et, par la figure pathétique de Corinne aussi bien que par ses discours, elle entend « substituer à l'Italie méprisée et blâmée par les étrangers la malheureuse Italie, terre tragique victime d'une terrible et injuste dépossession⁵ ». L'intrigue de *Corinne* est donc double : le récit de la passion de l'héroïne est aussi celui de la nation italienne qu'elle représente dans un rapport allégorique mis en avant par le titre⁶ car « la force indéniable de ce « roman sur l'Italie » est bien en effet de penser cette dernière, d'en donner une théorie complète englobant tous les aspects du pays comme nature et comme civilisation, et cette ambition conditionne des aspects fondamentaux de la construction de l'intrigue romanesque⁷ ». Staël met alors en avant deux leviers pour la renaissance de l'Italie : son passé, dans une perspective prospective, et son patrimoine, puisque les beaux-arts servent « à démontrer que le peuple qui a tant créé [...] ne saurait être méprisé⁸ ». Ainsi, « les « courses » et les conversations permettent de broser un tableau didactique de l'Italie depuis la Rome antique. Des ruines à Alfieri, des tombeaux à l'opéra, tout décline l'histoire d'une grandeur renouvelée, opposée à un présent accablant, mais annonciatrice d'un avenir possible. [...] L'Italie se donne comme un panorama d'une

¹ G. de Staël, *Correspondance générale, Tome VI, De Corinne vers De l'Allemagne, 9 novembre 1805 - 9 mai 1809*, B. W. Jasinski (éd.), Paris, France, Hachette, 1993, p. 572.

² Le choix de la forme romanesque n'est pas anodin car, comme l'observe D. Grau, c'est bien « la fiction romanesque qui permet de dépasser le discours explicite sur la décadence résultant des vices des institutions d'une Italie sans liberté et sur les faiblesses de la littérature italienne en tant que littérature du Midi », D. Grau, *Le Roman romain : généalogie d'un genre français, op. cit.*, p. 78.

³ G. de Staël, *Correspondance générale, Tome V, op. cit.*, p. 543.

⁴ C. Pouzoulet, « *Corinne ou l'Italie* : à quoi sert un roman pour penser l'Italie en 1807 ? », *art. cit.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 42. D'après C. Pouzoulet, cette image de la malheureuse Italie est un topos du discours risorgimental, auquel ont largement contribué Staël et Sismondi : « La dimension idéologique du "martyre" italien est certes un procédé essentiel de dramatisation de la description dans le roman – par ce contraste tragique entre le sentiment de beauté dans les paysages, la magnificence dans les arts et l'impression de mort qui se dégage d'un pays que l'on sent opprimé depuis des siècles et anéanti. Mais la compassion pour le drame italien opère un va-et-vient constant entre le domaine de l'esthétique et celui de la morale et de la politique, et devient le ressort d'une réflexion historique qui, appliquée au spectacle poignant de la décadence italienne, permet de dépasser la perception sentimentale de la "malheureuse Italie" et de concevoir une dégénérescence du génie italien susceptible d'une régénération. », *Ibid.*, p. 44.

⁶ « Le destin proprement amoureux du personnage, qui est celui d'une déchéance tragique, amplifie dans la fiction le pathos du martyr d'une Italie victime d'un sort cruel et injuste. », *Ibid.*, p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸ S. Balayé, *Madame de Staël : lumières et liberté*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 140.

nation à (re)construire¹ ». Le rapport même au patrimoine mis en place dans le roman, qui n'est plus purement touristique mais repose en grande partie sur l'imagination, assure un nouveau regard sur la régénérescence italienne comme lorsque Corinne introduit Oswald aux ruines antiques en mobilisant érudition et imagination « si bien que le passé antique n'est plus l'objet d'une simple connaissance mais d'une résurrection² ». De même, l'Antiquité n'est plus revendiquée par l'héroïne comme un patrimoine partagé par l'Europe mais comme un héritage national ; elle participe à « la construction de ce lien entre Antiquité et Italie moderne par le concept unificateur de nation³ ».

Envisager le futur de l'Italie, « les vieux souvenirs luttant contre les jeunes idées⁴ »

Les voyageurs ne se contentent pas d'imaginer le futur de la nation italienne et, par ce fait, de contribuer à le dessiner. En tant que témoins, ils font le récit des événements qui participent au Risorgimento dès les années 1780-1830 car, si l'unité n'est acquise qu'en 1861, « la véritable naissance d'une nation, c'est le moment où une poignée d'individus déclare qu'elle existe et entreprend de le prouver⁵ ».

Cependant, les voyageurs demeurent sceptiques face à ces velléités d'unification italienne et se livrent au cours de leur séjour à des pronostics plus ou moins optimistes basés sur leurs observations. Le caractère national est présenté comme un obstacle à toute révolution comme le souligne Simond qui estime que si les Italiens sont fatigués du joug étranger, ils restent trop veules pour s'en dégager mais aussi trop divisés⁶ et ne peuvent donc s'entendre sur l'idée d'une nation unifiée qui leur semble ne pouvoir être assurée que par l'imposition d'un pouvoir fort⁷ :

¹ G. Gengembre, « *Corinne*, roman politique », *art. cit.*, p. 93.

² C. Pouzoulet, « *Corinne ou l'Italie* : à quoi sert un roman pour penser l'Italie en 1807 ? », *art. cit.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 50-51. Ainsi, « l'enjeu de cette reviviscence du passé qui trouve un lieu adéquat dans l'espace romanesque, est de rétablir un lien entre l'antiquité et l'Italie moderne et de l'intégrer comme passé national ; de même, la littérature latine est convoquée dans tout le roman comme un héritage culturel national et non comme autorité classique. », *Ibid.*, p. 50.

⁴ Bignan, « L'Italie », *op. cit.*, p. 3.

⁵ A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales*, *op. cit.*, p. 11.

⁶ « Les abus dont on se plaignait sous les Français, ont fait place à d'autres, qui commencent à exciter des plaintes non moins amères [...] mais les plaintes en Italie ne vont guère jusqu'à l'insurrection, et l'insurrection finit mal, manque d'union et de confiance mutuelle. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 134. Dupré analyse également cette particularité comme un obstacle à l'unité : « Que manque-t-il à l'Italie pour être considérée comme une nation [...], si ce n'est d'être réunie sous un seul maître, d'obéir à une seule volonté, pour que tout marche avec mesure et ensemble, et que les habitants, au lieu de chercher à se nuire dans leur commerce et dans leur politique de dix en dix lieues environ, par des douanes destructives de l'industrie, ne s'entr'aident et ne s'enrichissent par leurs travaux et leur commerce, puisqu'ils auraient des intérêts communs et par conséquent des concitoyens au lieu d'ennemis ? », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, t. I, *op. cit.*, p. 165-166.

⁷ Stendhal estime ainsi que, pour que l'Italie puisse devenir une nation, « il faudrait vingt ans de la verge de fer d'un Frédéric II, faisant pendre les assassins et emprisonner les voleurs. », Stendhal, *Correspondance générale. Tome V, 1834-1836*, *op. cit.*, p. 348. De même, Staël écrit : « L'autorité des gouvernements réprime souvent ailleurs l'élan individuel. En Italie cette autorité serait un bien, si elle luttait contre l'ignorance des états séparés et des hommes isolés entre eux, si elle combattait par l'émulation, l'indolence naturelle au climat, enfin si elle donnait une vie à toute cette nation qui se contente d'un rêve », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1130. Valéry

Il n'y a d'esprit public en Italie que sur un seul point, la haine de toute domination étrangère ; et cependant ils sont plus soumis aux étrangers qu'ils ne le seraient à un prince italien ; car ils ne s'accorderaient, ni sur le choix de l'individu ni sur celui du chef-lieu du gouvernement ; tant la jalousie, fondée sans doute sur leurs anciennes rivalités, est invétérée¹.

Chateaubriand insiste également sur l'incapacité actuelle de l'Italie à revendiquer son statut de nation, malgré l'envie qu'elle peut en avoir et qui se manifeste par de sporadiques sursauts révolutionnaires :

Ce ne sont pas quelques pauvres diables de carbonari, excités par des manœuvres de police et pendus sans miséricorde, qui soulèveront le pays. [...] C'est cette absence de la vertu militaire qui prolongera l'agonie de l'Italie. [...] Les habitants aiment la vie oisive et les charmes du climat contribuent à ôter aux Italiens du Midi le désir de s'agiter pour être mieux. Les antipathies des divisions intérieures ajoutent encore aux difficultés d'un mouvement intérieur ; mais si quelque impulsion venait du dehors, ou si quelque prince en deçà des Alpes accordait une charte à ses sujets, une révolution aurait lieu, parce que tout est mûr pour cette révolution².

En tant qu'ambassadeur, Chateaubriand analyse ces révoltes comme le désir d'une unité italienne pour laquelle la péninsule ne lui apparaît pas encore prête car « l'indépendance de l'Italie peut être un rêve généreux, mais c'est un rêve³ ». Pourtant, d'autres voyageurs estiment que certaines régions de la péninsule le sont déjà, comme le Nord de l'Italie où se concentre la plupart des velléités révolutionnaires au moment 1800 :

Il semble que tout tende à isoler les habitants de ce pays au milieu de l'Europe, et à empêcher cette communication de pensées, qui ferait de tous les peuples une même famille, et rendrait enfin à l'Italie sa dignité nationale. Cependant les Milanais sont les peuples les plus avancés de la Péninsule, ils sont mûrs pour une liberté légale, ils béniraient un gouvernement généreux et libéral⁴.

Stendhal est particulièrement adepte de ce type de prospections et, comme il cherche à définir la date du succès futur de ses œuvres, il gage sur celle de l'indépendance de la nation italienne. Il prédit ainsi dans *Rome, Naples et Florence* que « les Italiens de 1830 aimeront passionnément la liberté, mais sans savoir comment s'y prendre pour l'établir⁵ » ; dans *Promenades dans Rome*, il affirme à nouveau : « Je crois donc n'être pas chimérique en plaçant, vers 1840 ou 1845, l'époque de la révolution de l'Italie⁶ ». D'autres voyageurs se livrent à ce type de prédictions politiques basées sur leurs observations de l'état actuel de l'Italie aussi bien que sur l'étude de son histoire. Ainsi, Santo Domingo annonce la chute prochaine de la papauté, nécessaire d'après lui à la naissance d'une nation italienne⁷ ; Borel estime que

insiste également sur les obstacles qui s'opposent à l'unité italienne, notamment l'absence d'un pouvoir fort : « Le plan d'un État unique en Italie [...] est tout-à-fait chimérique. Si jamais quelque nouvel Amédée, négociateur et guerrier, monte sur le trône de Savoie, ses destinées seront grandes ; il sera le fondateur de cet empire nouveau de l'Italie septentrionale alors elle cessera d'être la proie toujours incertaine de la conquête ; il y aura un peuple de plus en Europe, et douze millions d'Italiens reprendront leur place au rang des nations. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. II, p. 173.

¹ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 135.

² F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. VIII. 1828-1830*, op. cit., p. 341-342.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. IV, 1^{er} janvier 1821-30 mars 1822*, Pierre Riberette (éd.), Paris, Gallimard, « NRF », 1983, p. 169.

⁴ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 29.

⁵ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 474.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 759.

⁷ J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 224-225.

Florence possède les qualités nécessaires pour devenir la capitale d'une Italie unifiée¹ et Lady Morgan se prend aussi à rêver de ce que pourrait être une Italie unifiée dans un futur proche².

Ce processus national italien est pourtant déjà en marche et se manifeste par les tentatives de résistance face à la domination étrangère ou le refus d'un gouvernement despotique. Les voyageurs reviennent sur le rôle trouble joué par la France républicaine dans cette prise de conscience nationale ; à la tête de l'armée d'Italie, Bonaparte entreprend de fonder dès 1796 des républiques sur les territoires conquis dans le Nord qui, fusionnées en 1797, deviennent la République Cisalpine, elle-même renommée République italienne en 1802. Pour certains, comme Chateaubriand, ces initiatives françaises constituent la première ébauche, géographiquement restreinte, d'une nation italienne unie sous un même gouvernement :

À mon passage à Milan, un grand peuple réveillé³ ouvrait un moment les yeux. L'Italie sortait de son sommeil, et se souvenait de son génie comme d'un rêve divin : utile à notre pays renaissant, elle apportait dans la mesquinerie de notre pauvreté la grandeur de la nature transalpine, nourrie qu'elle était, cette Ausonie, aux chefs-d'œuvre des arts et dans les hautes réminiscences d'une patrie fameuse⁴.

Cependant, ces espoirs d'une nation italienne régénérée par la liberté française, d'un renouement avec la grandeur républicaine, sont de brève durée et ses aspirations sont arrêtées nettes par la France comme l'illustre la correspondance de Staël, présente lors de la proclamation du Royaume d'Italie qui enterre l'espoir d'une république. Les voyageurs condamnent *a posteriori* cette attitude de la France qui, en privant l'Italie de sa liberté politique et en la considérant uniquement comme une conquête, a durablement retardé sa renaissance, comme l'illustrent la critique que propose Guinan-Laoureins⁵, les accusations de Borel qui attribue à la France l'état actuel de l'Italie du Nord⁶ ou les propos de Valéry :

La régénération de l'Italie fut manquée par Bonaparte [...] ; maître de l'Italie entière, il délaissa et méconnut ses compatriotes. Certes, il eût été plus beau de rendre son existence de nation à un tel peuple que de n'y chercher que des hommes et de l'argent, et d'avoir un roi de Rome à S. Cloud et des ducs de Parme et de Plaisance, rue S.-Honoré et place du Carrousel ! La conduite de Bonaparte envers l'Italie est une des parties de son histoire qui justifie le plus la remarque sévère de M. de Chateaubriand :

¹ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, *op. cit.*, p. 166.

² « Quand l'époque de la délivrance de l'Italie arrivera, la position centrale de Bologne, et le caractère de ses habitants, en feront un noyau d'opinion publique, et lui donneront une influence puissante sur les destinées de la Péninsule. », Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 258.

³ Cette métaphore de l'éveil, reprise par le nom « Risorgimento », se retrouve également chez Stendhal : « Ainsi quand Napoléon vint réveiller l'Italie par le canon du pont de Lodi, et ensuite déraciner les habitudes anti-sociales par son gouvernement de 1800 à 1814 », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 344.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, *op. cit.*, p. 91.

⁵ « Les Français avaient commencé cette révolution ; elle n'a pas été complétée, parce qu'ils semblent n'avoir ambitionné la possession de Rome que pour y dévorer un domaine immense, ruiner dix mille familles par une liquidation révolutionnaire ; blesser beaucoup d'amours propres, rendre leur domination odieuse. », J.-B. Guinan-Laoureins, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 346.

⁶ « Mais ce peuple, si bon si généreux, est blessé dans ses droits les plus sacrés ; on l'a appelé au nom de la liberté contre Napoléon, le despote de l'Europe ; mais il a été cruellement déçu il n'a fait que changer de maître. Ses souffrances physiques et morales ne peuvent se décrire. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, *op. cit.*, p. 28.

« L'avenir doutera si cet homme a été plus coupable par le mal qu'il a fait que par le bien qu'il eût pu faire et qu'il n'a pas fait¹ ».

Les voyageurs informent aussi sur les récentes tentatives révolutionnaires comme la correspondance de Chateaubriand qui, en tant qu'ambassadeur, renseigne le gouvernement français sur l'état politique de l'Italie. Il évoque ainsi, alors qu'il est en fonction à Berlin, l'échec de l'insurrection piémontaise de 1821, dirigée par Carlo Emmanuele dal Pozzo, qui visait à renverser Victor Emmanuel I^{er}². De même, Auger évoque l'échec de la révolution de 1830, dans la foulée de celle de la France, « modèle » révolutionnaire de l'Italie³. Outre ces événements révolutionnaires ponctuels qui secouent la péninsule au moment 1800, les voyageurs s'attardent sur une nouvelle et grandissante force d'opposition qui travaille à l'unité italienne : le carbonarisme. Lady Morgan revient sur l'histoire de ce mouvement né à Naples et qui constitua « d'abord une association particulière formée pour la culture de la science politique d'après les principes de la liberté constitutionnelle [...]. Le nom de carbonari devint bientôt le nom générique de tout ce qui était éclairé ou libéral dans le royaume ; mais il représenta pendant longtemps une opinion plutôt qu'une société organisée⁴ ». Très vite, le carbonarisme est associé à la revendication de l'indépendance et de l'unité italiennes et les visiteurs saluent « leurs efforts patriotiques⁵ ». Il s'agit en outre d'un mouvement qui rassemble des individus de classes sociales variées, contribuant à rapprocher ces dernières dans cette lutte pour l'unité comme le souligne Stendhal⁶. Ce dernier évoque l'influence politique du mouvement à Milan⁷ mais surtout à Rome et la dure répression qu'il y subit. Les carbonari, dont les efforts effraient la papauté, sont contraints de s'exiler⁸ ou sont emprisonnés comme il le signale lors de sa visite du château Saint-Ange⁹ ou lors d'une de ses

¹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. II, p. 173.

² « Déjà mille bruits sont répandus et, comme la cause de l'indépendance italienne a un côté populaire, ces bruits sont accueillis avec faveur, d'autant plus que l'Autriche est peu aimée [...]. L'unité est un rêve de l'Allemagne comme de l'Italie. », F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale*. IV, 1^{er} janvier 1821-30 mars 1822, p. 136.

³ H. Auger, « Rimini – San Marino », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, op. cit., p. 68.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. IV, p. 266. Taillard présente le carbonarisme comme une société secrète, inspirée du modèle chrétien et destinée à « purger les campagnes des loups dont elles sont remplies », à savoir « les ennemis de la liberté », C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, op. cit., t. II, p. 6. Jouy consacre un chapitre aux carbonari, les présentant également comme une secte chrétienne aux motivations politiques troubles : voir É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. IV, p. 300.

⁵ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. IV, p. 264-265.

⁶ « Depuis 1820 et la terreur amenée par le carbonarisme, les nobles eux-mêmes sont attaqués : c'est un prêtre noble qui a été pendu à Modène vers 1821. La royauté a commis là une faute immense, et qui ne tend à rien moins qu'à réunir les Italiens et ôter la haine avec laquelle le bourgeois paye les dédains du noble. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 443.

⁷ « Tout est changé depuis 1820 ; une sorte de terreur règne à Milan. Ce pays est traité comme une colonie dont on craint la révolte. », *Ibid.*, p. 378.

⁸ « Les hommes les plus distingués sont en prison ou en fuite. Florence est l'Oasis où tous les pauvres persécutés d'Italie cherchent un asile. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 603.

⁹ « Jamais le geôlier n'a voulu répondre à nos questions sur les carbonari qui s'y trouvent renfermés. », *Ibid.*, p. 853.

promenades¹. Cependant, le plus souvent, ils sont exécutés, une décision rare dans les États pontificaux qui confirme que leur statut de menace politique est pris au sérieux car « à Rome, [...] si le gouvernement pieux et rétrograde qui a succédé au cardinal Consalvi plaît au peuple par quelque endroit, c'est parce qu'il emploie rarement la peine de mort, pour tout autre crime que le carbonarisme² ». Les voyageurs élargissent donc l'horizon politique de l'Italie en l'évoquant en tant que nation en devenir, comme le fait Stendhal : *Promenade dans Rome* s'achève sur un graffiti apposé sur les murs de la ville, « Siam servi sì, ma servi ognor frementi », célèbre citation d'Alfieri également reprise par Staël, qui acquiert une valeur presque performative.

L'Italie possède donc un futur en tant que nation mais aussi un futur patrimonial, les deux étant liés³. Malgré les constats pessimistes sur l'incapacité du patrimoine italien à se renouveler, qui s'explique par l'état politique du pays, certains voyageurs mettent l'accent sur la quête de renouveau qui anime ses artistes dont Stendhal fait un trait caractéristique de la péninsule. Si la patrimonialisation est un processus de longue durée, celle de certains artistes contemporains est déjà à l'œuvre de leur vivant. Les visiteurs insistent sur ce patrimoine en cours de constitution, notamment lors de leurs visites dans les ateliers des artistes romains, ouverts au public⁴. Cette patrimonialisation précoce est souvent légitimée par la volonté de relier l'artiste ou l'écrivain à un modèle antique ; Giégler désigne Alfieri comme le « Sophocle moderne » et Chateaubriand parle du Tasse comme de « l'Homère italien⁵ » ; quant à Canova, il est le « Praxitèle de l'Italie⁶ », le « Phidias du siècle présent⁷ » dont il possède « la vigueur du ciseau [...] alliée à la douceur de celui que conduisit Polyclète⁸ ». En outre, Canova comme Camuccini, en tant qu'artistes néoclassiques, trouvent leur inspiration dans l'Antiquité : Petit-Radel admire dans l'atelier de Canova une Hébée, une Bacchante ou un Hector et dans celui de Camuccini il voit la représentation de la mort de Virginie et celle de Jules César⁹. Cette proximité avec le modèle

¹ « Nous avons rencontré [...], deux voitures remplies de carbonari enchaînés. Paul est allé leur offrir des secours et deux exemplaires du Constitutionnel. Silence profond dans cette foule de paysans qui est accourue pour voir les carbonari : ce sont des martyrs à leurs yeux. », *Ibid.*, p. 797.

² *Ibid.*, p. 755.

³ Ainsi, la décadence politique des Toscans s'accompagne de celle de leur patrimoine : « Les arts, si brillants jadis en Toscane, ne sont plus guère qu'une tradition qui fait honte au présent. Appauvri, le siècle actuel nous offre jusqu'ici un seul peintre digne de ce nom [...]. Ce que produit l'Académie *delle Belle-Arte* est d'une médiocrité qui étonne l'étranger, et doit mettre la rougeur sur le front de tout vrai Toscan. », H. Lemonnier, « Toscane », *op. cit.*, p. 12.

⁴ « Reposons-nous un moment de Rome et de ses monuments détruits. Allons dans les ateliers de Canova, visiter les chefs-d'œuvre que notre siècle prépare pour la postérité. », J.-B. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 171-172.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 436.

⁶ *Ibid.*, p. 777.

⁷ Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 290.

⁸ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 460.

⁹ *Ibid.*, p. 460-461.

antique, caractéristique du néoclassicisme, permet la patrimonialisation de l'œuvre de ces artistes comme l'illustre le conseil de Kotzebue à Canova pour obtenir le respect de ses détracteurs :

S'il était jaloux d'obtenir l'approbation de ses rivaux, je lui conseillerais, pour y réussir promptement de faire quelques nouveaux chefs-d'œuvre, et de les enfouir, sans qu'on n'en sût rien, dans les bains de Caracalla ou dans la villa d'Adrien ; ensuite de faire en sorte qu'on les découvrit comme par hasard ; il serait alors témoin d'une allégresse, d'un enthousiasme dont il s'amuserait beaucoup. « Voilà Phidias, dirait-on, voilà l'art véritable des anciens ! quel artiste moderne osera avoir la témérité d'entrer en lice avec celui-là ? »

Pourtant, certains voyageurs sont las de cette comparaison avec le modèle antique et entendent imposer la voix des modernes dans cette Querelle pour faire triompher leurs œuvres sur celles des Anciens. Stendhal se montre de cet avis :

En arrivant à Rome, c'est auprès du tombeau des Stuarts qu'il faut venir essayer si l'on tient du hasard un cœur fait pour sentir la sculpture. La beauté tendre et naïve de ces jeunes habitants du ciel apparaît au voyageur longtemps avant qu'il puisse comprendre celle de l'Apollon du Belvédère, et bien longtemps avant qu'il soit sensible à la sublimité des marbres d'Elgin².

En effet, la prééminence de l'œuvre de Canova tient, dans la perspective romantique de Stendhal, à sa capacité de toucher le public contemporain puisque « ses ouvrages sont compris et sentis bien longtemps avant ceux de Phidias³ ». L'Italie est donc dépeinte comme une terre vivante, qui émerge des débris antiques accumulés sur son sol pour créer son propre patrimoine pour les siècles à venir. Mais l'Italie n'est pas seulement amenée à émerger de son passé antique : son passé national est aussi une source de renouveau patrimonial, comme le constate Lady Morgan à Milan en vantant les efforts d'un particulier pour régénérer les arts italiens :

Le comte Porro, avec la générosité qui caractérise toutes ses entreprises, est encore occupé à fonder une galerie où les ouvrages des artistes vivants et du pays seront exposés. Ce que j'ai trouvé de plus admirable dans ce projet, c'est l'encouragement donné aux peintres qui traitent des sujets nationaux, moyen propre à tirer le jeune étudiant de la routine de l'imitation servile, et à propager en même temps les souvenirs de gloire patriotique⁴.

De même, dans le domaine littéraire, les écrivains contemporains interrogent le passé pour enrichir le futur patrimonial italien de leurs chefs-d'œuvre, qu'il s'agisse du passé antique, comme Alfieri, ou national, comme Manzoni avec *Les Fiancés*, qu'ils sont amenés à dépasser car « si nous ne pouvons méconnaître que la grandeur est passagère, cela ne doit pas nous abattre ; au contraire, quand nous trouvons que le passé a été grand, cela doit nous encourager nous-mêmes à faire quelque chose de considérable qui, même tombé en ruine, porte nos successeurs à une noble activité ; et c'est à quoi nos devanciers n'ont jamais manqué⁵ ».

La littérature viatique du moment 1800 participe donc au développement d'une conscience nationale et patrimoniale en Europe et le regard étranger joue un rôle plus grand encore dans ce processus en

¹ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. III, p. 298. Une suggestion qu'on retrouve chez Jouy : É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. III, p. 90-91.

² Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 701-702.

³ *Ibid.*, p. 769.

⁴ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. I, p. 200-201.

⁵ J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 512.

Italie, terre classique par excellence et « Niobé des nations », dévastée par les guerres et les divisions. Le voyage sur la péninsule instaure en effet une réflexion bilatérale : si les discours des visiteurs contribuent à construire la nation italienne, leur séjour interroge également la construction de la leur, notamment à travers le sort réservé au patrimoine, ferment national. Car quoiqu'en disent les médisants, le patrimoine de la péninsule fait l'objet de soins attentifs et anciens qui permettent aux voyageurs étrangers de l'instaurer en matrice d'une possible unité comme de réfléchir sur le traitement réservé dans leur pays à l'héritage national. Diffusés à grande échelle, ces questionnements peuvent s'incarner par la mise en place d'une politique patrimoniale comme ce fut le cas en France où les mesures prises par Guizot furent le résultat d'une longue sensibilisation des Français à ce sujet par la littérature, notamment la littérature de voyage.

Chapitre 2 : La littérature patrimoniale : le rôle de l'écrivain

« La gloire des grands hommes est le patrimoine d'un pays libre, après leur mort le peuple entier en hérite¹ »

Si la littérature de voyage participe à l'émergence d'une conscience nationale comme patrimoniale, ce phénomène est plus marqué encore dans les œuvres à visée littéraire. C'est notamment le cas de celles de l'écrivain voyageur qui fait de son récit viatique un objet littéraire plus à même de communiquer une vision patrimoniale. Figure du XIX^e siècle, l'écrivain voyageur, qui possède une œuvre reconnue à son actif, propose une vision de l'Italie destinée à perdurer². Lorsque son œuvre devient représentative de sa nation tout en participant à la construction de son patrimoine, l'écrivain voyageur est institué en écrivain national. Cependant, « pour une nouvelle conception du monde, il faut des modes de représentation neufs. L'invention des nations coïncide avec une intense création de genres littéraires ou artistiques et de formes d'expression³ ». Cette « intense création » qui renouvelle les genres littéraires, au premier rang desquels la littérature de voyage, s'inspire du patrimoine italien lui-même qui, d'objet décrit, devient un modèle d'écriture. La péninsule et son héritage, préservé à travers les siècles, invitent les écrivains à penser le statut de leur œuvre qu'ils désirent aussi voir perdurer et devenir patrimoine : la littérature patrimoniale s'impose alors comme un moyen de faire perdurer leur vision.

Littératures nationales : le patrimoine de la nation italienne

Si les voyageurs entreprennent de décrire le patrimoine matériel de l'Italie, ils livrent aussi à leurs lecteurs des informations sur son patrimoine immatériel qui concourt à l'émergence d'une nation italienne : ils évoquent ainsi les mœurs, les coutumes et les costumes de la péninsule mais aussi sa littérature, héritage qui, plus que tout autre, est à même d'instaurer l'unité dans une Italie éclatée. Ils interrogent notamment les spécificités de l'expression littéraire italienne et s'attardent sur la figure de l'écrivain national.

Représenter la formation d'une langue et d'une littérature nationale

Confrontés à une Italie fragmentée politiquement, géographiquement mais aussi patrimonielement, les voyageurs mettent d'abord l'accent sur l'existence d'une langue mais aussi d'objets et de pratiques littéraires destinés à fédérer les habitants de la péninsule. Un tourisme littéraire plus marqué se met en

¹ G. de Staël, *De la littérature*, in *Œuvres*, op. cit., p. 232.

² La figure de l'écrivain voyageur se développe dès le moment 1800 où « les gens de lettres s'approprient la plus grande part du discours sur la péninsule, comme si les autres voyageurs n'avaient plus qu'à devenir de simples consommateurs muets. », G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, op. cit., p. 11.

³ A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales*, op. cit., p. 21.

place au moment 1800, cause et conséquence de cet intérêt pour le rôle patrimonial que peut jouer la littérature.

Langue italienne et dialectes régionaux : préserver la diversité ou unifier ?

Il existe un lien fort entre langue et nation, le partage d'une même langue étant perçu comme l'un des principaux signes de son existence. Cette communauté linguistique dépasse les divisions sociales puisque le peuple comme l'aristocratie emploie la langue nationale qui sert aussi aux écrivains, dont elle est le matériau privilégié. Alors qu'en France, même s'il subsiste au moment 1800 de nombreux dialectes bien vivaces, cette unité linguistique est acquise¹, l'Italie est confrontée à une situation bien différente : ses divisions étatiques font apparaître de nombreuses divisions linguistiques malgré la volonté, servie par la littérature, d'imposer l'italien comme langue nationale.

En effet, il existe sur la péninsule un nombre important de dialectes qui matérialisent linguistiquement son éclatement politique et culturel. En tant que nouvelle forme de couleur locale, ces dialectes suscitent la curiosité des voyageurs du moment 1800 alors que leurs prédécesseurs recherchaient avant tout la pureté de la langue italienne dont le berceau serait la Toscane : leur rejet s'explique par leur volonté d'instaurer l'Italie en miroir dans lequel penser l'unité de la nation française et conjurer ainsi la diversité régionale, réinvestie plus tardivement par le romantisme. Anot s'étonne par exemple de la diversité de dialectes qui empêche non seulement les voyageurs de communiquer avec les habitants² mais constitue un frein à la communication des Italiens entre eux :

À Venise, on distingue sept jargons ; jugez de l'embarras d'un étranger dans cette tour de Babel, où le Florentin lui-même serait étourdi. Quiconque en parcourant l'Italie, entendra dire *Ju, jo, Ji, Au, Yo, En*, ne soupçonnera pas que ces monosyllabes signifient *Avete ? Avez-vous ?* Si on rassemblait un paysan du Frioul, un Milanais, un Piémontais, un Calabrais, un Sicilien, tous ces gens seraient inintelligibles l'un pour l'autre, et donneraient la comédie la plus divertissante³.

Considérés comme des « jargons⁴ » et dévalués, ils sont remis en valeur à partir des années 1820 alors que les visiteurs s'inquiètent de la disparition prochaine, sous les effets de l'uniformisation croissante, de ces idiomes parfois employés par un nombre très restreint de locuteurs comme à Asiago où « le dialecte des habitants des Sept Communes va se perdant chaque jour davantage⁵ ». Les voyageurs

¹ Comme l'illustre notamment la législation révolutionnaire ou encore la littérature nationale, majoritairement rédigée en français, même si l'on rencontre quelques exceptions, comme l'œuvre de Mistral rédigée en provençal. Néanmoins, cette volonté, ou du moins la reconnaissance de l'œuvre du poète par les écrivains français, s'inscrit dans une dimension folklorique chère au XIX^e siècle.

² Stendhal en fait de même, vantant la nécessité pour le voyageur qui veut visiter l'Italie de connaître cette diversité de dialectes : « On ignore, hors de l'Italie, jusqu'au nom de ces dialectes, que l'on parle uniquement dans les pays dont ils portent le nom. Si l'on n'entend pas les finesses du milanais, les sentiments comme les idées des hommes au milieu desquels on voyage, restent parfaitement invisibles. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 304.

³ P.-N. Anot, *Les deux voyageurs*, *op. cit.*, t. II, p. 199.

⁴ J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁵ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 342.

s'emploient alors, dans une visée conservatrice, à les décrire comme Petit-Radel pour le napolitain¹ ou Stendhal pour le dialecte milanais². Chateaubriand est quant à lui séduit par le « joli dialecte vénitien » qui « exhale un parfum du sol impossible à transfuser dans une autre langue³ ». C'est aussi l'impression de Staël qui, si elle propose une représentation plutôt sombre de la ville, s'émerveille de la beauté du vénitien :

Le dialecte vénitien est doux et léger comme un souffle agréable : on ne conçoit pas comment ceux qui ont résisté à la ligue de Cambrai parlaient une langue si flexible. Ce dialecte est charmant, quand on le consacre à la grâce ou à la plaisanterie ; mais quand on s'en sert pour des objets plus graves, quand on entend des vers sur la mort avec ces sons délicats et presque enfantins, on croirait que cet événement, ainsi chanté, n'est qu'une fiction poétique⁴.

Ces dialectes ne sont pas des langues de seconde zone mais des langues régionales qui, comme le remarque Stendhal à propos du milanais, disposent de leurs propres dictionnaires⁵ mais aussi de leur propre littérature car « l'italien est la seule langue de l'Europe dont les dialectes différents aient un génie à part. On peut faire des vers et écrire des livres dans chacun de ces dialectes, qui s'écartent plus ou moins de l'italien classique⁶ ». Outre ces dialectes, les Italiens parlent également des langues étrangères, notamment dans certaines régions limitrophes ou à cause de raisons historiques, comme le relève Reichard :

On parle cinq langues en Italie : l'italien, le français que tout le monde parle dans la Savoie et dans une grande partie du Piémont ; l'allemand corrompu dans les districts de Vérone et de Vicence [...] ; le grec, dans quelques contrées méridionales du royaume de Naples et dans les Sept-Isles ; et l'arabe mêlé d'italien, qui se parle parmi le peuple de Malte⁷.

Pourtant, « malgré ces dialectes populaires, partout on entend, on parle et on écrit le bon italien⁸ », estime Giégler. Aux yeux des visiteurs, la langue italienne constitue un patrimoine : elle est en effet le produit de l'histoire de la péninsule, son héritage commun. S'ils insistent sur la proximité de l'italien avec le latin⁹, qui lui assure le respect, ils admirent avant tout ses spécificités nationales ; ils mettent ainsi en avant sa musicalité qui devient un lieu commun tenace. Courier dépeint l'italien comme « un

¹ « Le langage que l'on parle à Naples est un italien tellement corrompu que l'on pourrait même croire qu'il doit peu à cette langue, comme mère ; les finales en *a* sont très fréquentes, ainsi que les abréviations, et la jonction de plusieurs mots en un seul ; on peut moins le regarder comme patois que comme jargon ; aussi les Romains, comme les autres peuples de l'Italie, ne l'entendent-ils pas plus que ceux qui viennent de par-delà des Alpes. Il paraît que c'est une langue de toutes pièces, qui doit ses éléments à tous les peuples qui occupèrent successivement cette péninsule de l'Italie, depuis l'époque où les Grecs débarqués commencèrent à la coloniser. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. III, p. 131.

² « Le dialecte milanais est plein de sentiment [...], l'intonation de ses paroles exprime la bonne foi et une raison douce. », Stendhal, *Œuvres intimes. I*, op. cit., p. 747.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, op. cit., p. 457.

⁴ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1326.

⁵ « Il y a un dictionnaire milanais-italien, en 2 vol. in-8°, fort bien imprimés à l'Imprimerie royale. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 374.

⁶ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1334.

⁷ H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Italie*, Weimar, Bureau d'Industrie, 1819 (9^e éd.), p. 60.

⁸ J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, op. cit., p. 10.

⁹ « Elle a pour base la langue latine, altérée par le mélange des divers idiomes des peuplades qui se sont succédé dans cette belle contrée », A.-M. Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie*, op. cit., p. 12.

idiome composé des plus beaux sons que j'aie jamais entendu articuler¹ » et les voyageurs, frappés par son caractère mélodieux, associent souvent dans leurs récits leurs considérations sur l'italien à celles sur la musique comme Giégler qui affirme que « la langue italienne est la plus ancienne et la plus harmonieuse de toutes les autres langues vivantes² » avant de dépeindre le goût et le talent innés des Italiens pour la musique. On retrouve cette association chez Staël qui, à son retour en Suisse, nostalgique de ne plus entendre parler italien, pallie son manque en jouant de la musique³. D'après Stendhal, cette musicalité ainsi que le caractère imagé qui la caractérise, contribuent à en faire une langue poétique et la langue par excellence de l'amour ; l'Italie dispose ainsi d'un lexique amoureux plus étoffé⁴ et cette particularité se retrouve dans les dialectes, comme le napolitain⁵ ou le vénitien⁶. L'italien, instauré en idiome national, est pourtant à l'origine une langue régionale : le toscan. La Toscane est en effet présentée comme le berceau de la langue italienne par les voyageurs qui insistent sur sa pureté dans la région ; ainsi, « c'est en Toscane, et dans les environs de Sienne surtout, qu'on parle l'Italien le plus exact ; il est pur dans la bouche même des gens du peuple⁷ ». Cependant, si la Toscane a le monopole de la syntaxe et du lexique, les visiteurs rappellent fréquemment un proverbe italien : *Lingua toscana in bocca romana*. Si l'on « parle le plus pur italien » en Toscane, « la meilleure prononciation est celle de Rome, parce que le Romain s'énonce avec beaucoup de simplicité et de douceur, ne tronque aucune consonne, [...] inconvenient qu'on n'évite point en Toscane⁸ ». L'accent romain est jugé préférable au toscan, trop guttural, comme l'expliquent Stendhal⁹ ou Lemonnier¹⁰.

Comme la nation italienne, la langue est donc encore en formation et son usage demeure hétérogène sur la péninsule¹¹ ; les voyageurs redoutent la contamination de la langue italienne, encore fragile, par

¹ P.-L. Courier, *Lettres écrites de France et d'Italie*, op. cit., p. 104.

² J.-P. Giégler, *Manuel du voyageur en Italie*, op. cit., p. 8.

³ « Je ne retrouve que dans la musique je ne sais quoi de l'Italie ; et du matin au soir je chante et je joue cette musique céleste, qui me rappelle votre langage. », G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome V, op. cit., p. 606-607.

⁴ « Il y a des noms propres en italien pour mille circonstances particulières de l'amour qui, en français, exigeraient des périphrases à n'en plus finir ; par exemple l'action de se retourner brusquement, quand du parterre on lorgne dans sa loge la femme qu'on veut avoir, et que le mari ou le servient viennent à s'approcher du parapet de la loge. », Stendhal, *Stendhal, De l'amour*, op. cit., p. 198

⁵ « Les *tournures* de la langue qu'on emploie en Calabre, passeraient en France pour de la folie. Un jeune homme qui cherche à plaire à toutes les femmes, s'appelle un *cascamorto* (un homme qui feint de tomber mort, par l'excès de passion, en lorgnant une jolie femme. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 557.

⁶ « Le dialecte vénitien a des descriptions de l'amour-physique d'une vivacité qui laisse à mille lieues Horace, Properce, La Fontaine et tous les poètes. », Stendhal, *De l'amour*, op. cit., p. 144.

⁷ P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, op. cit., t. II, p. 158. Voir aussi G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1290.

⁸ P.-N. Anot, *Les deux voyageurs*, op. cit., t. II, p. 158-159.

⁹ Stendhal se montre attentif aux particularités de prononciation de l'italien en Toscane, qui lui déplaisent : « J'observe à plusieurs reprises que le *c* florentin est un *h* aspiré très fort. Ainsi l'église où je suis allé ce matin s'appelle *del Carmine* : mon domestique prononce *del Harmine*, le *har* avec une force extrême. Ils mêlent par-ci, par-là des aspirations, même dans les mots où il n'y a pas de *c*. », Stendhal, *Œuvres intimes. I*, op. cit., p. 784.

¹⁰ H. Lemonnier, « Pistoia », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, op. cit., p. 31.

¹¹ « Cette langue italienne [...] n'est point encore formée ; elle n'a point toute l'Italie pour patrie. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 180.

le français qui viendrait détruire ce patrimoine. Ainsi, Dupaty condamne « l'italien *francisé*, c'est à dire dégénéré¹ » et Stendhal observe avec regret que « cette pauvre langue italienne est engloutie par le français² ». En effet, les voyageurs mettent en avant le fait que l'italien est la clé d'une unité nationale ; ainsi, les auteurs de *L'Italie pittoresque* revendiquent leur choix de considérer comme faisant partie de l'Italie le Piémont et Venise, alors qu'ils sont autrichiens mais aussi la Corse car l'Italie est « toute terre où se parle la langue du Dante et du Boccace³ ». Cette reconnaissance de l'italien comme langue nationale est conditionnée à sa réalisation en tant que langue littéraire, matériau d'un héritage commun à la péninsule, comme l'analyse aussi Dupaty : « La formation d'une langue est l'œuvre des grands écrivains, l'Italie en compte trop peu : plus de la moitié de l'esprit et du cœur humain n'a pas encore passé sous la plume des Italiens, et par conséquent dans leur langue⁴ ».

Tout en appréciant plus facilement que leurs prédécesseurs les dialectes italiens qui participent à la richesse culturelle de la péninsule, les voyageurs du moment 1800 insistent sur l'existence d'une unité linguistique en devenir. La littérature est investie de la mission de faire de l'italien une langue nationale.

Bibliothèques et manuscrits : les lieux touristiques de la littérature italienne

Le patrimoine s'incarne également dans les bibliothèques de la péninsule et les manuscrits littéraires qu'elles offrent à l'admiration des visiteurs. En effet, « la littérature nationale, parce qu'elle éveille et entretient la conscience collective, parce qu'elle est source de fierté identitaire, bénéficie en retour d'un engagement de la nation en sa faveur, notamment patrimonial à travers les bibliothèques et la conservation de vieux manuscrits⁵ ». Le livre, en tant qu'objet, trouve sa place dans le discours sur ce sol classique nourri par la littérature où « il est de tradition, pour le voyageur, de s'entourer de livres⁶ » ; néanmoins, à partir du XIX^e siècle, sous l'influence du développement du voyage de loisir, le livre prend la forme d'un guide et constitue un accessoire indispensable aux voyageurs pour découvrir le pays. C'est cette relation nouvelle aux livres qui caractérise le récit de voyage d'écrivain, genre littéraire en constitution qui connaît son apogée au XIX^e siècle. « La différence radicale de son projet » par rapport à

¹ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. I, p. 193.

² Stendhal, *Correspondance générale. Tome III, 1817-1830*, op. cit., p. 116.

³ Entendre les premiers accents italiens garantit pour les voyageurs leur arrivée sur la péninsule, indépendamment des frontières étatiques, comme Goethe en fait l'expérience : « Me voici à Rovetero, où le langage prend une forme décidée : plus haut, il flotte encore entre l'allemand et l'italien. Ici, pour la première fois, j'ai eu un postillon pur Italien : l'hôte ne parle pas allemand », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 33.

⁴ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. I, p. 191. Il ajoute encore, mettant en parallèle la formation d'une langue, d'une littérature et d'une nation italiennes : « Cette langue n'a point encore de patrie, de domicile ; elle est errante [...]. Les divers langages des grands écrivains sont autant de domaines différents que la langue générale réunit à sa couronne et qui composent son empire. Il existe en Italie, une langue de l'Arioste, une langue du Tasse, une langue de Boccace, une langue de Machiavel mais il n'existe pas encore [...] de langue italienne. », *Ibid.*, p. 191-192.

⁵ A.-M. Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national*, op. cit., p. 20.

⁶ E. Damien, *La Notion de guide à l'épreuve du tourisme naissant*, op. cit., p. 42.

la littérature antérieure « réside dans son articulation aux livres¹ », notamment au livre auquel aboutit le voyage.

Le livre est envisagé en tant qu'objet patrimonial puisque, comme les bibliothèques où il est conservé, il est instauré en nouvel objet de la curiosité touristique². Si les voyageurs se rendent dans les musées et les galeries, ils visitent également les bibliothèques afin d'admirer leurs précieuses collections composées de livres rares, alors reconnus comme objets patrimoniaux pour leur valeur d'ancienneté. Les bibliothèques sont en effet fréquemment mentionnées par les voyageurs. Outre les livres qu'elles contiennent, elles constituent, par leur architecture³, leur décor mais aussi par les objets qui y sont exposés⁴, des monuments patrimoniaux dignes des soins du gouvernement et également dignes de l'admiration des voyageurs, ainsi que le remarque Chateaubriand à Venise : « Ces édifices surdorés, embellis avec profusion par Giorgione, Titien, Paul Véronèse, Tintoret, Jean Bellini, Paris Bordone, les deux Palma, sont remplis de bronzes, de marbres, de granits, de porphyres, d'antiques précieuses, de manuscrits rares⁵ ». Au Vatican, Petit-Radel vante le décor des salles qu'il décrit en même temps que les collections qu'elles contiennent, comme dans la salle des Papyri « toute décorée de pilastres de granit blanc et noir ; les jambages de portes et fenêtres sont en granit rouge ; la frise est en porphyre, et le pavé est en très beaux carreaux de marbre. La voûte est une superbe fresque de Mengs elle est regardée comme un de ses meilleurs ouvrages⁶ ». La bibliothèque est donc un lieu mixte, visité pour ces collections littéraires, pour les objets archéologiques ou artistiques qu'elle abrite, ou encore pour son architecture, écrin grandiose dans lequel repose l'héritage immatériel italien. Les voyageurs visitent des bibliothèques publiques mais ils peuvent aussi se faire ouvrir celles de particuliers ; ainsi, à Naples, Jouy constate que « le prince de Tarsia ouvre sa bibliothèque au public trois jours de la semaine⁷ » et Petit-Radel indique que « les grands à Rome que leur fortune a mis dans le cas de faire des acquisitions en livres se font un vrai plaisir de communiquer au public leurs richesses en ce genre⁸ ».

Les bibliothèques sont des lieux de conservation d'un héritage mis en valeur. Leurs collections font l'objet d'acquisitions et de soins sur plusieurs générations de souverains comme au Vatican, où ces derniers s'intensifient après les pillages français. En effet, les bibliothèques italiennes subissent les

¹ C. Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, op.cit., p. 14.

² Sur cette question de l'objet-livre envisagé comme nouveau patrimoine à préserver dans le cadre de la bibliothèque, voir Rose-Marie Le Rouzic, « La formation d'une bibliothèque d'art au musée du Louvre (an II – 1870) », *Romantisme*, 2017/3, n°177, p. 42-53. En effet, les voyageurs du XVIII^e siècle visitaient déjà les bibliothèques mais dans une perspective érudite ; l'intérêt est désormais fixé sur le livre comme objet patrimonial.

³ Ainsi, Dupaty visite la bibliothèque impériale de Florence qui lui plaît plus par son architecture que par ses collections. Voir C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. I, p. 173.

⁴ Proche du cabinet de curiosités, la bibliothèque abrite encore, aux côtés des livres, des collections d'histoire naturelle ou de beaux-arts.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, op. cit., p. 387.

⁶ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 255.

⁷ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. III, p. 294.

⁸ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 256.

déprédations des soldats révolutionnaires qui apportent leurs manuscrits en triomphe à Paris ; un char est réservé à ce butin durant les Fêtes de la Liberté. La bibliothèque ambrosienne à Milan¹ et celle du Vatican ont plus particulièrement souffert de ces saisies². Les bibliothèques des couvents et des églises, devenues bien nationaux, sont également pillées comme à San Giorgio Maggiore où « les Français ont enlevé à l'église le tableau fameux de Véronèse et emporté de la bibliothèque du couvent les manuscrits et les éditions les plus rares³ ». Outre ces enlèvements qui laissent les bibliothèques de la péninsule dégarnies, le mauvais traitement subi par les œuvres lors des guerres de la fin du XVIII^e siècle suscite la colère des voyageurs qui considèrent le livre, et plus particulièrement le manuscrit, comme un objet patrimonial à part entière. Ainsi, l'anecdote rapportée par Kotzebue sur les destructions vénales opérées sur les collections de la Vaticane par des soldats napolitains illustre, par l'indignation qu'elle laisse transparaître, ce respect plus fort porté aux œuvres⁴. Jouy, également marqué par ces destructions vandales, se réjouit du terrible sort réservé par Sixte-Quint aux « profanateurs de livres⁵ ». L'épisode révolutionnaire incite donc à prendre des mesures de conservation plus drastiques et les voyageurs indiquent les initiatives mises en place par les bibliothèques, notamment l'ajout de grilles protectrices pour éviter tout contact non autorisé⁶ ; à la Laurentienne, Valéry constate également que certains manuscrits possèdent « un volume ouvert [qui] est exposé sous verre ; l'autre est serré et la faveur d'en toucher les feuillets est accordée avec obligeance et discernement par MM. les bibliothécaires⁷ ». Ces soins se manifestent aussi par l'instauration d'un catalogue régulièrement mis à jour : Valéry vante celui de la Laurentienne, « ouvrage de quarante-quatre ans, [qui] est un vrai chef-d'œuvre de méthode, d'exactitude et de critique⁸ ». La bibliothèque du Vatican, la plus riche et célèbre d'Italie, fait figure de modèle dans cette volonté d'imposer une conservation moderne des collections mais ces soins patrimoniaux servent aussi un but politique. Ainsi, Stendhal estime qu'il est « singulier de voir le chef

¹ « Cette bibliothèque, et ces collections étaient la chose la plus intéressante de Milan, après la cathédrale ; mais Paris en possède à présent les curiosités les plus précieuses. », H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, Weimar, Bureau d'industrie, 1805 (3^e éd.), t. II, p. 284. Simond rapporte encore : « Cette bibliothèque ambrosienne fut mise à contribution en 1796, et ses plus précieux manuscrits ainsi que ses plus beaux tableaux furent envoyés à Paris. La lettre N, qui figure à présent sur la magnifique reliure des uns, et les cadres dorés des autres attestera longtemps cet acte de violence et son dernier résultat. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. I, p. 14.

² « Elle n'a pas besoin de ma plume pour établir sa réputation ; déjà, depuis des siècles, on est accoutumé à la considérer comme le trésor littéraire le plus précieux du monde. Il y a peu d'années qu'elle possédait encore trente mille manuscrits ; maintenant elle est surpassée de beaucoup par la bibliothèque de Paris ; mais ce n'est qu'aux dépens de celle du Vatican, et en la pillant, qu'il a été possible d'élever sa rivale à un si haut degré au-dessus d'elle. », A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. III, p. 321.

³ H. A. O. Reichard, *Guide des voyageurs en Europe, op. cit.*, t. II, p. 360.

⁴ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, op. cit.*, t. III, p. 323.

⁵ « Les profanateurs de livres et ceux qui les traitent avec négligence m'ont toujours tellement impatienté, que je lus avec un extrême plaisir l'excommunication lancée par Sixte-Quint contre quiconque prendra, déchirera, ou gâtera quelques livres », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie, op. cit.*, t. III, p. 197.

⁶ Une mesure que l'on retrouve dans les bibliothèques privées : Petit Radel vante les « armoires grillées » dans lesquelles sont renfermés les livres de la bibliothèque Barberini. P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie, op. cit.*, t. II, p. 259.

⁷ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. III, p. 39.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

d'une religion, qui voudrait anéantir tous les livres, avoir une bibliothèque¹ » et la présente paradoxalement comme un lieu où les livres n'existent qu'en tant qu'objets car la plupart d'entre eux ne peuvent être lus, pour des raisons politiques et religieuses. Les ouvrages y sont en effet cachés² ; ils ne peuvent être admirés qu'en tant qu'objets muséifiés, protégés par des armoires des atteintes du temps mais surtout des regards indiscrets : « On ne voit pas de livres ; ils sont renfermés dans des armoires. Il est des cabinets remplis de manuscrits où l'on ne peut entrer sans être excommunié *ipso facto*³ ».

Cependant si les édifices dans lesquels sont installées les bibliothèques italiennes aussi bien que leurs riches collections fascinent, les voyageurs s'intéressent surtout aux manuscrits qu'elles possèdent. Le manuscrit est un original qui doit être entretenu avec plus de soin que les livres imprimés, plus facilement remplaçables⁴. Les bibliothèques les exposent ainsi, enchaînés sur des pupitres afin de les soustraire aux vols ou aux dégradations comme le remarquent Ducos⁵ ou Lady Morgan⁶ à la Laurentienne. Ils constituent en effet un patrimoine matériel et immatériel puisqu'il s'agit d'un objet possédant une valeur esthétique mais aussi religieuse, historique ou littéraire. Plusieurs églises italiennes exposent ainsi des manuscrits sacrés d'apôtres ou de saints considérés avec le respect accordé aux reliques. À la basilique Saint Marc, « parmi les reliques du trésor, on conserve un Évangile de Saint-Marc, écrit de sa main⁷ ». Ces manuscrits sacrés sont de plus en plus régulièrement exposés dans les bibliothèques où ils acquièrent alors une valeur historique et sont envisagés en tant qu'objets patrimoniaux, comme le remarque Petit-Radel à la bibliothèque Barberini où il mesure la valeur d'un manuscrit religieux à son ancienneté⁸. La valeur historique qu'acquiert le manuscrit est encore plus marquée dans le cas des manuscrits calcinés retrouvés à Pompéi et Herculaneum qui fascinent les voyageurs et dont le déchiffrement est en cours à Naples ; Staël mentionne cette « immense quantité de manuscrits roulés et en cendre » et l'« effroi qu'on éprouve en les voyant, dans la crainte que le souffle n'enlève l'irréparable⁹ ». Ces fragiles traces du passé dont on dirait « à la première inspection, que ce sont des morceaux de charbon de forge¹⁰ »

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 772. Norvins s'amuse aussi : « Pour qu'on ne soit pas tenté de les lire, le Saint-Siège cache ses livres », J. de Norvins, « Rome », II, op. cit., p. 90.

² Le Vatican protège ses collections mais surtout ses archives dont l'ouverture pourrait nuire à son pouvoir : la bibliothèque est donc, plus qu'un lieu de conservation, un lieu de contrôle de l'écriture de l'histoire. Une idée qu'on retrouve chez Chateaubriand : « *Bibliothèque* : [...] livres invisibles. Si on les communiquait, on pourrait refaire ici l'histoire moderne tout entière. », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1453.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 777.

⁴ Petit Radel constate ainsi à la Vaticane : « Le plus grand nombre de ces manuscrits est assez bien relié, on peut même dire soigneusement ; il n'en est pas de même des imprimés [...] ; ils sont la plupart couverts d'un mince carton », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 253.

⁵ « Plusieurs de ces manuscrits sont enchaînés sur des pupitres », B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. IV, p. 182.

⁶ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 305.

⁷ P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, op. cit., t. I, p. 241.

⁸ « J'y ai vu le plus ancien qui soit connu ; il fut écrit trois cents ans après l'Ascension, si l'on s'en rapporte à la date ; il est en caractères chaldaïques : *Lectiones dominicales Evangeliorum*. », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. II, p. 258.

⁹ G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 135-136.

¹⁰ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. III, p. 56.

sont étudiées, à l'abri des regards, dans une salle du musée de Naples « destinée au travail que l'on fait pour développer ces manuscrits, les transcrire et tirer d'eux tout le parti possible¹ ». Plusieurs publications ont été permises par ce lent et minutieux travail de déchiffrement : Petit-Radel cite ainsi « le second livre d'Épique », « un ouvrage moral de Polistrate » ou encore « des fragments d'un poème latin sur la guerre entre Marc Antoine et Octave² ». D'autres manuscrits suscitent l'intérêt historique du voyageur comme les « lettres autographes de quelques personnages célèbres³ » que Jouy a pu admirer à la Vaticane. Mais les voyageurs s'intéressent surtout aux palimpsestes, mise en abîme du fonctionnement de leur propre écriture italienne⁴.

Cependant, le type de manuscrits qui suscite un intérêt grandissant sont les manuscrits littéraires qui mettent au jour le processus créatif de l'écrivain et révèlent son écriture, trace sacrée qui peut aussi donner lieu à des élucubrations graphologiques⁵ au même titre que la représentation du grand homme donne lieu à une lecture physiognomoniste. En effet, « le manuscrit autographe est dans sa matérialité l'association la plus pure de l'œuvre et de l'écrivain⁶ ». Alors que la figure de l'écrivain s'impose comme une figure nationale, ces traces sont conservées avec un soin tout religieux car si ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle que « se généralise l'idée que les archives personnelles d'un écrivain reconnu relèvent du patrimoine national et donc de la conservation dans une institution publique⁷ », les voyageurs du moment 1800 montrent déjà les traces d'un enthousiasme prometteur. Pourtant, tous les manuscrits ne suscitent pas d'émotion et d'intérêt au même degré ; la littérature viatique des années 1780-1830 dessine une évolution durable dans l'appréciation du patrimoine littéraire qui reflète celle à l'œuvre pour le patrimoine matériel. Certes, les rares manuscrits antiques conservés suscitent toujours leur intérêt ; Jouy admire à la Vaticane « un Térence, un Virgile, dont les manuscrits ont plus de mille ans⁸ » et Valéry s'émerveille à la Laurentienne face à un « Virgile du IV^e ou du V^e siècle⁹ » et un manuscrit de Tacite « qui serait de l'an 395¹⁰ ». Même si leur authenticité est régulièrement remise en cause par les spécialistes, ils sont considérés comme des objets précieux mais ce sont les manuscrits des auteurs

¹ *Ibid.*, p. 55. Fasciné par ces traces, Kotzebue offre une longue description de cet atelier et du travail que l'on y mène (voir A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. II, p. 127) tout comme Dupaty (voir C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, *op. cit.*, t. II, p. 187-188).

² P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 56.

³ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 46.

⁴ Voir Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 196-197. Stendhal les évoque aussi : « Les moines du Moyen Âge grattaient une feuille de parchemin sur laquelle était écrit un morceau de Cicéron, et sur cette feuille de parchemin grattée transcrivaient une homélie de leur abbé. Il s'agit de retrouver le passage de Cicéron à l'aide des traces laissées par le grattoir sur le parchemin. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 772-773.

⁵ Ainsi Cordelier Delanoue s'émeut à l'Ambrosienne devant « l'écriture petite, uniforme et roide du vieux peintre Léonard », C. Delanoue, « Milan », *Le Landscape français*, *op. cit.*, p. 64.

⁶ A.-M. Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national*, *op. cit.*, p. 221.

⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁸ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 46.

⁹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 37.

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

italiens, véritables écrivains nationaux, qui intéressent plus particulièrement les voyageurs comme ceux de l'Arioste, du Tasse, de Pétrarque ou Dante. Ainsi, à la bibliothèque Vaticane, Norvins admire dans la collection d'autographes « ceux de Pétrarque, du Dante, du Tasse¹ » ; Chateaubriand, à Venise, a « contemplé avec le saint respect du poète un manuscrit de Dante » ; à la Laurentienne Valéry s'enthousiasme face à « la lettre superbe du Dante, écrite en latin à un religieux de ses parents, [...] monument admirable de la force d'âme du poète, commentaire le plus éloquent de ses vers, et qui donne le secret de son génie² » ; il s'émerveille également, dans la même bibliothèque, face à « un bel Horace du XII^e siècle [qui] appartient à Pétrarque ; il l'avait acheté en 1347, ainsi que le porte une inscription de sa main ; il y a joint aussi quelques notes rares [...]. Un manuscrit papier, fort défectueux, renferme plusieurs de ses épîtres latines, autographes, adressées à quelques-uns de ses nombreux protecteurs³ ». Au cours de ses voyages, Stendhal admire plusieurs manuscrits anciens ; à la bibliothèque du Palais Pitti, il remarque que « le grand-duc de Toscane vient de payer 4,000 fr. un petit livret couvert en parchemin dont le Tasse s'est servi pour écrire des sonnets, l'écriture est fort grosse⁴ ». Le livre est un objet de collection unique dont le cicérone fournit le prix et souligne la valeur mémorielle puisqu'on y admire l'écriture du Tasse et qu'il révèle les secrets de la création littéraire. Le Tasse est en effet un des auteurs dont les voyageurs recherchent avec le plus d'enthousiasme les manuscrits ; Kotzebue en admire un à Naples⁵ et Petit-Radel à la bibliothèque Barberini contemple « quelques poésies du Tasse, écrites de sa main et improvisées pour le plus grand nombre, ainsi que diverses lettres tant en prose qu'en vers, datées de 1588 à 1589⁶ ». Si ces traces sont éparpillées dans les bibliothèques d'Italie⁷, Ferrare en concentre un nombre important, rendant le lieu particulièrement propice à ce type de pèlerinage car « on peut contempler réunis les manuscrits des chantres de Roland et de Renaud⁸ » dans une salle où « la collection de leurs écrits, opuscules, pièces, est à peu près complète⁹ ». En effet, la bibliothèque de la ville « est riche en premières éditions de l'Arioste ; elle en possède jusqu'à cinquante-deux¹⁰ » ; de même, on y trouve le manuscrit « de la *Jérusalem*, corrigé de la main du Tasse, pendant sa captivité. Les mots *Laus Deo* ont été écrits par ce poète infortuné à la fin de son manuscrit, qui semble avoir quelque chose de sacré, et que l'on ne peut toucher sans admiration et sans respect¹¹ ». L'histoire de la composition du texte fascine ces premiers généticiens textuels qui défendent l'authenticité parfois

¹ J. de Norvins, « Rome », II, *op. cit.*, p. 90.

² A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. III, p. 42.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 970.

⁵ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, *op. cit.*, t. II, p. 338.

⁶ P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 258.

⁷ À la bibliothèque Barberini : « on m'a [...] montré un Arioste in. 4^o, en vélin, publié en 1532, un an avant la mort de l'auteur, cet ouvrage est très rare. », *Ibid.*, p. 258.

⁸ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 77.

⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹¹ *Ibid.*, p. 77.

douteuse¹ de ces reliques d'une nouvelle ère. Des manuscrits plus récents, moins suspects, sont également évoqués comme ceux d'Alfieri, légués à la Laurentienne, qui découvrent les secrets de la composition littéraire². Ces manuscrits sont aussi des palimpsestes qui portent la trace de plusieurs mémoires littéraires : à l'Ambrosienne, Cambry admire ainsi « un manuscrit incomplet de Virgile [...] ; il appartenait à Pétrarque, qui l'a couvert de notes et d'observations : huit lignes de sa main d'une écriture ferme et facile marquent l'époque où, pour la première fois, Laure s'offrit à sa vue³ » ; à Ferrare, c'est Alfieri qui a plus récemment laissé sa trace sur le manuscrit de l'Arioste dans lequel la mémoire des deux auteurs s'offre à la vénération du public⁴.

L'improvisateur : figure folklorique ou écrivain national ?

Si la formation d'une langue et d'une littérature italienne se matérialise dans le soin patrimonial apporté aux collections des bibliothèques et plus particulièrement aux manuscrits qu'elles contiennent, elle s'incarne également à travers une figure de la vie littéraire italienne qui suscite la curiosité des voyageurs, celle de l'improvisateur, reconnu pour sa capacité à improviser poétiquement. Cette capacité serait liée à la musicalité qui caractérise la langue italienne.

L'improvisation, d'après les témoignages des voyageurs, constitue un talent répandu parmi le peuple italien⁵ qu'on retrouve dans la tradition théâtrale italienne à travers l'utilisation de canevas dans la *Commedia dell'Arte*, comme ceux de Carlo Gozzi. Les visiteurs se montrent plus particulièrement fascinés par sa facette poétique, notamment par l'improvisateur, figure populaire liée au folklore de la péninsule qui peut prendre des formes variées car « rien de plus commun en Italie que le talent de l'improvisation. Des Italiens de tous rangs et des deux sexes, amateurs ou autres, possèdent la faculté de parler en vers pendant des heures entières sur quelque sujet que ce soit⁶ ». L'improvisation est donc

¹ Les voyageurs supportent assez mal les doutes des spécialistes sur l'authenticité de l'œuvre qui mettent à mal leur enthousiasme ainsi que le relève Lady Morgan à Milan : « Dans ce temps de scepticisme littéraire, [...] les savants épilogueurs refusent d'admettre que ce Virgile ait été écrit par ce dernier [...] ; ils ôtent ainsi à la crédulité sentimentale une des jouissances pour lesquelles elle entreprend des voyages si pénibles et si dispendieux. », Lady Morgan, *L'Italie, op. cit.*, t. I, p. 144.

² « J'ai examiné le manuscrit des tragédies. Peu d'auteurs ont travaillé leurs ouvrages autant qu'Alfieri ; un volume contient le plan en prose de la tragédie ; [...] le troisième volume est une mise au net sur laquelle il y a encore des corrections de la main d'Alfieri. » A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. III, p. 47.

³ J ; Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie, op. cit.*, t. II, p. 74.

⁴ « Alfieri s'inclinant devant ce manuscrit obtint la permission d'y inscrire les mots *Vittorio Alfieri vide e venero*, 18 giugno 1783. Le custode [...] montre même la trace d'une larme versée par Alfieri », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. II, p. 75.

⁵ Corinne rappelle ainsi que ce talent est répandu parmi les Italiens : « J'aime surtout l'improvisation dans les gens du peuple ; elle nous fait voir leur imagination, qui est cachée partout ailleurs, et ne se développe que parmi nous. Elle donne quelque chose de poétique aux derniers rangs de la société », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1049.

⁶ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. I, p. 329.

un divertissement populaire, une littérature orale, comme le remarque Stendhal en côtoyant des paysans toscans s'y adonnant¹, ou bien Simond qui constate que :

Le talent de l'improvisation n'est pas réservé à quelques personnes d'un esprit cultivé, mais se rencontre partout. Dans leurs moments d'hilarité et le verre à la main, les gens du peuple sont souvent inspirés ; ils parlent alors en langage mesuré et harmonieux pendant des heures entières sur des sujets accidentellement introduits ; s'arrêtent-ils, d'autres reprennent le fil de leurs idées dans le même rythme poétique².

La rencontre avec un improvisateur, expression par excellence de la couleur locale littéraire, devient un lieu commun sous la plume des voyageurs qui observent leur présence à travers toute la péninsule. Anot en rencontre un sur la place Saint-Marc à Venise³, Jouy indique à Sienne que « les Italiens, et surtout les Toscans, aiment passionnément ce genre d'escrime⁴ » et beaucoup assistent à des séances d'improvisation à Naples, comme Legouvé qui décrit cet étonnant loisir populaire :

C'était un improvisateur. Autour de lui, assis par terre, en rond, jambes nues, têtes nues, et jouant avec le sable, des lazzaroni de tous les âges, depuis cinquante ans jusqu'à six, et qui écoulaient religieusement ce que racontait le beau parleur. C'était un grand jeune homme brun, les yeux vifs, d'une figure assez belle, et ne portant ni oripeaux, ni dorures, ni lambeaux de satin, comme nos saltimbanques. Il leur faisait des récits, à la manière de l'Arioste, de chevaliers et de princesses, de lances enchantées, de palais de diamants, le tout puisé dans de vieux poèmes nationaux : chaque soir il parlait pendant plusieurs heures de suite à ces misérables, qui ne perdaient pas une syllabe, et qui revenaient toujours, car souvent un récit prenait deux ou trois séances ; ce jour-là il y avait une *histoire en train*. Il s'agissait, je crois, de quelque Amazone qui fendait la tête à son amant qu'elle ne reconnaissait pas ; l'improvisateur était debout parlant avec grands gestes du bras et grands roulements d'yeux : montrant le ciel, frappant du pied la terre, et faisant surtout l'air tendre et défaillant quand arrivait le mot *amor* ou *dolor*⁵.

Néanmoins, cette figure folklorique doit être protégée car « on trouve cependant que cette faculté devient moins commune ; de même que les autres traits caractéristiques, qui distinguaient les divers peuples de l'Europe, s'effacent tous les jours⁶ ».

Si l'improvisateur demeure une figure populaire de la littérature orale, certains se distinguent par leur talent et sont reconnus à travers toute l'Italie. Sous les yeux ébahis des étrangers, ces poètes improvisent sur un sujet qui leur a été donné. De Brosses assiste à une improvisation de Perfetti, « improvisateur de profession » reconnu comme un poète national par son couronnement au Capitole⁷, qu'il décrit comme « le spectacle le plus singulier que nous ayons eu pendant notre séjour à Sienne⁸ ». Stendhal va

¹ « Ils improvisaient, chacun à son tour, des contes en prose dans le genre des *Mille et une Nuits*. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 498.

² L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 155-156.

³ P.-N. Anot, *Les deux voyageurs*, *op. cit.*, t. I, p. 248.

⁴ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 286.

⁵ E. Legouvé, « Naples », *op. cit.*, p. 23.

⁶ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 155.

⁷ « Celui qui s'acquît le plus de réputation dans ce genre de poésie impromptu fut le chevalier Bernardin Perfetti ; non-seulement il obtint les suffrages de ses compatriotes, qui lui érigèrent un monument dans leur cathédrale, mais, en 1725, il eut, comme le Tasse, l'honneur d'être couronné au Capitole. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 286-287.

⁸ C. de Brosses, *Lettres familières*, *op. cit.*, t. I, 336. Il rapporte ainsi : « Vous savez quels sont ces poètes qui se font un jeu de composer sur le champ un poème impromptu, sur un sujet *quolibétique* qu'on leur propose. Nous donnâmes à Perfetti l'aurore boréale. Il rêva, tête baissée, pendant un bon demi quart d'heure, au son d'un clavecin

également voir l'improvisateur Giannini à la Scala¹ et Simond propose un long récit de sa rencontre avec Tommasso Sgricci, un improvisateur florentin². Les voyageurs conviés à écouter ces improvisations sont souvent invités à en choisir le sujet comme Custine qui, à l'image de la première improvisation de Corinne, donne un sujet national, « l'éloge de la Calabre³ » ; Santo-Domingo demande également à l'improvisatrice romaine qu'il rencontre de composer sur le Latium⁴. Le choix de sujets italiens semble adapté à cette figure de poète national que constitue l'improvisateur. Ces improvisations sont presque toujours accompagnées de musique : le clavecin pour Perfetti, la lyre antique pour Corinne, ou, dans le cas de l'improvisateur rencontré par Custine, la guitare, instrument calabrais par excellence et approprié au sujet⁵. Lors de son séjour, Staël rencontre également de nombreux improvisateurs dans les cercles littéraires italiens comme l'abbé Biamonti⁶, Isabella Pellegrini⁷, Thérèse Bandettini, la Fantastici, « qui n'est presque plus remarquable⁸ », ou Madame Mazzei, « improvise sans chanter, sans s'arrêter une minute, et avec un talent très supérieur [...] une scène de tragédie. Je lui ai donné la reconnaissance d'*Iphigénie* en Tauride avec Oreste, et je vous assure que c'était une scène qu'on pouvait écrire telle qu'elle l'a dite. [...] C'est tout à fait curieux à voir et unique à entendre⁹ ». La plus célèbre des improvisatrices italiennes du XVIII^e siècle, que Staël n'a pu rencontrer car elle voyage en Italie après son décès qui eut lieu en 1800, reste Corilla Olimpica qui, ainsi que Perfetti, reçut l'honneur d'être « couronnée dans la grande salle du Capitole le 31 août 1776¹⁰ ». Lors de son séjour en 1785, Dupaty rencontre « cette célèbre improvisatrice qui a fait tant de bruit en Europe¹¹ » et Jouy évoque son souvenir, lié à la genèse du roman de Staël, *Corinne ou l'Italie*¹², comme le rappelle également Santo Domingo¹³.

qui préludait à demi-jeu. Puis il se leva, commençant à déclamer doucement strophe à strophe en rimes octaves, toujours accompagné du clavecin. », *Ibid.*, p. 336-338.

¹ Stendhal, *Œuvres intimes*. I, *op. cit.*, p. 890.

² L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 330-339.

³ « Je proposai l'éloge de la Calabre ; chacun de nous s'est senti ému en entendant prononcer ce chant patriotique, avec tout l'enthousiasme d'un citoyen. », A. de Custine, *Mémoires et voyages*, *op. cit.*, p. 315.

⁴ J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, *op. cit.*, p. 60.

⁵ A. de Custine, *Mémoires et voyages*, *op. cit.*, p. 312-313.

⁶ G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome V, *op. cit.*, p. 483.

⁷ *Ibid.*, p. 508.

⁸ *Ibid.*, p. 558-559.

⁹ *Ibid.*, p. 559.

¹⁰ S. Balayé, « *Corinne*, histoire du roman », *art. cit.*, p. 16.

¹¹ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, *op. cit.*, t. I, p. 141.

¹² Rapportant une anecdote sur le couronnement de l'improvisatrice, il explique que « ce qu'il y a de plus remarquable dans cette aventure, c'est qu'elle a servi de texte aux plus belles pages d'un roman encore nouveau, et déjà célèbre dans toute l'Europe. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 187-188.

¹³ « Madame de Staël s'est efforcée d'imiter ces élans créateurs inspirés par la poésie des lieux et la poésie des souvenirs ; c'est en écoutant les improvisatrices italiennes qu'elle conçut l'idée du roman de Corinne », J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, *op. cit.*, p. 61.

En effet, l'improvisatrice la plus célèbre du moment 1800 est très certainement l'héroïne de Staël, « poète, écrivain, improvisatrice, et l'une des plus belles personnes de Rome¹ ». Malgré sa décision de faire de Corinne une improvisatrice, figure littéraire nationale par excellence, Staël formule les mêmes reproches que ses contemporains à l'encontre de l'improvisation. En effet, dans *De la littérature*, elle relève dans ce mode de composition des défauts inhérents au fonctionnement de la langue italienne : l'improvisation repose sur la musicalité et non sur les idées comme le relèvent aussi Dupaty en évoquant l'improvisation de Corilla², Santo-Domingo³ ou Petit-Radel⁴. Ce flux musical empêche la naissance d'idées et de toute originalité poétique, les improvisateurs étant souvent accusés de mobiliser des images éculées :

Rien n'est plus facile que d'improviser, en italien dans une langue où chaque phrase peut être un vers, chaque mot peut être une rime dans une langue qui a tant d'échos. On n'exige pas d'ailleurs d'un improvisateur, qu'il pense, ni qu'il fasse penser. Une certaine mesure de lieux-communs des prétextes à des paroles voilà tout ce qu'on en attend⁵.

Corinne reprend à son compte ces critiques que Staël a formulées. Elle explique ainsi qu'il est « malheureusement [...] chez nous plus facile de faire des vers à l'improvisiste, que de bien parler en prose » et « il est donc plus aisé en Italie, que partout ailleurs, de séduire avec des paroles, sans profondeur dans les pensées, et sans nouveauté dans les images⁶ ». Mais elle entend dépasser ces limites et ses improvisations donnent à voir un renouveau de cet art : à travers son héroïne, Staël « choisit significativement de requalifier les qualités éminemment italiennes de la musicalité et de l'imagination en les associant, à travers la fiction idéale de Corinne, à la profondeur de la sensibilité et de la réflexion philosophique⁷ ». Corinne présente ainsi l'improvisation comme un art musical qu'elle veut sincère et animé par des idées nouvelles : « J'ose dire cependant que je n'ai jamais improvisé sans qu'une émotion vraie, ou une idée que je croyais nouvelle, m'ait animée ; j'espère donc que je me suis un peu moins fiée que les autres à notre langue enchanteresse⁸ ». De même, le prince Castel Forte, lors de son

¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1022.

² « Elle m'a lu plusieurs de ses sonnets. Je n'ai pu en saisir toutes les beautés, ou plutôt j'y en ai vu trop peu, c'est-à-dire trop peu d'idées, de sentiments et d'images. Cette langue italienne les amuse et les trompe par sa douceur et sa mélodie. Charmés de la musique qu'elle fait entendre, ils ne lui demandent ni pensées, ni sentiments. », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. II, p. 141-142.

³ « Dans une langue où ils sont poursuivis par la rime, ils vous poursuivent de vers et de sonnets où rien n'est oublié, excepté les sentiments et les pensées. Leur poésie ne s'adresse qu'à l'oreille. Pour apprécier jusqu'à quel point ils sont esclaves de la seule harmonie, écoutez leurs improvisateurs. Jamais [...] une pensée neuve ou sublime ne s'élance de leurs chants. », J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 15-16.

⁴ « Les improvisateurs en Italie tirent un grand parti de l'harmonie de leur langue, dont presque tous les mots se terminent par une voyelle et le plus grand nombre s'accroissent. Cette accentuation donne à l'expression un sonore qui entraîne la pensée, et ne lui permet guère de s'arrêter sur le fonds des idées », P. Petit-Radel, *Voyage [...] dans les principales villes de l'Italie*, op. cit., t. III, p. 370.

⁵ C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, op. cit., t. II, p. 142-143.

⁶ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1048.

⁷ C. Pouzoulet, « *Corinne ou l'Italie* : à quoi sert un roman pour penser l'Italie en 1807 ? », art. cit., p. 66.

⁸ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1049.

couronnement au Capitole, estime que son talent régénère l'improvisation¹ et que ce renouveau littéraire est aussi celui de l'Italie en tant que nation. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le premier sujet sur lequel Corinne est amenée à improviser soit « la gloire et le bonheur de l'Italie ». Ainsi si les improvisateurs les plus reconnus trouvent leur inspiration dans l'histoire et la mythologie antiques, ils exploitent aussi la littérature nationale dont ils remobilisent instinctivement certains morceaux². L'œuvre du Tasse est par exemple une source inépuisable d'inspiration et les improvisateurs du Môle de Naples jouent auprès des lazzaronis le rôle de pittoresques passeurs de cette mémoire littéraire déformée mais maintenue vivante par l'oralité³. L'improvisateur transmet, vivant, l'héritage littéraire et Corinne assume ce rôle dans ses improvisations, où elle « se fait instrument de la mémoire nationale⁴ », antique et italienne, réconciliées par le chant poétique⁵. Sa première improvisation accorde une place essentielle à l'éloge des écrivains nationaux (Dante, le Tasse et Pétrarque) tandis que la seconde, au cap Misène, fait appel aux souvenirs antiques.

Les voyageurs mettent en avant l'existence d'un patrimoine littéraire commun à la péninsule, à travers sa langue, ses bibliothèques et enfin la figure de l'improvisateur qui, quelles que soient ses limites, est présentée comme un produit italien et l'instrument d'une mémoire littéraire nationale. En effet, l'improvisateur est le porteur d'un héritage culturel populaire qui séduit l'Europe du moment 1800. Dans leur volonté d'instaurer une littérature nationale, les écrivains privilégient les récits collectifs, transmis oralement : « Cette approche est on ne peut plus révolutionnaire puisqu'elle renverse la légitimité culturelle, transformant les lettrés en incultes et les paysans illettrés en vrais détenteurs de la culture⁶ ». Les recueils de contes et légendes nationaux se multiplient mais l'Italie joue un rôle à part : tout d'abord parce qu'elle dispose d'un héritage antique majoritairement écrit partagé par l'Europe mais aussi parce que l'improvisateur ne transmet souvent que des souvenirs d'œuvres littéraires nationales, donc d'œuvres écrites.

¹ « Il s'étendit sur son talent d'improviser, qui ne ressemblait en rien à ce qu'on est convenu d'appeler de ce nom en Italie. "Ce n'est pas seulement, continua-t-il, à la fécondité de son esprit qu'il faut l'attribuer, mais à l'émotion profonde qu'excitent en elle toutes les pensées généreuses ; elle ne peut prononcer un mot qui les rappelle, sans que l'inépuisable source des sentiments et des idées, l'enthousiasme, l'âme et l'inspire." », *Ibid.*, p. 1027.

² Ainsi, un improvisateur confie à Simond : « Dès notre première jeunesse nous faisons des vers, et notre mémoire, remplie de ceux de nos meilleurs poètes, fait la moitié des frais de la composition. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, t. I, p. 337.

³ Simond va jusqu'à se demander si le Tasse lui-même n'aurait pas puisé son inspiration dans les récits des improvisateurs napolitains : « Nous vîmes un [...] poète, racontant avec enthousiasme l'histoire de Rinaldo et Armida. Ce héros est ici [...] le sujet perpétuel des improvisateurs, qui brodent sans scrupule le fond que le Tasse leur a fourni, si toutefois ce n'est pas chez eux que le Tasse a puisé », *Ibid.*, t. II, p. 127-128.

⁴ C. Pouzoulet, « *Corinne ou l'Italie* : à quoi sert un roman pour penser l'Italie en 1807 ? », *art. cit.*, p. 47.

⁵ « Quant à la construction de ce lien entre antiquité et Italie moderne par le concept unificateur de nation, le personnage de Corinne apporte sa contribution non seulement sur le plan du discours (par ses conversations ou sa pratique d'improvisatrice, quand au cap Misène, elle évoque par exemple Virgile dans son rapport avec le génie du lieu), mais aussi par le symbolisme même de sa définition romanesque : elle est à la fois antique et moderne », *Ibid.*, p. 50-51.

⁶ A.-M. Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national*, *op. cit.*, p. 55.

L'écrivain national : une œuvre pour fédérer la nation

Toute œuvre qui participe à l'émergence de la nation et à la communion des Italiens autour de ce concept, est présentée comme celle d'un « écrivain national ». Dès la fin du XVIII^e siècle, l'existence de la nation est corrélée à celle d'une littérature nationale car « pas de nation sans écrivain national [...] ». Les « petites nations », pour être reconnues culturellement et politiquement, doivent donc sans retard identifier et mettre en valeur leur écrivain national¹ ». Dans le cas de l'Italie, la recherche d'écrivains nationaux est complexifiée par le poids de l'héritage antique² même si les voyageurs mettent à l'honneur la littérature italienne, présentée comme une nouvelle source d'inspiration. Car être écrivain européen au moment 1800, c'est affirmer son identité nationale mais aussi « assimiler [...] en soi des génies nationaux³ ».

Le génie national

Le génie est une notion romantique qui s'inscrit dans le temps et l'espace. Il doit être adapté à son époque⁴ mais aussi au goût de sa nation dont son œuvre est une expression. L'Italie, nation éclatée et dominée, peine à imposer son génie. Si les voyageurs vantent son génie antique, notamment militaire et politique, ou celui, artistique, de la Renaissance, dont les jours de gloire semblent désormais lointains⁵, ils ont plus de difficultés à reconnaître son génie littéraire et à en penser les spécificités. La littérature italienne se contente pour eux d'imiter la littérature française, massivement importée et traduite⁶, et lors de leurs visites dans les institutions littéraires, ils brosent le portrait d'une littérature figée et en décadence à l'image du pays, comme le font Staël⁷ ou Guinan-Laourens⁸.

¹ *Ibid.*, p. 176.

² Qui participe néanmoins aussi à la quête d'une identité nationale, comme l'illustre le cas de Virgile : pour Staël, « l'Enéide est [...] susceptible d'être investie d'une [...] valeur exemplaire : l'épopée constitue le monument d'une grandeur passée où les Italiens pourraient puiser la fierté nécessaire à leur résurrection nationale, Virgile célébrant l'énergie capable de fédérer en une puissante nation une juxtaposition de peuples divers », C. Saminadayar-Perrin, « Autour de Virgile : poétique et politique », in Christine Planté, C. Pouzoulet et Alain Vaillant (dirs.), *Une mélodie intellectuelle. Corinne ou l'Italie, de Germaine de Staël*, Montpellier, Centre d'étude du XIX^e siècle - Université Paul Valéry, 2000, p. 161.

³ P. Berthier, *Espaces stendhaliens*, *op. cit.*, p. 184.

⁴ C'est une idée développée par Stendhal, dont Canova lui apparaît comme l'exemple par excellence. Voir Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 769.

⁵ « Tous nos chefs-d'œuvre sont l'ouvrage de ceux qui ne sont plus, et le génie lui-même est compté parmi les illustres morts. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1035.

⁶ Dupaty remarque ainsi que « le peu de littérature qui circule parmi un petit nombre de personnes, se borne à des traductions d'ouvrages français. », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, *op. cit.*, t. II, p. 193.

⁷ « À la Minerva, torrents de paroles. Il semble que ces gens-là n'ont pas cette existence intime pour [...] laquelle les hommes de génie trouvent des paroles », G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, *op. cit.*, p. 243-244.

⁸ « La littérature est encore plus pauvre de talents et de principes. L'académie des Infecondi justifie si parfaitement son titre que son nom même est oublié. », J.-B. Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, *op. cit.*, p. 229.

Pourtant, malgré la persistance de nombreuses critiques, ce mépris laisse place au moment 1800 à une volonté de redécouvrir la littérature italienne et de penser les particularités du génie national. Les voyageurs développent alors une réflexion similaire à celle qu'ils appliquent aux beaux-arts : le modèle antique dont hérite l'Italie a été dépassé puisque son génie national repose sur son identité chrétienne, comme le rappellent Chateaubriand ou Dupré¹. Corinne insiste d'ailleurs, dans son éloge du Dante, sur le caractère chrétien de sa poésie dont elle se réclame en tant que nouveau génie national². Cependant, l'héritage antique comme chrétien constituent un héritage commun qui, s'il participe à l'élaboration du génie italien, se retrouve chez d'autres génies nationaux européens. La particularité du génie littéraire national repose avant tout sur son matériau, la langue car « la nation étant envisagée, idéalement, comme communauté linguistique, les écrivains participent à l'enrichissement de la langue nationale, à sa démocratisation et parfois même à sa création³ ». La caractéristique la plus frappante de l'italien aux yeux des voyageurs réside dans sa musicalité, qui donne lieu à un préjugé constant : l'italien serait une langue destinée à la poésie mais peu à même d'exprimer des idées⁴. Ainsi, la littérature italienne est riche en poètes grâce à sa langue harmonieuse qui, par son fonctionnement même et les sonorités qu'elle déploie, est conditionnée à produire de la poésie. Ce facteur linguistique est, en outre, aggravé par le facteur politique. Le génie national est en effet limité par l'absence de liberté comme le remarquent Borel⁵ ou Lady Morgan⁶. Ces deux facteurs, linguistiques et politiques, contribuent à faire de la littérature italienne une littérature à l'agonie comme la nation qu'elle représente ; ses écrivains répètent

¹ « C'est enfin l'esprit religieux du christianisme qui a enfanté tous ces chefs d'œuvre. Les sculpteurs italiens, dans ces temps illustres, ne se sont pas amusés à reproduire, par des copies toujours inférieures aux modèles, des Jupiter, des Apollon, des Vénus, et toute la légion des divinités de la Grèce et de Rome, mais les grands hommes de leur nation, ou les saints personnages du monde chrétien. Leur littérature ne rappelle pas dans les pièces de théâtre, dans les poèmes, dans les odes, tous les grands hommes du paganisme, mais bien tous les héros du christianisme et les hauts faits qui les ont illustrés. Voilà l'esprit des arts en Italie [...]. Les Italiens se sont servi des belles productions de l'antiquité, mais pour les surpasser de bien loin, en y adaptant notre religion, nos mœurs et les sublimes connaissances politiques et morales des peuples modernes. », A. Dupré, *Relation d'un voyage en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 411-412.

² « Le Dante, l'Homère des temps modernes, poète sacré de nos mystères religieux. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1031-1032.

³ A.-M. Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national*, *op. cit.*, p. 16-17.

⁴ Staël estime, à son arrivée sur la péninsule que l'italien n'est que « le plus insipide bruit de voyelles harmonieuses », G. de Staël, *Correspondance générale, Tome V*, *op. cit.*, p. 494. Elle reprend cette idée de manière moins méprisante dans *Corinne* : « Ce n'est pas uniquement à la douceur de l'italien, mais bien plutôt à la vibration forte et prononcée de ses syllabes sonores, qu'il faut attribuer l'empire de la poésie parmi nous. L'italien a un charme musical qui fait trouver du plaisir dans le son des mots, presque indépendamment des idées. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1049.

⁵ L'Italie « a produit une foule de grands hommes dans tous les genres, surtout dans les temps brillants de la république tant il est vrai que la véritable liberté favorise et développe le génie national, que corrompent et dégradent également le despotisme et l'anarchie. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, *op. cit.*, p. 167.

⁶ Elle écrit à propos des artistes de la Renaissance à Florence : « Quelle vigueur et quelle fraîcheur dans les conceptions de ce génie national, qui à l'appel de la liberté, se réveilla de l'engourdissement produit par un despotisme barbare », Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 283.

une langue morte et figée, dédiée à une fonction presque phatique du langage et peu adaptée à la réflexion et à l'argumentation, comme l'explique Oswald :

La plupart de vos écrivains en prose, aujourd'hui, ont un langage si déclamatoire, si diffus, si abondant en superlatifs, qu'on dirait qu'ils écrivent tous de commande, avec des phrases reçues, et pour une nature de convention ; ils semblent ne pas se douter qu'écrire c'est exprimer son caractère et sa pensée. Le style littéraire est pour eux un tissu artificiel, une mosaïque rapportée, je ne sais quoi d'étranger enfin à leur âme, qui se fait avec la plume, comme un ouvrage mécanique avec les doigts ; ils possèdent au plus haut degré le secret de développer, de commenter, d'enfler une idée, de faire mousser un sentiment, si l'on peut parler ainsi.

Corinne convient d'ailleurs elle-même de la justesse de cette critique¹. Si la langue, à l'image de la situation politique de la péninsule, se prête mieux à la poésie, elle convient moins aux genres en prose² et au théâtre³, une idée centrale dans l'argumentation staëlienne.

En effet, l'absence d'un théâtre littéraire en Italie frappe les voyageurs. Cet étonnement s'intensifie sous l'influence du romantisme qui fait du théâtre la forme par excellence d'une expression et d'une adhésion nationales. Staël développe ces idées dans *Corinne ou l'Italie*. Soucieuse de défendre l'Italie, l'héroïne avance plusieurs arguments pour justifier cette absence d'un théâtre national : elle explique ainsi que, peu portés à la moquerie, les Italiens sont moins sensibles au comique et préfèrent le drame⁴. Convaincue du lien entre la forme théâtrale et le sentiment d'appartenance nationale⁵, elle émet aussi l'idée que cette absence est liée à des facteurs historiques, notamment à l'oppression que subit la péninsule et qui l'empêche d'accéder au statut de nation : « Nous sommes une nation beaucoup trop modeste, je dirais presque trop humble, pour oser avoir des tragédies à nous, composées avec notre histoire, ou du moins caractérisées d'après nos propres sentiments⁶ ». Le théâtre italien, ne pouvant se penser comme national, est donc condamné à être un théâtre caricatural, incapable d'innover par le goût du public qui le contraint à répéter les mêmes intrigues⁷. Ainsi, si Staël reconnaît la puissance du théâtre

¹ « Je conviens avec vous que, depuis les derniers siècles, des circonstances malheureuses ayant privé l'Italie de son indépendance, on y a perdu tout intérêt pour la vérité, et souvent même la possibilité de la dire. Il en est résulté l'habitude de se complaire dans les mots, sans oser approcher des idées. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1124.

² « Les Italiens, il est vrai, craignent les pensées nouvelles, mais c'est par paresse qu'ils les redoutent, et non par servilité littéraire. Leur caractère, leur gaieté, leur imagination, ont beaucoup d'originalité, et cependant, comme ils ne se donnent plus la peine de réfléchir, leurs idées générales sont communes. [...] D'ailleurs les peuples du Midi sont gênés par la prose, et ne peignent leurs véritables sentiments qu'en vers. », *Ibid.*, p. 1124.

³ « Et quant aux Italiens [...] ils ne se doutent seulement pas qu'il y ait un art dramatique dans le monde. », *Ibid.*, p. 1125.

⁴ « Corinne convint d'abord que les Italiens n'avaient point de théâtre ; mais elle voulut prouver que les circonstances, et non l'absence du talent, en étaient la cause. La comédie qui tient à l'observation des mœurs ne peut exister que dans un pays où l'on vit habituellement au centre d'une société nombreuse et brillante ; il n'y a en Italie que des passions violentes, ou des jouissances paresseuses. », *Ibid.*, p. 1128.

⁵ En effet, comme le rappelle Oswald, le théâtre est la forme littéraire exprimant le mieux l'existence d'une nation : « De tous les chefs-d'œuvre de la littérature, il n'en est point qui tienne autant qu'une tragédie à tout l'ensemble d'un peuple ; les spectateurs y contribuent presque autant que les auteurs. Le génie dramatique se compose de l'esprit public, de l'histoire, du gouvernement, des mœurs, enfin de tout ce qui s'introduit chaque jour dans la pensée, et forme l'être moral. », *Ibid.*, p. 1135.

⁶ *Ibid.*, p. 1132-1133.

⁷ Voir, *Ibid.*, p. 1127.

d'Alfieri et le rôle qu'il pourrait jouer dans l'émergence de la nation italienne, elle éprouve des réserves au sujet du public italien, encore incapable de percevoir la force fédératrice de son œuvre¹. Malgré tout, elle tente de définir ce que pourrait être le théâtre régénéré de la nation italienne :

La *Méropé* de Maffei, le *Saül* d'Alfieri, l'*Aristodème* de Monti, et surtout le poème du Dante, bien que cet auteur n'ait point composé de tragédies, me semblent faits pour donner l'idée de ce que pourrait être l'art dramatique en Italie. Il y a dans la *Méropé* de Maffei une grande simplicité d'action, mais une poésie brillante, revêtue des images les plus heureuses ; et pourquoi s'interdirait-on cette poésie dans les ouvrages dramatiques ? La langue des vers est si magnifique en Italie, que l'on y aurait plus tort que partout ailleurs en renonçant à ses beautés [...] ; et l'on pourrait y introduire heureusement la musique elle-même [...]. Nous possédons une musique si délicieuse, que ce plaisir peut rendre indolent sur les jouissances de l'esprit. Loin donc de vouloir les séparer, il faudrait chercher à les réunir, non en faisant chanter les héros, ce qui détruit toute dignité dramatique, mais en introduisant ou des chœurs, comme les anciens, ou des effets de musique qui se lient à la situation par des combinaisons naturelles, comme cela arrive si souvent dans la vie. Loin de diminuer sur le théâtre italien les plaisirs de l'imagination, il me semble qu'il faudrait au contraire les augmenter et les multiplier de toutes les manières. Le goût vif des Italiens pour la musique et pour les ballets à grand spectacle est un indice de la puissance de leur imagination et de la nécessité de l'intéresser toujours, même en traitant les objets sérieux, au lieu de les rendre encore plus sévères qu'ils ne le sont, comme l'a fait Alfieri. [...] La littérature dramatique doit être populaire ; elle est comme un événement public, toute la nation en doit juger².

Pour devenir une production du génie national s'adressant à « toute la nation », le théâtre italien doit donc prendre en considération le caractère des Italiens, à savoir leur goût pour la musique et leur penchant à l'imagination, mais aussi les spécificités de la langue italienne. Il ne doit néanmoins pas flatter démagogiquement ces goûts, par exemple en introduisant systématiquement de la musique qui étouffe le spectacle dramaturgique ou en multipliant les péripéties rocambolesques pour satisfaire l'imagination avide des spectateurs. La régénérescence littéraire du théâtre italien est déterminée par sa capacité à exploiter ces spécificités pour les mettre au service d'une dramaturgie visant à une renaissance nationale. Mais le regard porté par Staël, comme celui d'autres étrangers, reste conditionné par une conception française du théâtre : elle identifie ce dernier à la seule tragédie et projette une vision française sur le théâtre de la péninsule qui occulte les spécificités italiennes et la richesse de sa tradition comique, avec des auteurs comme Gozzi ou Goldoni.

Malgré un regard souvent biaisé par l'appartenance nationale, le voyage contribue à définir les caractéristiques des génies nationaux européens par la comparaison. Chaque nation possède des dons qui lui sont propres et qu'elle se doit de développer, sans vouloir imiter son voisin au risque de faire perdre à sa littérature toute spécificité³. Sur la péninsule, Chateaubriand vante ainsi le « génie français⁴ »

¹ « J'ai eu hier quelque plaisir à voir jouer le *Saül* d'Alfieri. Vous savez que c'est celle de ses pièces qui me plaît le plus, et il y avait un Saül passable ; mais quel public pour les tragédies ! Il faut bien des institutions civiles et politiques avant d'avoir une nation, et sans nation comment existerait-il un théâtre ? », G. de Staël, *Correspondance générale, Tome V, op. cit.*, p. 491.

² G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1134-1135.

³ « La France produira des Voltaire, des Courier, des Molière [...] ; mais j'ai bien peur que les beaux-arts n'y soient toujours dans la situation des orangers des Tuileries. Si nous brillons par l'esprit, ne serait-ce pas en manquer que de prétendre réunir tous les avantages possibles ? que de vouloir donner à la fois à l'Europe des Voltaire et des Raphaël ? », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 901.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1490.

et s'intéresse au « puissant génie de l'Allemagne¹ ». De même, dans *Corinne ou l'Italie* comme dans *De la Littérature*, Staël pense la littérature italienne par rapport à la littérature anglaise et française, défendues respectivement par Oswald et d'Erfeuil. Si elle met en avant une littérature nationale, elle insiste surtout sur l'émergence d'une littérature européenne qui, à l'image de son héroïne, anglaise et italienne, produit d'une plume française, incarne le génie européen plus que le génie national². Elle instaure donc une nouvelle conception du génie caractérisée par un métissage littéraire régénérateur, développée dans les passages argumentatifs du roman³. C'est également un choix politique, en opposition à l'idée de « pureté » du génie national qu'expose d'Erfeuil⁴ mais aussi à l'homogénéisation culturelle menée en Europe par Napoléon. Les nations européennes sont complémentaires comme l'affirme le prince Castel-Forte : « Il me semble que nous avons tous besoin les uns des autres ; la littérature de chaque pays découvre, à qui sait la connaître, une nouvelle sphère d'idées⁵ ». Staël défend, au même titre que Stendhal ou Chateaubriand, l'idée d'un patrimoine culturel européen enrichi par la diversité des identités nationales et par leur capacité à s'assimiler : la reconnaissance nationale du génie n'empêche nullement sa reconnaissance européenne.

L'écrivain national : la reconnaissance d'une mémoire et d'une langue littéraires en partage

Le moment 1800, puis le romantisme et la folkloristique, sont caractérisés par la conscience vive d'une rupture historique. Celle-ci entraîne une nostalgie diffuse mais poignante qui participe activement à l'élaboration de la « nation ». En effet, cette dernière se construit en partie sur les efforts conservateurs d'individus ou d'institutions qui, effrayés par le tsunami uniformisateur de la modernité prêt à balayer sur son passage les fragiles traces du passé, cherchent à collecter des costumes, des outils et divers objets, mais aussi des contes et des chansons, fragments d'une littérature populaire orale en perte. Cette perspective folklorique qui, comme la perspective patrimoniale, repose sur la même angoisse de la finitude du passé, se manifeste à travers l'engouement européen autour des chants d'Ossian ou l'initiative des frères Grimm ; il s'agit de sauver de l'oubli des formes littéraires nationales, souvent médiévales, destinées à renouveler la littérature moderne car cette redécouverte s'accompagne d'une

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. III, p. 221.

² Le prince Castel-Forte vante « l'étude approfondie qu'elle avait faite des littératures étrangères ; elle savait unir au plus haut degré l'imagination, les tableaux, la vie brillante du midi, et cette connaissance, cette observation du cœur humain qui semble le partage des pays où les objets extérieurs excitent moins l'intérêt. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1026.

³ « J'ai de la peine à croire [...] qu'il fût désirable pour le monde entier de perdre toute couleur nationale [...] ; et j'oserai vous dire, M. le comte, que, dans votre pays même, cette orthodoxie littéraire [...] qui s'oppose à toute innovation heureuse, doit rendre à la longue votre littérature très stérile. », *Ibid.*, p. 1124-1125.

⁴ « Ne voudriez-vous pas, belle étrangère, reprit le comte d'Erfeuil, que nous admissions chez nous la barbarie tudesque, les *Nuits* d'Young des Anglais, les *concerti* des Italiens et des Espagnols ? Que deviendraient le goût, l'élégance du style français, après un tel mélange ? », *Ibid.*, p. 1125.

⁵ *Ibid.*, p. 1125.

canonisation¹ de ces œuvres et traditions littéraires nationales jusque-là délaissées au profit de l'héritage gréco-latin ou d'un héritage littéraire imitant ses modèles, comme le classicisme en France.

Les voyageurs jouent un rôle crucial dans ce renouveau idéologique et culturel qui traverse l'Europe au moment 1800² : en tant qu'étrangers, ils participent à la redécouverte de la littérature italienne et à sa présentation en tant que littérature nationale. Cette reconnaissance d'une littérature nationale se matérialise dans leurs récits « par les nombreux portraits d'écrivains, par les citations et par les commentaires de leurs œuvres³ » mais aussi par la traduction, à laquelle ont fréquemment recours Stendhal et Chateaubriand, ou encore par l'analyse de l'œuvre et de son rôle dans la constitution d'une identité nationale, qu'il soit linguistique, idéologique ou culturel. La découverte de la péninsule passe donc également par celle de sa littérature et le regard des voyageurs étrangers contribue à ériger certains auteurs en écrivains nationaux. C'est le cas de l'Arioste, du Tasse, de Pétrarque qui « fut aussi [...] le poète valeureux de l'indépendance italienne⁴ », et de Dante, génie mère qui « a engendré l'Italie moderne, depuis Pétrarque jusqu'au Tasse⁵ ». Poète médiéval trouvant l'inspiration dans l'histoire italienne et l'imaginaire eschatologique catholique, Dante présente une alternative nationale aux modèles gréco-latins. De plus, son œuvre constitue une matrice linguistique : écrite en toscan, elle est présentée comme un modèle de l'italien littéraire⁶. Cette reconnaissance du poète est aussi permise par les écrivains contemporains qui, engagés dans la renaissance de leur nation, s'inspirent de son œuvre et honorent sa mémoire, tels Alfieri ou Monti⁷. Son statut d'écrivain national est enfin conforté par les Italiens qui éprouvent un enthousiasme sincère à son égard : Florentin exilé, « aujourd'hui son livre est [...] comme un symbole de liberté ; ils s'y réfugient avec amour, et leur admiration leur semble du patriotisme⁸ ». Pourtant, cette reconnaissance est récente en Europe. Considéré comme obscur par les

¹ Voir Michaël Bernsen, et Alexandre Didier (dirs.), *Un canon littéraire européen ? Actes du colloque international de Bonn, 26, 27 et 28 mars 2014*, Université de Bonn. Accessible en ligne.

² Comme l'explique F. Bercegol : « Chateaubriand n'a cessé de réfléchir sur le devenir de la littérature au cours des siècles et de méditer sur les œuvres qui en ont à ses yeux assuré la grandeur, au point de pouvoir s'imposer comme modèles universels. Très tôt, cette réflexion sur l'établissement d'un canon [...] a pris une dimension internationale, sans nul doute facilitée, pour lui comme pour bien d'autres écrivains de sa génération, par l'expérience de l'émigration et par les voyages. », F. Bercegol, « Les enjeux du canon littéraire européen chez Chateaubriand », in M. Bernsen, et A. Didier (dirs.), *Un canon littéraire européen ?*, op. cit.

³ *Ibid.*

⁴ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1032.

⁵ *Ibid.*, p. 1123.

⁶ C'est d'ailleurs dans ce texte que Staël entreprend de perfectionner sa connaissance de cette langue. G. de Staël, *Correspondance générale, Tome V*, op. cit., p. 606.

⁷ Comme le rappelle Staël, Monti est renommé pour ses lectures du Dante. De même, Stendhal écrit : « Je n'oublierai de ma vie la belle figure de Monti, récitant chez mademoiselle Bianca Milesi le morceau du Dante sur Hugues-Capet », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 375.

⁸ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. III, p. 249. Legouvé dépeint des réunions organisées par de jeunes Romains pour commenter et lire l'œuvre du Dante avec enthousiasme : E. Legouvé, « Naples », op. cit., p. 28.

voyageurs du XVIII^e siècle¹, la mémoire et l'œuvre de Dante sont remises à l'honneur au moment 1800. On assiste alors à une réhabilitation et à un engouement pour Dante dont certains voyageurs, à l'instar de Stendhal, qui se targue d'un amour intemporel pour le poète², interrogent la légitimité : « Le Dante, adoré aujourd'hui en Italie, passait pour un barbare ennuyeux, il n'y a pas cinquante ans, et rien ne prouve qu'en 2000 il ne sera pas négligé de nouveau pendant un siècle ou deux³ ».

Un autre poète italien est considéré comme un écrivain national cher aux romantiques européens : le Tasse. Son œuvre, *la Jérusalem délivrée*, à propos de laquelle Taillard estime qu'il n'a jamais vu « dans aucune littérature de modèle plus parfait de composition⁴ », est connue et appréciée par l'ensemble des Italiens. La lecture qu'en font certains improvisateurs sur le Môle de Naples⁵, les chants des gondoliers inspirés de ses vers⁶ ou la connaissance du texte que possèdent les Italiens⁷ illustrent cette idée. Le couronnement au Capitole du Tasse, même s'il n'eut jamais lieu à cause de son décès prématuré, contribue également à lui conférer le statut de poète national. La mémoire de l'Arioste est aussi chère aux Italiens⁸. Si sa fortune littéraire est quelque peu éclipsée par celle du Dante et du Tasse, les voyageurs le perçoivent comme un écrivain national : Stendhal fait de l'italien « la langue d'Arioste et d'Alfieri⁹ », des statues lui sont élevées à travers la péninsule et des rues sont nommées après lui. Enfin, Pétrarque est considéré en tant qu'écrivain national : son buste et son portrait sont présents dans de nombreuses villes, comme le remarque Lady Morgan à Pavie¹⁰. Si le poète est célèbre pour sa poésie amoureuse, les

¹ Ainsi, De Brosses s'étonne du goût des Italiens pour le poète : « Ce n'est cependant pas l'Arioste que les beaux esprits d'Italie mettent au premier rang ; ils l'adjugent au Dante : c'est celui-ci, disent-ils, qui a porté leur langue à son point de perfection [...]. J'ai lu quelque chose du Dante à grand peine ; il est difficile à entendre, tant par son style que par ses allégories [...]. Je ne puis comprendre avec cela qu'on le mette au-dessus du Tasse ou de l'Arioste », C. de Brosses, *Lettres familières*, op. cit., t. II, p. 263.

² « Mon respect pour le Dante est ancien, il date des exemplaires que je trouvais dans le rayon de la bibliothèque paternelle occupé par les livres de ma pauvre mère » Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, op. cit., p. 604.

³ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 394. Legouvé revient aussi sur cette idée : « Chaque peuple a presque toujours deux phares, deux grands génies dont il fait alternativement son idole ; les Allemands vont de Goethe à Schiller, et de Schiller à Goethe ; l'Allemagne actuelle est pour Schiller ; le XVIII^e siècle élevait Racine aux nues, nous l'avons rabaissé au profit de Corneille ; les Italiens nomment le Tasse ou Dante ; ces variations dépendent de la position intellectuelle et politique d'un pays : aujourd'hui, en Italie, ils renient la Jérusalem, et Dante est leur Dieu. », E. Legouvé, « Naples », op. cit., p. 27-28.

⁴ C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, op. cit., t. II, p. 48.

⁵ « Un vieillard assis sur le bord de la mer récite des stances du Tasse et de l'Arioste à la foule qui forme un cercle autour de lui. », G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 182.

⁶ Les chants des gondoliers s'inspirent du poème du Tasse comme le relèvent Anot ou Cambry. Chateaubriand rapporte encore : « Ma gondole [...] suivait celle d'une troupe de femmes qui chantaient des vers du Tasse », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, op. cit., p. 796. Rousseau mentionne déjà, quelques années auparavant, cette particularité lors de son séjour à Venise.

⁷ « Les gens du peuple, dans les villes au moins, savent par cœur et récitent avec enthousiasme les passages favoris de leurs poètes, tels que la fuite d'Herminie dans la *Gerusalemme* du Tasse », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 155.

⁸ De Brosses relève leur préférence pour ce poète : « Vous donnez au Tasse la prééminence sur tous les autres poètes italiens [...] ; les gens de ce pays-ci ne seraient pas tout à fait de votre avis, ils préfèrent l'Arioste. », C. de Brosses, *Lettres familières*, op. cit., t. II, p. 262.

⁹ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 376.

¹⁰ Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 19.

voyageurs insistent sur le rôle qu'il a joué dans le développement de la langue italienne par ses « poésies en langue vulgaire¹ » mais aussi de l'identité nationale comme l'expliquent Chateaubriand² ou Corinne³ qui reviennent sur son amour de sa patrie. Son œuvre est reconnue par l'ensemble des Italiens : à Pavie Stendhal constate que les étudiants « savent tout Pétrarque par cœur⁴ ».

Mais Pétrarque n'est pas seulement un écrivain italien ; son œuvre a nourri la littérature et l'imaginaire européens⁵, au même titre que celle du Dante, du Tasse, de l'Arioste et de Pétrarque. Leur mémoire fait l'objet d'une reconnaissance double, nationale et européenne, qui repose sur l'exploitation d'un héritage commun, culturel mais surtout religieux. Si l'imitation du modèle antique caractérise en effet l'ensemble de la production littéraire européenne, Stendhal⁶ comme Chateaubriand font du christianisme le fond commun du patrimoine national. Ainsi, soucieux de « sortir la production française du classicisme étriqué qui la sclérose, en l'ouvrant sur d'autres formes et sur d'autres thématiques », Chateaubriand « utilise ceux qui sont à ses yeux les maîtres de la littérature européenne, en l'occurrence Milton et le Tasse, pour promouvoir dans le *Génie du christianisme* [...] la thèse de la fécondité artistique de cette religion⁷ ». Il n'est pas le seul à proposer des rapprochements, motivés par des arguments littéraires et religieux ; Brad compare aussi le Tasse à Milton⁸ tandis que le trajet de Vicence à Padoue inspire à Audin un parallèle entre l'Arioste et Milton. L'Italie et son imaginaire nourrissent les œuvres nationales comme européennes et deviennent des sources de création par intertextualité.

Cependant, le caractère national d'une œuvre et sa reconnaissance sont également définis par sa capacité à instaurer le patrimoine italien en source d'inspiration. En effet, l'œuvre de l'écrivain national doit être caractérisée par la symbiose qui existe entre elle et la nation dont elle provient, notamment son héritage. Ainsi, Corinne estime que « notre air serein, notre climat riant ont inspiré l'Arioste⁹ ». De même, lors de son excursion au Vésuve, Chateaubriand indique que ces paysages désolés ont inspiré la

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, *op. cit.*, p. 69.

² « Plus tard, l'amant de Laure invite Urbain V à se transporter à Rome : « Que répondrez-vous à saint Pierre, s'écrie-t-il éloquemment, quand il vous dira : Que se passe-t-il à Rome ? Dans quel état est mon temple, mon tombeau, mon peuple ? [...] ». C'est à Pétrarque que nous devons le retour du souverain pontife au Vatican ; c'est sa voix qui a fait naître Raphaël et sortir de terre le dôme de Michel-Ange. », *Ibid.*, p. 69-70.

³ « Pétrarque fut aussi comme le Dante, le poète valeureux de l'indépendance italienne. Ailleurs on ne connaît de lui que ses amours, ici des souvenirs plus sévères honorent à jamais son nom ; et la patrie l'inspira mieux que Laure elle-même. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1032.

⁴ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 383.

⁵ « Pétrarque [...] peut être regardé comme le véritable créateur des lettres en Europe. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 54.

⁶ « Michel-Ange connut les Grecs comme le Dante Virgile. Ils admirèrent comme ils le devaient, mais ne copièrent point ; aussi l'on parle d'eux après des siècles. Ils resteront le poète et le sculpteur de la religion catholique », Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, *op. cit.*, p. 332.

⁷ F. Bercegol, « Les enjeux du canon littéraire européen chez Chateaubriand », *art. cit.*

⁸ J.-L. Brad, *L'Italie, poème en quatre chants*, *op. cit.*, p. 7.

⁹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1032.

description de l'Enfer chez Dante¹ et Stendhal que ceux de Sorrente ont influencé l'œuvre du Tasse². Ce ne sont pas seulement les paysages qui inspirent les poètes mais aussi les monuments ; cette capacité à s'approprier ce patrimoine artistique caractérise d'après Corinne la poésie italienne dont tous les poètes « savent, avec plus ou moins de talent, faire entrer les merveilles des beaux-arts et de la nature dans les tableaux représentés par la parole³ ». De même, les poètes nationaux inspirent à leur tour l'œuvre des artistes de la péninsule comme le rappellent Staël ou Chateaubriand à propos des fresques de Michel-Ange à la Sixtine, influencées par la lecture de Dante⁴ dont l'œuvre possède un rayonnement constant chez les artistes italiens. L'œuvre du Tasse inspire également les peintres italiens : Dupaty admire la représentation d'un épisode de son œuvre au Palais Durazzo dont il n'indique pas l'artiste et une autre, à Rome, par le Guerchin ; Corinne possède un tableau représentant « Clorinde mourante, et Tancredi. Le plus grand attendrissement qu'il puisse causer, c'est de rappeler les beaux vers du Tasse⁵ » et Stendhal remarque à Florence une toile représentant « Tancredi pansé par Herminie⁶ ». Si le patrimoine italien inspire les écrivains nationaux, la lecture de ces derniers est par conséquent convoquée par les voyageurs comme point de comparaison lors de leurs visites ; Chateaubriand lit ainsi les paysages italiens à la lumière des textes littéraires de la péninsule⁷. À Florence, l'architecture médiévale rappelle à Stendhal l'œuvre du Dante⁸. L'œuvre des écrivains nationaux tend donc à se confondre avec le patrimoine qui l'inspire, qu'elle inspire et avec lequel elle participe à la constitution d'une nation italienne.

¹ « Même en présence de ces débris calcinés, l'imagination se représente à peine ces champs de feu et de métaux fondus au moment des éruptions du Vésuve. Le Dante les avait peut-être vus lorsqu'il a peint dans son Enfer ces sables brûlants où des flammes éternelles descendent lentement et en silence, *come di neve in Alpe senza vento*. », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1466.

² Stendhal, *Correspondance générale. Tome II, 1810-1816*, *op. cit.*, p. 36.

³ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1122.

⁴ « Souvent aussi il se sert, comme Le Dante, des images du paganisme, et mêle la mythologie au christianisme. », *Ibid.*, p.1165 ; « Michel-Ange [...] dessina les principaux sujets de la *Divina Commedia* sur les marges d'un exemplaire in-folio des œuvres du grand poète », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 198.

⁵ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1173.

⁶ Stendhal, *Œuvres intimes. I*, *op. cit.*, p. 788.

⁷ Custine se prend à rêver, à Rome, à la beauté de cette terre aussi sublime qu'un « chant du Dante » : « Au moment où les derniers rayons du soleil rougissent les champs déserts, [...] cette vieille terre abreuvée de sang, hérissée de débris, sillonnée d'aqueducs en ruines, et dévastée par la guerre, les maladies, la gloire, le crime, semble tout à coup rendre ce sang dont elle est saturée, et l'on croit lire avec admiration un chant du Dante, à la vue d'un des cercles de l'enfer lui-même ! », A. de Custine, *Mémoires et voyages*, *op. cit.*, p. 205.

⁸ « Cette architecture du Moyen-Âge s'est emparée de toute mon âme ; je croyais vivre avec le Dante. [...] Mais pour conserver cette illusion sombre qui, toute la journée, m'a fait rêver à Castruccio Castracani, à Ugucione della Fagiola, etc., comme si j'avais pu les rencontrer au détour de chaque rue, j'évite d'abaisser mes regards sur les petits hommes effacés qui passent dans ces rues sublimes, encore empreintes des passions du Moyen Âge. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 482.

L'écrivain national : un ferment d'unité

L'écrivain national est donc celui dont l'œuvre participe à l'émergence de la nation italienne : s'il peut s'agir d'une reconnaissance posthume, cette ambition anime des auteurs contemporains, avides de rendre à leur pays sa liberté, tels Pellico, Monti et Alfieri.

Dans les récits des voyageurs, Vittorio Alfieri (1749-1803) s'impose à la fois comme une figure essentielle de la vie littéraire de la péninsule et comme un écrivain engagé dans la renaissance de la nation italienne, opprimée et divisée par les puissances étrangères. Son œuvre est lue et reconnue à travers toute l'Europe et les voyageurs assistent régulièrement, lors de leur séjour, à des représentations de ses textes puisque c'est par son œuvre dramaturgique, forme adaptée à la communion autour de l'idéal national, que ce chantre de la renaissance italienne entend élever son pays au rang des nations modernes, ainsi que l'analyse Stendhal :

Je sors de *Saül*, au théâtre Nuovo. Il faut que cette tragédie (d'Alfieri) agisse sur la nationalité intime des Italiens. Elle excite leurs transports. [...] Alfieri manqua d'un public. Le vulgaire est nécessaire aux grands hommes, comme les soldats au général. [...] Alfieri est peut-être l'homme le plus passionné qu'il y ait eu parmi les grands poètes¹.

C'est en tant qu'écrivain national qu'il occupe une place essentielle dans le roman de Staël où il est convoqué pour penser la nation, notamment par sa citation célèbre sur le sort de l'Italie² : « *Servi siam, si, ma servi ognor frementi* : « Nous sommes esclaves, mais des esclaves toujours frémissants, dit Alfieri, le plus fier de nos écrivains modernes³ ». L'œuvre d'Alfieri, quelle qu'en soit l'appréciation littéraire qu'en ont les voyageurs, est unanimement reconnue en tant qu'œuvre politiquement puissante. Si Staël critique, à travers Oswald⁴, certains défauts de sa dramaturgie, elle loue son dessein politique :

Alfieri, par un hasard singulier, était, pour ainsi dire, transplanté de l'antiquité dans les temps modernes ; il était né pour agir, et il n'a pu qu'écrire : son style et ses tragédies se ressentent de cette contrainte. Il a voulu marcher par la littérature à un but politique : ce but était le plus noble de tous sans doute ; mais n'importe, rien ne dénature les ouvrages d'imagination comme d'en avoir un⁵.

Sa mort suscite d'ailleurs un deuil national dont Oswald et Lucile sont les témoins à leur arrivée en Italie⁶. En effet, si « les œuvres littéraires fournissent des représentations de la nation, la commémoration

¹ *Ibid.*, p. 535.

² Borel utilise aussi cette citation pour mettre en avant la capacité de l'Italie à renaître : « Les Italiens, en général, sont sous le joug, et même la plupart sous un joug étranger, mais ils ont le sentiment d'une autre destinée, ils rêvent un autre avenir. C'est avec bien de la vérité qu'Alfieri, le plus fier et le plus indépendant de leurs écrivains, a dit : « Nous sommes des esclaves mais des esclaves toujours frémissants. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, *op. cit.*, p. 96.

³ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1066.

⁴ « C'est avec un respect profond pour le caractère d'Alfieri que je me permettrai quelques réflexions sur ses pièces. Leur but est si noble, les sentiments que l'auteur exprime sont si bien d'accord avec sa conduite personnelle, que ses tragédies doivent toujours être louées comme des actions, quand même elles seraient critiquées [...] comme des ouvrages littéraires. », *Ibid.*, p. 1131.

⁵ *Ibid.*, p. 1133.

⁶ « On venait d'apprendre la mort d'Alfieri, et c'était un deuil général pour tous les Italiens qui voulaient s'enorgueillir de leur patrie. », *Ibid.*, p. 1431. Dans le roman de Staël, le décès d'Alfieri est métaphoriquement lié

des écrivains, elle, permet à la nation de se montrer à elle-même, de se voir et de s'émouvoir¹ ». Il est enseveli dans le Panthéon florentin, Santa Croce, et son tombeau, réalisé par Canova, devient un monument national :

Sur une tombe où sont sculptés les attributs du poète, se penche une femme qui représente l'Italie, et dont la taille élevée et majestueuse annonce la dignité ; toute sa figure indique l'abandon de la douleur un de ses bras repose sur le tombeau et soutient sa tête l'autre tombe négligemment sur le côté et achève d'exprimer l'abattement².

Persévérant dans le chemin ouvert par Alfieri, les écrivains et les intellectuels contribuent à la construction d'une nation italienne. Manzoni, Monti et Pellico portent ainsi cette ambition dans leurs écrits, malgré la censure qu'ils subissent. Monti est le plus connu des poètes italiens du moment 1800 et les voyageurs l'évoquent souvent. Stendhal le dépeint comme un poète engagé et, s'il observe que ses sympathies politiques ont fluctué, il insiste sur son engagement constant en faveur de la nation italienne³. C'est un engagement que partage Manzoni ; dans *I Promessi sposi*, il s'inspire de sources nationales, médiévales notamment, et entreprend de transcrire sur le plan linguistique son engagement politique en faveur d'une unité nationale (son roman est rédigé en italien). Son initiative s'inscrit dans la lignée de celle d'Alfieri mais il exploite un genre plus propice à la diffusion de ses idées tout en s'adressant à un public plus sensibilisé aux idées du Risorgimento que celui de la deuxième moitié du XVIII^e siècle :

Le mérite de M. Manzoni [...] est d'avoir saisi la saveur de l'eau dont le public italien a soif. [...] Croyez que si M. Manzoni réussit, il aura une gloire immense, et que tout ce qu'il y a de jeunes poètes en Italie se creuse la cervelle depuis douze ans pour faire une tragédie différente d'Alfieri et ne trouve rien⁴.

Silvio Pellico, engagé dans la résistance à l'envahisseur autrichien et dans la lutte pour l'unité italienne, puise aussi son inspiration dans la littérature nationale : il compose sa *Francesca da Rimini* en hommage à Dante. Par leurs écrits, ces écrivains jouent un rôle dans la diffusion des idées du Risorgimento et, forces vives de la révolution, subissent l'oppression. Chateaubriand s'indigne ainsi des prisons dans lesquelles « la matérielle Autriche essaye d'étouffer les intelligences italiennes⁵ » ; à Ferrare, il remarque que la ville « sous le joug d'une garnison d'Autrichiens, a du visage d'un persécuté [...]. Pour seul monument du jour sort à moitié de terre un tribunal criminel, avec des prisons non achevées. Qui mettra-t-on dans ces cachots récents ? la jeune Italie⁶ » ; à Venise, il offre encore un récit de l'injuste détention imposée par l'Autriche à Pellico⁷.

à l'arrivée des Français sur la péninsule, que tait la narratrice, et qui s'accompagne de la fin des espoirs italiens d'émancipation nationale.

¹ A.-M. Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national*, op. cit., p. 165.

² G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 58.

³ Voir Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 375.

⁴ Stendhal, *Correspondance générale. Tome III, 1817-1830*, op. cit., p. 247-248.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, op. cit., p. 401.

⁶ *Ibid.*, p. 425.

⁷ Stendhal évoque aussi le sort de l'écrivain italien : « M. Pellico sortira de la prison du Spielberg à la fin de 1826. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 327.

Enfin, il convient d'ajouter quelques mots sur le cas de Corinne, héroïne staëlienne qui, par son œuvre et son destin, s'identifie au sort de la nation italienne. Corinne défend la thèse selon laquelle la gloire artistique, notamment littéraire dont elle constitue l'incarnation parfaite, est le levier nécessaire pour redonner à l'Italie sa gloire passée et l'instaurer en nation car, d'après Staël, « si l'Italie a un avenir comme nation, c'est par la vitalité de son héritage culturel ; fonder l'unité nationale sur la force des armes et l'impérialisme constitue à la fois une impasse historique [...] et une aberration politique¹ ». De plus, la poétesse revendique son lien avec des écrivains nationaux, antiques² mais aussi modernes, dont elle entreprend de mettre en avant le travail linguistique et littéraire. Enfin, comme le Tasse et Pétrarque, elle est couronnée au Capitole en tant que poétesse nationale. Mais Corinne réinvente aussi l'écrivain national. Contrairement à Monti et Alfieri, qui prennent Dante comme unique modèle, l'œuvre de Corinne doit beaucoup à la littérature anglaise et française dont elle s'inspire. Ainsi, « dans ce roman qui construit la possibilité d'une renaissance politique et culturelle de l'Italie, il est significatif que M^{me} de Staël invite à imaginer l'avenir de la littérature italienne à partir de la figure fictive d'un poète national auquel elle donne une double origine anglaise et italienne par son naissance³ ». Corinne est un produit littéraire cosmopolite, paradoxalement l'incarnation la plus aboutie de l'écrivain national selon le groupe de Coppet comme l'illustre sa traduction, en italien, de *Roméo et Juliette* de Shakespeare⁴.

L'œuvre littéraire de l'écrivain national participe à la construction de la nation et la littérature de voyage contribue à mettre en avant ce phénomène. En effet, face à l'éclatement culturel et politique qui caractérise la péninsule, l'écrivain et son œuvre incarnent une force fédératrice dans laquelle s'élabore l'identité nationale. La littérature est donc envisagée comme un héritage national, voire européen, et les écrivains-voyageurs exploitent cette dimension patrimoniale dans leurs récits.

Écritures patrimoniales : le rôle de l'écrivain

En effet, le voyageur est un acteur essentiel de l'émergence d'une conscience patrimoniale en Europe. En exprimant sa colère ou sa tristesse face à l'abandon dans lequel sont laissés les monuments ou les œuvres, il contribue à forger la sensibilité patrimoniale de ses lecteurs ; en rapportant les initiatives italiennes pour lutter contre les dégradations, il aide à penser une politique patrimoniale ambitieuse pour préserver l'héritage national. Mais les liens que son œuvre entretient avec le patrimoine italien, surtout quand elle affiche une ambition littéraire, sont plus riches encore puisque celui-ci devient un modèle

¹ C. Saminadayar-Perrin, « Autour de Virgile : poétique et politique », *art. cit.*, p. 175.

² Corinne fusionne ces héritages historiques : « Réécrire Virgile suppose en outre une réflexion sur la notion même de modèle ; en ce sens, la recréation littéraire qui caractérise le jeu intertextuel inscrit dans la trame même du roman la métaphore d'une refondation politique intégrant l'ensemble de la mémoire nationale, mais capable d'opérer une reconfiguration originale et vivante de cet héritage », *Ibid.*, p. 180.

³ C. Pouzoulet, « *Corinne ou l'Italie* : à quoi sert un roman pour penser l'Italie en 1807 ? », *art. cit.*, p. 67.

⁴ « La traduction de Shakespeare par Corinne est la médiation étrangère permettant de dégager la véritable leçon de Dante, qui à l'opposé de l'esthétique classique d'Alfieri, devrait encourager un renouvellement de l'esthétique théâtrale. », *Ibid.*, p. 69.

pour son écriture. De même, la confrontation avec cet héritage incite l'écrivain voyageur à penser l'inscription de son œuvre dans le temps et à l'envisager comme un patrimoine en devenir. Les écrivains voyageurs ont donc recours à des *écritures patrimoniales* qui instaurent une relation entre l'œuvre littéraire et le patrimoine.

Poétiques patrimoniales : le patrimoine italien comme modèle d'écriture

Si les écrivains voyageurs entreprennent de décrire le patrimoine italien pour le faire découvrir à leurs lecteurs, s'ils recensent et évaluent les mesures prises sur la péninsule, cette expérience s'incarne au cœur même de leur écriture. Leur discours patrimonial s'accompagne de l'élaboration de poétiques patrimoniales : les œuvres littéraires s'approprient les processus que sont la conservation, la sélection, la diffusion, la muséification, l'archéologie... et leur donnent une forme textuelle. Le patrimoine devient alors, dans ce que nous avons qualifié d' « écritures patrimoniales », un modèle d'écriture.

Une nouvelle esthétique patrimoniale littéraire : le fragment et le tout

Marqués par les événements révolutionnaires, les voyageurs sont fascinés par la volonté patrimoniale de reconstituer l'unité originelle à partir des fragments du passé. Confrontés aux ruines et aux chantiers archéologiques de la péninsule, ils adoptent une écriture mimétique qui laisse apparaître cet intérêt car, « à partir de Chateaubriand [...] c'était l'esthétique du fragment et de l'esquisse qui l'avait emporté sur les exigences classiques de complétude formelle et de finition stylistique¹ » dans l'écriture littéraire du voyage en Italie.

❖ Ruines et archéologie : valeurs métaphoriques dans les écritures viatiques

En effet, les écritures patrimoniales viatiques prennent comme modèles les ruines et les excavations archéologiques. Ces fragments architecturaux ou artistiques dévoilés par les fouilles suscitent les réflexions et les rêveries des écrivains voyageurs qui les intègrent à leur écriture.

▪ *La ruine : nouveau modèle d'écriture viatique*

La ruine est l'un des premiers modèles mobilisés par les voyageurs dans leur écriture de l'Italie. En effet, depuis le traumatisme patrimonial et historique de la Révolution et dans la continuité du romantisme allemand, ils sont fascinés par la relation entre fragment et tout, qu'elle soit architecturale, mémorielle ou littéraire². En Italie, les ruines sont antiques et constituent des objets patrimoniaux mais

¹ N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 42.

² « *L'œuvre inachevée* est [...] assimilée à la ruine et dotée d'une valeur que l'esthétique classique réservait à la création longuement et laborieusement retravaillées. [...] L'inachevé émeut à la fois par son immédiateté et par son pathétique. [...] Le fragment, comme la ruine, s'il n'a pas la beauté de la perfection formelle, en possède une autre, plus poignante, plus étroitement liée à l'expérience existentielle, qui se confond [...] à celle de la Révolution. », R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, *op. cit.*, p. 165.

elles restent soumises aux effets du temps ; elles sont à la fois « corps inertes et changeants¹ ». Écrire l'Italie, la décadence de la nation comme la dégradation de son patrimoine, passe ainsi par l'utilisation mimétique et mélancolique d'une écriture fragmentaire.

Cette écriture se traduit notamment par la discontinuité et le mélange des sources ; dans les lettres et journaux de voyage « les va-et-vient d'un registre à l'autre, la reconduction ou réexploitation de fragments semblables apparaissent en effet très courants² ». Dans *Voyage en Italie* comme dans *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand fait ainsi appel à différents types de strates textuelles, du journal à la lettre, fragments du passé rassemblés par le « je » narrateur, assimilé à un restaurateur. C'est plus particulièrement le cas du *Voyage en Italie* qu'il compare à un « monceau de ruines³ » : son écriture de la péninsule et de son patrimoine y est volontairement lapidaire et fragmentaire, à l'image des ruines antiques qu'il est venu admirer, puisqu'il décide de publier en l'état ces notes dans ses *Œuvres complètes* en 1827, revendiquant cette esthétique de l'inachevé. De même, dans *Promenades dans Rome*, Stendhal adopte la forme diaristique qui, par la multiplication des entrées et des visites qui leur sont associées, éclate la description des ruines de Rome, imitant leur fragmentation. Enfin, si *Corinne ou l'Italie* présente une unité romanesque assurée par la narration, les improvisations « participent de l'esthétique du fragment, se trouvant ainsi en harmonie avec le paysage dans lequel les morceaux d'édifices renvoient comme par métonymie à une œuvre disparue⁴ ». Si les écrivains voyageurs acceptent l'existence de la ruine, envisagée comme un objet poétique, esthétique et philosophique, et s'ils se l'approprient dans leur écriture de l'Italie, il s'agit avant tout d'un modèle de l'écriture autobiographique car le « moi » « se déroba[nt] presque toujours aux prises directes du regard et aux efforts de la mémoire, il n'est pas de plus juste métaphore de l'autportrait du scripteur qu'un champ de ruines⁵ ».

En effet, lorsqu'ils reviennent en Italie, les voyageurs déplorent les ravages causés par le temps sur le patrimoine, sur le pays, mis à mal par l'histoire en ce début de XIX^e siècle, mais aussi sur eux-mêmes, notamment sur leurs corps⁶. L'écoulement du temps et ses conséquences sont alors exprimés par la métaphore de l'écroulement monumental ; les voyageurs se présentent comme des ruines, produits de l'histoire et du temps, mais aussi comme des « débris » puisque le monument, mis à mal par les siècles, devient l'image du corps du voyageur, détérioré par les années. La ruine comme processus devient donc

¹ Jean-Paul Clément, « Chateaubriand et la « fièvre des ruines » », *Anabases*, « Présences françaises à Rome », 5, 2007, p. 188.

² N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », *op. cit.*, p. 154.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1496.

⁴ C. Seth, « “À sa voix, tout sur la terre se change en poésie” : les improvisations dans *Corinne* », in Jean-Pierre Perchellet (dir.), « *Un deuil éclatant du bonheur* » : *Corinne ou l'Italie, Madame de Staël*, Orléans, Paradigme, 1999, p. 152.

⁵ Joël Loehr, « Ruines écrites et écriture de soi : Chateaubriand et Stendhal », *Poétique*, 2003/1, n°133, p. 115.

⁶ Sur ce désenchantement du retour, voir A. Philippe, « “Tout ce qui était au présent se retrouve au passé” : Les seconds voyages de Chateaubriand à Londres et à Rome », *art. cit.*, p. 63-68.

un motif de l'écriture autobiographique qu'exploite Chateaubriand comme l'analyse J.-M. Roulin¹. Ce rapprochement analogique entre la ruine et le sujet se retrouve dans l'écriture de son séjour à Venise mais aussi dans celle de son ambassade à Rome. La métaphore de la ruine, liée à une écriture de l'intime, sature alors *Mémoires d'outre-tombe* et sa correspondance. Dès 1804, Chateaubriand développe une relation aux ruines marquée par une conscience aigüe du temps. Elles lui rappellent déjà la vanité de l'existence humaine mais il s'agit alors d'une expérience indirecte, plus philosophique qu'intime, causée par la mort de Pauline de Beaumont : les ruines lui permettent de faire le deuil de son amie comme celui d'un monde que la Révolution a achevé et dont la jeune femme était à ses yeux un des derniers symboles. La comparaison entre les ruines et les hommes est déjà présente dans *Voyage en Italie* mais il s'agit d'une comparaison générale et non personnelle, comme à la Villa Adriana² ou lorsqu'il écrit à Fontanes que l'homme, en méditant sur les ruines, « oublie qu'il est lui-même une ruine encore plus chancelante, et qu'il sera tombé avant ces débris³ ».

Lorsque Chateaubriand revient à Rome en 1828, cette prise de conscience du temps est plus personnelle comme il l'analyse en comparant sa perception des ruines lors de ses deux séjours :

Rome continue toujours à m'attrister ; je mesure mes années à l'échelle des ruines que j'ai sous les yeux. Je compte le temps qui s'est écoulé depuis ces jours d'espérance où le spectacle d'un monde détruit n'était qu'une espèce de contraste attendrissant et doux avec les joies de ma vie. Ma mélancolie d'alors était encore un bonheur ; aujourd'hui, tous les débris m'annoncent ma chute prochaine⁴.

Comme le souligne Chateaubriand, le constat le plus douloureux qui émerge de cette analogie est la prise de conscience du vieillissement plus lent des ruines ; en effet, grâce aux mesures patrimoniales, elles rajeunissent : « On s'occupe beaucoup de monuments croulants ; on les appuie ; on les dégage de leurs plantes et de leurs fleurs ; les femmes que j'avais laissées jeunes sont devenues vieilles, et les ruines se sont rajeunies⁵ ». Chateaubriand prend conscience que le temps passe plus vite pour les hommes que pour les monuments et sa mémoire de la ville, « étonnante et cruelle à la fois⁶ », ne sert qu'à lui imposer avec force cette certitude. Si les ruines peuvent en effet être appuyées et soutenues, le voyageur ne peut bénéficier d'un tel traitement⁷. Les ruines de 1804 et celles de 1828 demeurent

¹ « Dans l'écriture autobiographique, Chateaubriand est peut-être, avec Stendhal, le premier à appréhender l'espace - la ville ou le pays - comme une dimension intégrante du moi. », J.-M. Roulin, « Venise, la dernière tentation de Chateaubriand », in P. Berthier (dir.), *Chateaubriand : Paris - Prague - Venise*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 151.

² « Les hommes ne ressemblent pas mal aussi à ces ruines qui viennent tour à tour joncher la terre », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1445.

³ *Ibid.*, p. 1484. On retrouve des idées similaires dans le *Génie du christianisme*, notamment lorsqu'il indique : « Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, et à une conformité secrète entre ces monuments détruits, et la rapidité de notre existence. », F.-R. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, op. cit., p. 881.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale-1828-1830*, VIII, op. cit., p. 118.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 204.

⁷ « Rome n'est plus pour moi la Rome d'autrefois ; les ruines ne me disent plus rien ou elles ne me parlent que pour m'annoncer mon déclin : on les a soutenues avec des masses de pierre pour les empêcher de tomber ; il n'y a

pourtant, malgré ces mesures conservatrices, les mêmes. Mais pour Chateaubriand, elles ont changé ; ce ne sont plus celles qu'il évoquait dans *Voyage en Italie* car son regard sur elles s'est transformé. Les ruines de Rome renvoient le voyageur à celles que le temps lui a imposées et les souvenirs de son séjour de 1804 et de la perception qu'il en avait alors ne font qu'accentuer ce sentiment. Il écrit ainsi : « Je me suis mesuré aux ruines de Rome ; j'ai trouvé que j'ai vieilli plus qu'elles ; je leur ai demandé mes anciennes rêveries, elles ne m'ont donné que des avertissements et des leçons¹ ». Les « rêveries » du jeune homme sont remplacées par des « avertissements et des leçons » ; le message porté par les ruines a donc changé avec le voyageur. L'évolution de son regard sur ce patrimoine romain est la preuve de son vieillissement physique comme moral, comme il l'écrit à M^{me} de Cottens² ou à François-Abel Villemain :

Votre lettre, Monsieur, est venue bien à propos dans ma solitude de Rome : elle a suspendu en moi le mal du pays que j'ai fort. Ce mal n'est autre chose que mes années qui m'ôtent les yeux pour voir comme je voyais autrefois : mon débris n'est pas assez grand pour se consoler avec celui de Rome. Quand je me promène seul à présent au milieu de tous ces décombres des siècles, ils ne me servent plus que d'échelle pour mesurer le temps³.

La vieillesse, en instaurant une analogie entre les ruines et le voyageur, conduit à une nouvelle réception de ce patrimoine, plus intime. Chateaubriand est désormais incapable d'admirer les ruines qu'il ne voit plus que comme le reflet de sa propre décrépitude ; le terme « débris » est utilisé en syllepse puisque ce débris désigne à la fois les ruines de Rome, le corps de l'auteur mais aussi les débris de l'histoire. Il revient donc à plusieurs reprises sur l'idée qu'il existe une saison privilégiée pour admirer les ruines de Rome : la jeunesse. Il écrit ainsi à John Fraser : « À mon âge, il ne faut plus voyager ; les ruines sont bien belles quand on est jeune ; quand on est vieux on se passe très bien de la vue des monuments sempiternels, on a bien assez de la vue de ses propres débris⁴ ». Valéry explique aussi que « l'impression des ruines varie selon l'âge dans lequel on les contemple ; elles plaisent dans la jeunesse, parce qu'elles contrastent avec la vie, l'ardeur et les espérances que l'on sent en soi ; mais dans un âge plus avancé, lorsque cette disposition a changé, et que soi-même on n'est plus bientôt qu'une autre sorte de ruine, elles attristent, et toutes ces grandeurs évanouies ne font que vous rappeler que vous devez passer comme

point d'appui possible aux vingt-cinq années qui se sont entassées sur ma tête. », F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale-1828-1830*, VIII, op. cit., p. 137.

¹ *Ibid.*, p. 167.

² « J'ai revu les grandes ruines romaines, mais je n'ai pas retrouvé, pour les voir, les yeux que j'avais il y a vingt-cinq ans : je tombe comme elles. », *Ibid.*, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ *Ibid.*, p. 175. De même, il conseille à Prosper de Barante : « Venez à Rome, Monsieur, tandis que vous êtes jeune ; n'attendez pas mes années : il faut avoir le pied ferme pour monter aux ruines et ne pas tomber comme moi avec les pierres que l'on fait crouler. », *Ibid.*, p. 152. Chateaubriand évoque le vieillissement du corps ; il ne lui permet plus de visiter les ruines sans les faire « crouler ». Le verbe renvoie ici aux pierres mises en mouvement par le pied du voyageur qui accélère la dégradation du temps par son excursion mais aussi, métaphoriquement, à son corps qui, comme ces édifices, croule sous le temps.

elles¹ ». Comme Chateaubriand, il justifie l'existence d'une « saison des ruines » ; plus âgé, le voyageur est attristé par ces débris avec lesquels il entretient une relation spéculaire.

Le séjour à Venise en 1833 est également marqué par cette métaphore de la ruine dont Chateaubriand exploite les effets différemment puisque s'il s'agissait à Rome « de prendre part à un présent dans une ville où la ruine mettait en garde contre la vanité de tout projet » et qu'à « Venise, ville de mer, c'est l'insularité du sujet face à l'histoire qui est déclinée² ». Comme à Rome, il compare son séjour à celui qu'il y a effectué en 1806 avant d'embarquer pour la Grèce. Chateaubriand a gardé des souvenirs de son premier séjour mais les lieux comme les individus ont disparu, engloutis par le temps comme la ville l'est progressivement par la mer :

À Venise, en 1806, il y avait un jeune signor Armani, traducteur italien ou ami du traducteur du *Génie du Christianisme*. Sa sœur, comme il disait, était *nonne, monaca*. Il y avait aussi un juif allant à la comédie du grand Sanhédrin de Napoléon et qui relaquait ma bourse ; plus M. Lagarde, chef des espions français, lequel me donna à dîner : mon traducteur, sa sœur, le juif du Sanhédrin, ou sont morts ou n'habitent plus Venise. À cette époque je demeurais à l'hôtel du Lion-Blanc, près du Rialto ; cet hôtel a changé de lieu. Presque en face de mon ancienne auberge est le palais Foscari qui tombe. Arrière toutes ces vieilleries de ma vie ! j'en deviendrais fou à force de ruines : parlons du présent³.

Venise rend fou « à force de ruines », celles de la ville mais surtout celles du passé de l'auteur dont il ne lui reste plus que des souvenirs⁴. Si Venise, la ville en ruines, suscite des méditations similaires à celles qui s'imposent à Rome, la ville des ruines, le séjour qu'y effectue Chateaubriand fait naître une réflexion sur sa propre ruine plus marquée qu'en 1828 à Rome puisque cinq ans se sont écoulés et, durant ce laps de temps, la révolution de Juillet a fait à nouveau des Bourbons des débris de l'histoire, entraînant le voyageur dans leur chute. Le sort de la ville rejoint donc celui du mémorialiste :

Venise ! Nos destins ont été pareils : mes songes s'évanouissent, à mesure que vos palais s'écroulent ; les heures de mon printemps se sont noircies, comme les arabesques dont le faite de vos monuments est orné. Mais vous périssez à votre insu ; moi, je sais mes ruines ; votre ciel voluptueux, la vénusté des flots qui vous lavent, me trouvent aussi sensible que je le fus jamais⁵.

La dégradation de Venise, politique comme patrimoniale, suit celle de Chateaubriand. Ainsi, ce qui frappe c'est l'idée d'un « objet déchiré, éparpillé⁶ » : la ville, ses monuments et ses œuvres sont décomposés comme le corps du voyageur et l'œuvre littéraire. Pour J.-M. Roulin, l'évolution de Rome

¹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 52.

² J.-M. Roulin, « Venise, la dernière tentation de Chateaubriand », *art. cit.*, p. 155.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 390-391.

⁴ On retrouve cette métaphore de la ruine à plusieurs reprises, notamment lorsqu'il rend visite à Madame Cicognara : « Nous nous sommes pris à nous lamenter sur les ruines de Venise, pour éviter de parler des nôtres ; nous mettions au compte de la République toutes les plaintes que nous faisons du temps, tous nos regrets des jours écoulés. », *Ibid.*, p. 776. Les ruines qu'il déplore sont à la fois celles, patrimoniales et politiques, de la ville désormais asservie par l'Autriche et les leurs.

⁵ *Ibid.*, p. 802.

⁶ J.-M. Roulin, « Venise, la dernière tentation de Chateaubriand », *art. cit.*, p. 160.

à Venise, de la ruine au débris, dans l'écriture de *Mémoires d'outre-tombe* fait sens et permet à Chateaubriand d'y dessiner un itinéraire intime et spatial¹.

❖ L'archéologie comme modèle d'écriture

▪ *Un modèle pour écrire le voyage et l'intime*

« Il y a donc une parenté étroite [...] entre le destin du bâti et celui de l'homme : naissance, vie et mort se succèdent rapidement dans leur histoire commune et entrelacée² » La ruine comme l'archéologie sont alors instaurées en motifs de l'écriture de soi, plus particulièrement en Italie qui apparaît comme « une toile irréelle, propice aux réminiscences, aux libres associations et aux excavations de la mémoire³ ». Au cours du XIX^e siècle, l'archéologie s'impose en tant que thème littéraire, par exemple dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée ou dans certaines nouvelles de Gautier, mais surtout en tant que modèle pour écrire le passé qu'on retrouve dans des genres littéraires variés tels que le roman historique, l'archéofiction⁴, le récit de voyage ou l'autobiographie. L'apparition de cette métaphore archéologique en littérature et, plus généralement, de cette fascination pour le dévoilement par les fouilles de mondes morts, est liée à une nouvelle perception du temps à partir de la Révolution. En effet, elle serait la manifestation d'une conscience historique nouvelle puisqu'on assiste à « une accélération de l'entropie des signes archéologiques [...]. Comme si l'achèvement d'une époque produisait fatalement un infléchissement significatif de la métaphore topique qui rapproche la littérature, l'architecture et l'archéologie⁵ ». Par son pouvoir de « reconstruction imaginaire⁶ », la métaphore archéologique apparaît comme un outil littéraire de reconstruction de l'unité et du passé perdus⁷. L'archéologie acquiert dans la littérature une valeur métaphorique en tant que nouvelle discipline scientifique mais surtout dans sa dimension concrète, la fouille : l'acte d'enlever la terre et de dévoiler des objets du passé oubliés mais conservés dans cette strate renvoie au processus mémoriel, dans une dimension historique ou

¹ « Rome, ville du Tibre, d'un écoulement historicisé du temps, lieu de rencontre du classicisme et de la modernité, du paganisme et du christianisme, offre l'espace symbolique de la conception des *Mémoires*. Venise, moins ville-Histoire, que, de par la mer, ville de mouvement entre Occident et Orient en est le contrepoint. Ce déplacement du sens symbolique de l'Italie, de la ruine au fragment, [...] est une étape essentielle vers le rocher du Grand-Bé. », *Ibid.*, p. 167.

² V. Jolivet, « Ruines encombrantes. La ruine et les vestiges antiques de la villa Médicis à Rome », *art. cit.*

³ S. Genand, « *Corinne* ou l'inconscient, l'Italie archéologique de Germaine de Staël », *art. cit.*, p. 117.

⁴ Voir M. Lavaud, *La Plume et la pierre : l'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 16-19.

⁵ V.-A. Deshoulières et P. Vacher, « La louche fascination de l'irrévocable », in V.-A. Deshoulières et P. Vacher (dirs.), *La Mémoire en ruines*, *op. cit.*, p. 8.

⁶ M. Lavaud, *La Plume et la pierre : l'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 12.

⁷ « With the rise of historical consciousness and the modern perception of things as changing entities without stable essences, the archaeological image of a ceaseless stratification of the past became a useful master metaphor: texts, languages, nations, landscapes, and minds also changed constantly and deposited their pasts in invisible strata that might be excavated, reconstructed and revived », « Avec l'essor d'une conscience historique et la perception moderne des choses comme des entités sans essence stable, l'image archéologique d'une stratification continue du passé devint une métaphore utile et fréquente : les textes, les langages, les nations, les paysages et les esprits changeaient constamment et déposaient leur passé dans des strates invisibles qui pouvaient être excavées, reconstruites et ranimées. », G. Blix, *From Paris to Pompeii*, *op. cit.*, p. 5.

individuelle. Elle est donc au cœur de l'écriture de soi en Italie car « une ville en ruines se caractérise par l'empilement matériel des différentes couches du passé historique [...]. Mais, réfractée dans la mémoire d'un scripteur « assis sur les ruines », qui y revient aussi sur ses propres traces et y entrelace ses propres souvenirs, elle se défait et se dissout¹ ».

Mémoires d'outre-tombe constitue un cas particulièrement intéressant d'écriture autobiographique archéologique qui a fait l'objet de multiples travaux de recherche². L'archéologie y constitue à la fois un thème qui nourrit des souvenirs, des réflexions plus ou moins intimes et un modèle d'écriture par strates mémorielles qui participe à la singularité de la poétique mémorielle mise en place par Chateaubriand. En tant que thème, l'archéologie permet au lecteur d'accéder à certaines préoccupations intimes de l'auteur, non verbalisées. Ainsi, dans *Voyage en Italie*, le deuil de Pauline de Beaumont, qui fait l'objet d'un développement conséquent dans *Mémoires d'outre-tombe*, n'est exprimé que par des biais détournés, notamment le patrimoine italien, plus particulièrement les ruines, ou grâce à la cristallisation de cette souffrance autour d'un objet archéologique : le moulage du sein d'une Pompéienne. La fragilité du moulage renvoie, en creux, à sa perte récente et donne corps au deuil muet qui hante ces pages : la trace archéologique renvoie à celle du souvenir³. Dans *Mémoires d'outre-tombe*, cette association de la mort à la fouille archéologique s'explique non plus par un deuil en particulier mais par la conscience aigüe, chez l'autobiographe, de son propre vieillissement alors qu'il revient à Rome vingt-quatre ans après son premier séjour : les monuments n'ont pas changé, mais la mort a clairsemé ses amis et connaissances⁴ et les fouilles à Torre Vergata font apparaître cette omniprésence de la mort dans l'esprit de l'auteur-archéologue.

La fouille acquiert aussi chez Chateaubriand une valeur philosophique et chrétienne ; dès le *Voyage en Italie*, il se présente en auteur catholique, celui du *Génie du christianisme* ; cette dimension est accentuée dans *Mémoires d'outre-tombe* où elle fait pleinement partie de son identité auctoriale et trouve son aboutissement dans *La Vie de Rancé*⁵. Ce regard chrétien porté sur la Ville Éternelle et les fouilles qui y sont menées en modifie la portée. Si Chateaubriand fait preuve d'un certain attrait pour les antiquités chrétiennes, il n'effectue pas ses fouilles, comme Alexis Artaud de Montor, dans les catacombes : ce n'est donc pas tant à travers le choix du chantier archéologique et la nature des objets

¹ J. Loehr, « Ruines écrites et écriture de soi : Chateaubriand et Stendhal », *art. cit.*, p. 116.

² É. Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique*, *op. cit.*

³ Ce moulage n'est évoqué que dans *Voyage en Italie* où il constitue un support au deuil silencieux de Pauline de Beaumont mais aussi une source de méditations sur la fragilité de notre mémoire : « On m'a montré à Portici un morceau de cendres du Vésuve, friable au toucher, et qui conserve l'empreinte, chaque jour plus effacée, du sein et du bras d'une jeune femme ensevelie sous les ruines de Pompeïa ; c'est une image assez juste, bien qu'elle ne soit pas encore assez vaine, de la trace que notre mémoire laisse dans le cœur des hommes », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1484.

⁴ « Ambassadeur auprès du Saint-Siège en 1828, je me suis hâté de parcourir les palais et les ruines, de redemander les personnes que j'avais vues à Rome en 1803 : des palais et des ruines, j'en ai retrouvé beaucoup ; des personnes, peu. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 208.

⁵ Voir P. Berthier, « Rancé en Italie : la fin du voyage ? », in C. Montalbetti (dir.), *Chateaubriand. La Fabrique du texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », p. 183-192.

exhumés que se manifeste ce sentiment chrétien mais dans le regard qu'il porte sur ces découvertes aussi bien que sur le geste archéologique, notamment autour de la question de la vanité. L'évocation des fouilles de Torre Vergata est ainsi marquée par l'omniprésence de la mort qui suscite plusieurs strates de discours : religieux, philosophique, historique ou autobiographique. Comme nous l'avons vu, les principaux objets que déterre Chateaubriand sont des sarcophages qui agissent comme des *memento mori* et acquièrent à ses yeux le statut de vanités chrétiennes plus que celui d'objets archéologiques possédant une valeur scientifique et historique. Cette méditation sur la mort est suscitée par la nature des découvertes mais aussi par le lien de Chateaubriand à l'excavation ; l'exhumation des sarcophages s'accompagne paradoxalement du désir d'enfouissement de l'auteur. Une tension se dessine entre un mouvement archéologique contre-nature qui anticipe le Jugement Dernier¹ en ramenant à la lumière les morts et le désir chrétien et philosophique, aiguïlé par le sentiment du vieillissement, de retourner à la terre après la mort. Ce mouvement inversé se retrouve à plusieurs reprises dans le motif de l'échange : la terre restituée des sarcophages et des statues en échange du corps de l'archéologue, soumis à l'action dévoratrice de la terre et du temps. Il écrit ainsi, au sujet des sarcophages qu'il a découverts : « J'en pourrai choisir un pour moi sans que ma poussière soit obligée de chasser celle de ces vieux morts que le vent a déjà emportés. Ces sépulcres dépeuplés offrent le spectacle d'une résurrection, et pourtant ils n'attendent qu'une mort plus profonde² ». Le retour, après plusieurs siècles, d'une œuvre antique est compensé par le retour à la terre du corps de l'archéologue : Chateaubriand propose ici une métaphore de la création qui implique le sacrifice de soi pour obtenir une œuvre littéraire vouée à durer, une œuvre patrimoniale. Cette obsession d'un échange funèbre suscitée par la démarche archéologique crée un contact entre la mort et la vie qui relève de la vanité chrétienne.

L'archéologie, qu'il découvre dès 1804 en tant que spectateur à Herculaneum et Pompéi influence aussi sa perception de l'écriture autobiographique dont le fonctionnement est d'ailleurs comparé au chantier archéologique d'Herculaneum : « Chacun de nous, en fouillant à diverses profondeurs dans sa mémoire, retrouve une autre couche de morts, d'autres sentiments éteints, d'autres chimères qu'inutilement il allaita, comme celles d'Herculaneum, à la mamelle de l'Espérance³ ». La mémoire de l'autobiographe, comme le sol italien, se constitue de strates funèbres que l'écriture dévoile pour mettre au jour le sujet. C'est pourquoi le rôle d'archéologue qu'endosse Chateaubriand à Torre Vergata n'est pas qu'anecdotique : il fouille la terre comme il fouille dans la mémoire et le temps, personnel et collectif

¹ On retrouve cette idée chez Bonstetten : « les galériens, semblables aux anges qui doivent ranimer un jour la poussière des morts, faisaient sortir de terre des Dieux et des héros de marbre, ensevelis depuis tant de siècles. », C.-V. de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, *op. cit.*, p. 86.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 306. De même, à propos de la potentielle excavation d'une statue antique, il constate : « Peut-être rendrai-je mon argile à la terre en échange de la statue qu'elle me donnera : nous ne ferons que troquer une image de l'homme contre une image de l'homme. », *Ibid.*, p. 341.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 827.

car « la métaphore archéologique dit la nécessaire stratification de l'écriture, puisque la création engage une recherche du passé collectif à travers soi¹ ». Cette écriture archéologique, si on la retrouve dans l'ensemble de *Mémoires d'outre-tombe*, est plus marquée encore dans le récit des séjours romains parce qu'il convoque plusieurs strates textuelles, notamment des lettres, mais aussi parce que Rome est une ville palimpseste qui, constituée d'une succession de couches temporelles et archéologiques, met en abîme le fonctionnement de la mémoire et du sujet.

Cette valeur métaphorique de la fouille se retrouve également chez Stendhal ; dans son œuvre, l'archéologie se présente aussi comme « un modèle implicite pour penser la postérité littéraire et la survie des œuvres² ». Ainsi, dans *Vie d'Henry Brulard*, l'expérience archéologique fonde son entreprise autobiographique :

C'est au moment de ses premières fouilles, en 1835, que Stendhal commence son roman autobiographique, la *Vie de Henry Brulard*. Le modèle archéologique sert alors à Stendhal pour penser l'identité du sujet. [...]. L'écriture présente les images du souvenir comme des vestiges archéologiques³.

L'archéologie permettrait une « représentation de la psyché » et de son fonctionnement que l'on retrouve également dans le roman, notamment dans *Corinne ou l'Italie*. La critique a régulièrement insisté sur le lien entre le Vésuve et la confession d'Oswald puisque ce dernier livre son histoire à Corinne lors de leur ascension du volcan. Ce lien est d'ailleurs clairement établi par la narratrice : « L'impression de ce lieu, sa solitude profonde, donnèrent à lord Nelvil plus de force pour révéler ses secrets⁴ ». Le volcan et la lave qu'il peut émettre, sa violence destructrice aussi bien que le caractère brutal et inattendu de ses éruptions symbolisent, dans une dimension discursive et romanesque, la passion des deux protagonistes mais aussi, pour Oswald, la nécessité de révéler son histoire et de laisser libre cours à sa parole dont le flux, intarissable et brûlant, est assimilé à de la lave. En effet, cette confession volcanique est « le centre et la péripétie du roman⁵ », elle constitue l'apogée de la passion des héros puisqu'elle vient détruire leur idylle aussi sûrement que la lave du Vésuve l'a fait pour Pompéi et Herculanium⁶. Le volcan acquiert donc une symbolique forte ; il incarne cette libération de la parole, à la fois salvatrice et destructrice. Pourtant, à la suite de Corinne Saminadayar-Perrin⁷ et de P. Berthier, il convient d'insister sur un autre

¹ É. Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique*, op. cit., p. 341.

² Marie de Gandt, « Le modèle archéologique du temps romantique. Temps de l'époque, de l'œuvre et du sujet dans les écrits de Stendhal », in M. Lavaud, *La Plume et la pierre : l'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 362.

³ En effet, « l'esprit de l'individu est pensé comme un ensemble de strates, biographiques, imaginaires, littéraires, culturelles et collectives. Implicitement, Stendhal assigne au modèle archéologique la tâche d'explorer ces profondeurs. », *Ibid.*, p. 365.

⁴ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1229.

⁵ Voir Winfried Wehle, « Trauma et éruption : la littérature comme mise en scène de l'inconscient. Réflexions sur *Corinne ou l'Italie* de madame de Staël », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.110, 2010/1, p. 39.

⁶ P. Berthier, « Au-dessous du volcan », in J.-L. Diaz (dir.), *Madame de Staël, Corinne ou l'Italie : l'âme se mêle à tout*, op. cit., p. 133.

⁷ C. Saminadayar-Perrin, « Autour de Virgile : poétique et politique », *art. cit.*, p. 159-180.

motif jouant un rôle fondamental dans cette libération de la parole. Avant d'effectuer leur excursion au Vésuve, Corinne et Oswald visitent un autre site inscrit dans tous les itinéraires de l'époque : Pompéi. La visite de Pompéi relève alors du discours touristique : la narratrice prend en charge la description du site. Aucun lien n'est clairement établi, par la narratrice ou les personnages, entre la décision d'Oswald de livrer son histoire et le site archéologique. Pourtant, cette visite de Pompéi, dont les travaux d'excavation sont toujours en cours, renvoie métaphoriquement à la nécessité pour Oswald de déterrer son passé. La narratrice conclut d'ailleurs cet épisode par une formule qui acquiert une certaine ironie tragique : « C'est l'oubli seul qui dégrade l'âme ; mais elle peut trouver un asile dans le passé, quand d'arides circonstances privent les actions de leur but¹ ». L'archéologie, à travers la visite de Pompéi qui s'insère dans la trame romanesque, est donc liée à la question de la mémoire et du sujet.

Mais Chateaubriand, Stendhal et Staël ne sont pas les seuls à établir une poétique mémorielle archéologique dans leurs œuvres littéraires : les récits et guides de voyage sont également concernés. La mise en place de cette poétique s'incarne ainsi dans le discours porté sur une trace qui, plus qu'aucune autre, anime l'imaginaire des voyageurs. Il s'agit du célèbre moulage du sein et du bras d'une Pompéienne, tuée lors de l'éruption de 79, qui constitue un lieu commun du voyage en Italie de cette époque. Ce reste archéologique exposé à Portici fascine durablement le XIX^e siècle littéraire ; on le retrouve ainsi dans la nouvelle fantastique de Gautier, *Aria Marcella*. Il fait l'objet de nombreux commentaires de la part des voyageurs et cristallise leurs émotions face au site : la lave a figé l'éphémère, la vie humaine, et plus particulièrement la beauté et la jeunesse, unanimement attribuées à la femme ayant laissé cette marque, ce qui peut s'expliquer par la dimension érotique et fantasmatique liée à l'imaginaire de Pompéi qu'on retrouve chez Gautier. L'imagination reconstitue à partir de la trace un corps selon son désir, au même titre que l'archéologie reconstitue le site antique, la vie qu'on y menait, à partir des traces qui y ont été retrouvées. Mais cette jeunesse et cette beauté servent surtout à mettre en avant la brutalité de l'éruption et de la mort : l'émotion que cette empreinte suscite réside dans cette tension entre éphémère et trace. Elle acquiert alors une portée allégorique forte et permet de présenter l'archéologie en littérature comme l'art de rendre vie aux figements de la mort et du temps, comme chez Ducos :

Jetez les yeux sur les restes de cette Pompéienne, qui mourut dans la cave où elle s'était réfugiée. [...] Ne voyez-vous pas en idée cette infortunée tout entière ? Les formes de son sein de ses belles épaules, de son cou bien placé, de sa taille arrondie vous aident à la recomposer. Elle était grande, jeune, bien faite. Son embonpoint avait de la grâce et de la fraîcheur. Surprise dans son sommeil, elle fuyait en chemise des morceaux de linge tiennent encore à la terre durcie qui l'enveloppa. Ah que cette mort est affreuse qui ne laisse aucun souvenir, aucun regret, aucune trace de passage dans la vie ! Éloignons-nous de ces tristes reliques² !

¹ *Ibid.*, p. 1228.

² J.-B Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie*, op. cit., t. III, p. 17-18.

Ces « tristes reliques » suscitent l'émotion et l'intérêt d'autres voyageurs, tel Borel qui évoque la « beauté parfaite » de ce moulage¹.

L'archéologie, dans la littérature viatique du moment 1800, acquiert une portée métaphorique, qui permet de dire le travail de la mémoire et de l'écriture aussi bien que les émotions du sujet. Mais, si l'archéologie entretient un lien avec la mémoire individuelle, elle est aussi, comme la ruine, convoquée dans l'écriture du temps historique.

▪ *Un modèle pour écrire l'histoire*

Il ne s'agit pas uniquement du rôle de l'archéologie dans la constitution du discours historique par l'apport de preuves. Si ce lien entre histoire et archéologie est présent dans notre corpus, la perception de l'archéologie y est aussi liée aux récents événements historiques, et plus particulièrement au souvenir de la Révolution et de l'Empire². La visite des chantiers de fouilles aussi bien que leur description engendrent, sur le sol italien, des réflexions diverses sur ces événements et leurs conséquences patrimoniales. En effet, « l'histoire et ses images sont ainsi une réponse à cette hantise de la destruction qui habite les esprits [...] et à laquelle les événements révolutionnaires devaient donner [...] une brûlante actualité³ ».

Nous étudierons ce phénomène autour de deux questions : celle de l'imaginaire politique et patrimonial qui se tisse autour de la lave comme matériau à la fois destructeur et conservateur à Pompéi et Herculaneum, et celle des prospections archéologiques ou « futurisme archéologique ». Il n'est plus à démontrer que la métaphore volcanique est une des métaphores naturelles, avec la tempête ou l'orage⁴, les plus convoquées pour faire référence aux violences de la Révolution française⁵. En Italie, elle est liée à l'évocation du Vésuve et renvoie les voyageurs aux violences sociales, politiques mais aussi patrimoniales de la Révolution, en France comme en Italie. Dans ses *Carnets de voyage*, Staël effectue

¹ « On croit qu'elle était jeune, qu'elle était mère, qu'elle était belle et même qu'elle fuyait en chemise ; parce qu'elle avait auprès d'elle le squelette d'un petit enfant ; que, moulée dans la cendre, la forme de son sein s'est trouvée d'une beauté parfaite. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, op. cit., p. 148.

² Le souvenir de l'Empire est lié aux chantiers archéologiques ordonnés par la France ; les voyageurs en profitent pour évoquer la brièveté de la gloire impériale française en Europe. Chez Chateaubriand, la métaphore archéologique renvoie à l'épisode impérial dont elle accentue la précarité historique : « Pendant le cours de l'année 1814, le roi et la reine de Naples donnèrent une fête à Pompéi ; on exécuta une fouille au son de la musique : les ruines que faisaient déterrer Caroline et Joachim ne les instruisaient pas de leur propre ruine ; sur les derniers bords de la prospérité, on n'entend que les derniers concerts du songe qui passe. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 707. Le lieu commun de la chute des empires est ici lié à la fouille archéologique, selon le même mouvement d'inversion spéculaire étudié plus haut chez Chateaubriand concernant l'individu. Les ruines déterrées par Caroline Bonaparte et Murat ont de manière rétrospective un rôle d'avertissement : l'empire napoléonien comme la royauté instaurée par Murat sont destinés à tomber et à nourrir de leurs ruines le sol italien.

³ É. Pommier, *L'Art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, op. cit., p. 357.

⁴ « En 1800 on eut la précaution de mettre en sûreté les peintures et les statues les plus précieuses, en les transportant en Sicile ; mais on les envoya rechercher quelque temps après, parce que l'on crut que l'orage était passé. » A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. I, p. 203.

⁵ Voir Olivier Ritz, *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*, Paris, Classiques Garnier, « L'Europe des Lumières », 2016, 371 p.

à Pompéi un parallèle entre les destructions causées par les éruptions et celles causées par l'histoire : « Les laves sur les laves comme les siècles sur les siècles entassent la destruction sur la destruction¹ ». De même, Chateaubriand, alors qu'il est descendu dans le cratère du Vésuve, évoque le souvenir des révolutions, opposant le silence actuel du volcan à sa potentielle force de destruction². S'il y évoque les révolutions de manière générale, le souvenir traumatique de la Révolution française est bien présent, comme lorsqu'il écrit à propos des nobles et du clergé italiens : « Ils vivent comme s'ils ne voyaient pas s'avancer sur eux la révolution qui va les engloutir³ ». La révolution est à nouveau plus discrètement comparée à un volcan dont la lave *engloutira* le mode de vie de l'ancien régime pour le réduire à une curiosité archéologique. Cette métaphore se retrouve dans d'autres ouvrages viatiques, comme chez Brad :

Vésuve qui du Ciel annonces la colère,
Tu ne détruiras point le verger solitaire
Où du chantre des Dieux est l'auguste tombeau⁴. [...]
N'est-il pas temps enfin que ce pays respire ?
Trop de haine, de guerre ont prolongé ses maux :
Trop de volcans, Hélas ! ont troublé son repos⁵.

Le poète s'adresse au Vésuve personnifié afin de lui défendre son œuvre de destruction patrimoniale. Néanmoins, il opère un glissement métaphorique puisque, après avoir évoqué le « Vésuve », il mentionne « les volcans ». Il s'agit ici des volcans révolutionnaires et des « maux » qu'ils ont pu entraîner, troublant Naples et sa région : Brad met en avant la figure du « prince nouveau », Napoléon, venu mettre un terme aux destructions et aux pillages opérés par les Français sur la péninsule. Les spoliations françaises en Italie sont aussi évoquées par la métaphore volcanique chez Kotzebue qui déclare au Musée de Portici en 1805 :

Malheureusement on n'y voit en ce moment que la moindre partie de ses trésors, car tout ce qui a paru de quelque prix, sous le rapport de l'art ou de la matière, a été prudemment transporté à Palerme, afin qu'il ne tombât pas entre les mains des Français ; le tout repose dans cinquante-deux caisses, jusqu'à ce que la lave vomie par le volcan de la Révolution française soit entièrement refroidie⁶.

La lave est donc perçue comme un agent destructeur, assimilé à la Révolution française. Mais elle est aussi, paradoxalement, un agent conservateur⁷ : c'est grâce à cette couche de lave que Pompéi et

¹ G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 121.

² « Comparez ce silence de mort aux détonations épouvantables qui ébranlaient ces mêmes lieux lorsque le volcan vomissait le feu de ses entrailles et couvrait la terre de ténèbres. On peut faire ici des réflexions philosophiques et prendre en pitié les choses humaines. Qu'est-ce en effet que ces révolutions si fameuses des empires auprès des accidents de la nature qui changent la face de la terre et des mers ? », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1468-1469.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale, 1789-1807*, I, op. cit., p. 249.

⁴ La périphrase désigne le tombeau de Virgile.

⁵ J.-L. Brad, *L'Italie, poème en quatre chants*, op. cit., p. 11-12.

⁶ A. de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, op. cit., t. II, p. 123.

⁷ Qui permet de faire avancer l'état des savoirs, comme le rappelle Millin : « Après avoir été ensevelies pendant dix-sept siècles elles reparaisent ; comme si elles avaient été enveloppées dans la lave ou conservées sous la cendre pour nous apprendre un jour à mieux connaître l'architecture des anciens, à nous former une idée plus exacte de leurs progrès dans la peinture et nous révéler enfin des particularités relatives à leurs usages publics et à

Herculanium ont été protégées des destructions et des pillages et que leur « souvenir » a survécu, comme l'explique Staël : « Le volcan qui a couvert cette ville de cendres l'a préservée des outrages du temps. Jamais des édifices exposés à l'air ne se seraient ainsi maintenus, et ce souvenir enfoui s'est retrouvé tout entier¹ ». Elle n'est pas la seule à mettre en avant cette idée ; Julvécourt évoque « une cité toute romaine [...] que la lave a engloutie et que la lave a conservée² » et Mallet décrit une Pompéi « protégée par les cendres contre les injures du temps³ ». Les voyageurs vantent donc les vertus patrimoniales de la lave qui a permis, mieux que toute intervention humaine, la conservation de la cité antique⁴. La lave constitue une couche protectrice qui, une fois enlevée par les fouilles, peut causer la destruction des objets comme l'explique Jouy :

Ce fut, nous dit-il, dans les fouilles de 1755 que cette porte fut ouverte pour la première fois ; en entrant dans cette salle souterraine, on vit disparaître, ou plutôt tomber en poussière une famille qui s'y était réfugiée. [...] Vous pourrez juger par les objets conservés au Muséum de Portici, des inexplicables effets de la lave. Les matières volcaniques n'ont fondu ni l'or, ni l'argent, ni les autres métaux ; elles n'ont altéré ni les pâtes, ni les légumes, ni les noix, ni le fil ; et toutefois elles ont détruit les corps humains et calciné des statues de marbre et de bronze⁵.

Mis en contact avec l'air, les restes calcinés d'une famille disparaissent, allégorie de la fragilité de la trace du passé mise en contact avec le présent. Ce motif de la lave comme force destructrice et conservatrice revient à de multiples reprises dans la littérature viatique du moment 1800 et est souvent associé à la Révolution, dont les ravages ont permis l'émergence d'un sentiment patrimonial.

Cette conscience historique aiguë qui émerge avec la Révolution s'accompagne d'une anxiété non seulement liée à la conservation des traces du passé mais aussi d'une angoisse de leur destruction à venir qui s'exprime à travers le recours au futurisme archéologique qui « rêve le monde présent comme un chantier de fouilles à venir⁶ » et révèle les angoisses contemporaines face à l'accélération du temps moderne et la fin d'un monde. La succession de régimes politiques, l'industrialisation, l'urbanisation donnent l'impression d'une précipitation temporelle postrévolutionnaire à l'origine de la conscience patrimoniale française qui entend préserver les traces toujours plus ténues du passé sur un territoire en pleine métamorphose. Le XIX^e siècle, à la suite de la rupture révolutionnaire, prend conscience de sa

leurs habitudes privées. », A.-L. Millin, *Description des tombeaux qui ont été découverts à Pompéi dans l'année 1812*, Naples, Imprimerie royale, 1813, p. 1.

¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1226.

² P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 134.

³ « Le même fléau qui la fit disparaître en a conservé les restes jusqu'à nos jours. Sans ce terrible événement, probablement il n'en existerait plus de vestiges », G. Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, op. cit., p. 246.

⁴ Simond estime ainsi qu' « elle doit à cet accident d'avoir échappé aux injures du temps et à celles et à celles de barbares, et l'Antiquité s'y trouve en quelque sorte prise sur le fait. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. II, p. 106. Valéry constate que « le Vésuve au milieu même de ses plus grandes fureurs, ne semble avoir englouti Pompéi que pour la conserver miraculeusement à la curiosité et à l'admiration de la postérité. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. III, p. 382.

⁵ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, op. cit., t. IV, p. 31.

⁶ M. Lavaud, *La plume et la pierre : l'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 15.

propre mortalité historique¹. C'est une conscience qu'on retrouve dans l'utopie de Mercier, *L'An 2240*, mais aussi dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* dans laquelle Gautier a recours au futurisme archéologique pour exprimer son rejet de la modernité et du progrès ; il imagine, en établissant un parallèle avec Pompéi et Herculaneum, la destruction du Paris actuel et sa redécouverte ultérieure, marquée par la déception des archéologues face à la médiocrité de ses traces². Ce phénomène, lié au fait que l'archéologie brouille la linéarité temporelle et constitue un « moment jubilatoire où la modernité entre en contact avec l'antiquité jusqu'à en perdre ses repères³ », se retrouve dans la littérature de voyage en Italie où les visiteurs ont des contacts plus importants avec l'archéologie. Certains imaginent des villes modernes comme de futurs chantiers archéologiques. C'est le cas de Legouvé, qui, ébloui par la richesse des chantiers archéologiques de Campanie, anticipe la déception des futurs archéologues s'ils venaient à découvrir la Poitiers du XIX^e siècle enfouie sous les cendres ; comme Gautier, il reproche à la France moderne de ne rien produire de beau :

Nous autres Français, nous sommes le peuple le moins artiste du monde [...]. S'il y avait un volcan à côté de Poitiers, que le volcan ensevelît Poitiers sous ses cendres, et que dans dix-huit cents ans on exhumât cette ville momie...Quels barbares ! dirait-on. Quelle grossièreté maladroite et disgracieuse dans leurs usages ! Comme ils savaient mal vivre ! Quels édifices mesquins ! Quelles habitations sans goût d'artiste⁴ !

Simond propose également un épisode de futurisme archéologique : étonné par le nombre de pièces antiques qu'ont fait apparaître les fouilles, il estime que les archéologues du futur en trouveront un nombre bien moins important dans la Paris ou la Londres qu'ils auront à exhumer, ce qui leur permettra

¹ « Like the Ancient Régime, the entire past seemed an endangered species in a time of rapid change that underscored the fragile and mortal character of civilizations; the Revolution, and later capitalism, had opened a palpable gap between past and future that broke the chain of tradition and undid the predictive, stabilizing power of historical examples. In this context of turbulent change, much nineteenth-century writing exhibited a tangible anxiety of loss [...] that reflected the period's sense of its own mortality », « Comme l'Ancien Régime, le passé tout entier semblait une espèce en danger à un moment de changement rapide qui met en avant le caractère fragile et mortel des civilisations ; la Révolution puis, plus tard, le capitalisme, ont ouvert un gouffre significatif entre le passé et le futur qui a brisé la chaîne de la tradition et a réduit à néant le pouvoir prédictif et stabilisant des exemples historiques. Dans ce contexte agité de changement, beaucoup d'écrits du dix-neuvième siècle témoignent d'une angoisse de la perte palpable qui reflète la conscience que cette période a de sa propre finitude. », G. Blix, *From Paris to Pompeii*, *op. cit.*, p. 1.

² « Si, demain, un volcan ouvrait sa gueule à Montmartre, et faisait à Paris un linceul de cendre et un tombeau de lave, comme fit autrefois le Vésuve à Stabia, à Pompéi et à Herculaneum, et que, dans quelque mille ans, les antiquaires de ce temps-là fissent des fouilles et exhumassent le cadavre de la ville morte, dites quel monument serait resté debout pour témoigner de la splendeur de la grande enterrée, Notre-Dame la gothique ? — On aurait vraiment une belle idée de nos arts en déblayant les Tuileries retouchées par M. Fontaine ! Les statues du pont Louis XV feraient un bel effet, transportées dans les musées d'alors ! Et, n'étaient les tableaux des anciennes écoles et les statues de l'antiquité ou de la Renaissance entassés dans la galerie du Louvre, ce long boyau informe ; n'était le plafond d'Ingres, qui empêcherait de croire que Paris ne fût qu'un campement de Barbares, un village de Welches ou de Topinamboux, ce qu'on retirerait des fouilles serait quelque chose de bien curieux. — Des briquets de gardes nationaux et des casques de sapeurs pompiers, des écus frappés d'un coin informe, voilà ce qu'on trouverait au lieu de ces belles armes, si curieusement ciselées, que le moyen âge laisse au fond de ses tours et de ses tombeaux en ruine, de ces médailles qui remplissent les vases étrusques et pavent les fondements de toutes les constructions romaines. », T. Gautier, « Préface », *Mademoiselle de Maupin*, in *Romans, contes et nouvelles*, Pierre Laubriet (éd.), Paris, Gallimard, « Pléiade », 2002, p. 235.

³ M.-F. David, « La transfiguration de l'objet trouvé », *art. cit.*, p. 50.

⁴ E. Legouvé, « Environs de Naples », *op. cit.*, p. 14.

d'en déduire quelques théories sur la société du XIX^e siècle¹. Stendhal incite encore son lecteur à imaginer Paris ensevelie pour rendre compte de la fragilité des suppositions savantes romaines sur le Forum². Les considérations de ces trois auteurs sont très pragmatiques : il ne s'agit pas d'un épisode de rêverie dystopique sur la destruction future, insistant sur la fragilité des civilisations humaines, de leurs modes de vie et de leurs monuments, puisque le registre employé hésite entre registre comique et polémique. Néanmoins, la multiplication de ces épisodes d'archéologie par anticipation est liée à la rupture historique que constitue la Révolution et à la conscience patrimoniale qui en découle.

❖ La citation et le monument, le tout et le fragment : mécanismes intertextuels

Les voyageurs, dans le souci patrimonial qui les habite, commentent aussi la pratique architecturale du *riuzo* ou remploi grâce à laquelle des restes antiques (colonnes, chapiteaux, statues...) sont, plus ou moins heureusement, intégrés aux monuments modernes de l'Italie, notamment ses églises. Cette technique, qui vise à conserver le fragment antique en l'intégrant dans un nouveau tout monumental mais aussi à conférer à l'édifice moderne une certaine légitimité en y inscrivant une continuité avec le modèle antique, influence l'écriture du voyage dont elle devient un modèle.

En effet, les récits de voyage en Italie, terre palimpseste, sont caractérisés par une forte intertextualité³ qui se manifeste par la référence, le souvenir littéraire mais surtout par l'insertion systématique par les voyageurs de citations au sein de leurs textes qui peut être comparée à la pratique architecturale du remploi : il s'agit de prendre un élément extérieur, un autre matériau textuel, et de l'insérer dans le texte moderne. Le fragment joue alors un rôle pragmatique en comblant les vides ou en servant de preuve scientifique confortant les dires du voyageur mais le plus souvent il est considéré comme un élément précieux contribuant à orner le texte, à l'inscrire dans un réseau littéraire et à lui conférer une légitimité esthétique. C'est notamment le cas des citations latines qui émaillent les récits de voyage en Italie comme les plus belles réalisations de l'Antiquité ornent désormais ses églises. La citation possède donc une fonction poétique forte dans le récit de voyage qu'on retrouve plus particulièrement chez Chateaubriand⁴. Dans *Voyage en Italie*, il multiplie les citations latines dans un

¹ « Dans quelques milliers d'années, lorsqu'on déterrera Paris ou Londres du milieu des champs, l'on n'y trouvera pas beaucoup de louis d'or ni de guinées ; ce qui indiquera que l'état de la société était plus sûr et plus tranquille de notre temps, qu'il ne l'a été sous l'empire romain. », L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, t. I, p. 129.

² « Supposez que dans mille ans, Paris soit en ruines, et voyez s'avancer un petit savant intrigant ; il prétend savoir cinq ou six langues, chose que je ne peux pas vérifier ; mais de plus, il veut retrouver à la fois les ruines du couvent des Capucines et celles de la caserne des pompiers et des autres bâtiments de la rue de la Paix, qui ont remplacé le couvent des Capucines. Ces bâtiments, qui n'ont existé que l'un après l'autre, il les place hardiment l'un à côté de l'autre dans la carte qu'il fait du Paris antique. », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 892.

³ C'est la thèse défendue par C. Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque, op. cit.*

⁴ Cette « poétique de la citation » peut être relevée dans l'ensemble de son œuvre, notamment autobiographique puisqu'elle participe à l'élévation du monument littéraire. Voir Antoine Compagnon, « Poétique de la citation », in J.-C. Berchet et P. Berthier (dirs.), *Chateaubriand mémorialiste. Colloque du cent-cinquantième (1848-1998)*, Genève, Droz, 2000, p. 235-249.

souci de « légitimer » le texte, de communier avec son lecteur disposant, comme lui, d'une éducation classique¹ mais aussi par pur plaisir littéraire. Il s'agit d'une pratique courante amplifiée par le contact avec l'Italie ; ainsi, si Chateaubriand cite Virgile lors de son passage à Chambéry où une galerie creusée dans la roche lui rappelle « l'entrée de l'enfer de Virgile² », cette manie de la citation s'accroît sur les lieux classiques, notamment à Tivoli ou Naples. Sans prendre la peine de donner nécessairement leur auteur, il cite, au cœur même de ses phrases³, les poètes latins : Virgile, Horace, Tibulle, Ovide... mais aussi Cicéron. Ces citations, qui participent à la description du paysage et du patrimoine de la péninsule⁴ comme à celle des états d'âme du voyageur, sont intégrées au texte dont elles font désormais partie mais restent mises en valeur par l'italique et les guillemets comme, dans une église, les colonnes antiques le sont par l'architecture moderne qui les isole. On retrouve ce feuilletage citationnel chez de nombreux voyageurs, par exemple dans les récits d'Anot ou de Dupaty qui ne manquent aucune occasion d'insérer une citation latine, même si leur emploi est souvent moins bien serti dans le texte, plus grossier et pédant que celui de Chateaubriand, véritable orfèvre du *riuzo* littéraire qui puise ses matériaux dans une bibliothèque classique riche et variée. Pourtant, plusieurs voyageurs du moment 1800 critiquent « la manie des citations latines⁵ » qui caractérise le récit de voyage classique en Italie ; Chateaubriand reproche ainsi à Addison de voyager « en *scholar*, sa course se résume en citations classiques empreintes de souvenirs anglais⁶ ». Si cette pratique du *riuzo* littéraire perdure, elle se renouvelle à la lumière de ces critiques : les voyageurs continuent à exploiter des citations antiques mais empruntent de plus en plus régulièrement des fragments à la littérature italienne pour construire leur monument viatique. Ces citations, souvent empruntées aux auteurs les plus reconnus, sont fréquemment effectuées en italien, accentuant l'effet de remploi dans le texte français. Elles peuvent servir au voyageur à décrire une expérience vécue mais aussi les monuments, l'histoire et la géographie tout en lui permettant de légitimer son texte en l'inscrivant dans la grande bibliothèque européenne et de faire découvrir au lecteur le patrimoine littéraire de la péninsule. Animés par cette volonté, les voyageurs citent des extraits plus conséquents, notamment de la poésie ; c'est un procédé auquel a recours Stendhal, soucieux d'initier ses lecteurs aux charmes de la littérature italienne. S'il en propose parfois la traduction, il laisse toujours la

¹ À propos de l'*Itinéraire*, il écrit ainsi à Joubert : « Sans doute il y a trop de citations, mais il faut songer à tout le monde et il y a tels lecteurs qui veulent des faits et de l'instruction. », F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. II. 1808-1814*, P. Riberette (éd.), Paris, Gallimard, 1979, p. 114.

² F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1428.

³ « Mon cicéron me conduit dans le pays des Sabins, *pubemque sabellum*. », *Ibid.*, p. 1441. La syntaxe latine s'imbrique dans la française, créant une fluidité, une continuité syntaxique reflet d'une autre, culturelle. De même, à propos de la maison de Horace, il écrit : « c'était là qu'il offrait *floribus et vino genium memorem brevis aevi* », *Ibid.*, p. 1487. Le remploi est ainsi mieux intégré à l'architecture textuelle moderne.

⁴ « J'ai remarqué sur un rocher bleuâtre un cygne de lave blanche parfaitement modelé ; vous eussiez juré voir ce bel oiseau dormant sur une eau paisible, la tête cachée sous son aile, et son long cou allongé sur son dos comme un rouleau de soie : *Ad vada Meandri concinit albus olor*. », *Ibid.*, p. 1468.

⁵ Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826, op. cit.*, p. 395.

⁶ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 216.

version originale, en italien, au coeur de son texte. Il cite ainsi plusieurs poèmes de Monti comme un « sonnet délicieux » qu'il fit « vers 1790, à l'occasion de l'arrivée à Rome d'une jeune et charmante Génoise, qui venait solliciter la résiliation de son mariage¹ », le sonnet sur la mort² ou celui sur les enlèvements français, « *Sopra i monumenti dell' arte presi a Roma dai Francesi*³ ». Il entreprend également de citer des vers de Pétrarque⁴ ou d'Alfieri⁵. Si la passion stendhalienne pour l'Italie et sa littérature peut expliquer ce choix, il n'est pas le seul à y recourir. Chateaubriand, s'il cite rarement des poèmes entiers, multiplie les citations italiennes, surtout dans *Mémoires d'outre-tombe*. En effet, dans *Voyage en Italie*, elles restent plus rares que les citations latines mais elles se multiplient dans son autobiographie où il cite Pétrarque, Dante, Le Tasse mais aussi Alfieri. Les récits des déclamations effectuées par les poètes contemporains, auxquelles les visiteurs assistent dans les salons italiens, sont aussi l'occasion de découvrir et de faire découvrir la littérature de la péninsule : ainsi Legouvé rencontre Manzoni qui entreprend de lui réciter un sonnet de Gianni qu'il retranscrit en italien et traduit⁶.

Mais le remploi littéraire est un procédé d'écriture qui permet aussi aux voyageurs de s'inscrire dans une riche intertextualité. Ils ne se contentent donc pas de citer des auteurs italiens ou latins mais multiplient l'insertion de fragments textuels d'auteurs français, anglais ou allemands dont l'œuvre littéraire sur l'Italie nourrit leur imaginaire comme leur écriture. Ainsi, Byron est souvent cité par les voyageurs qui rapportent ses propos sur le patrimoine de la péninsule, notamment à Venise⁷. De même, lors du récit de sa visite nocturne au Colisée, Stendhal entreprend de le citer en anglais : ses vers viennent rehausser l'impression majestueuse qui se dégage du monument romain à cette heure et en offrent une lecture romantique. Parmi les auteurs allemands, Goethe est souvent convoqué. Ainsi, à Venise, Anot le cite pour décrire l'Arsenal et insère de l'allemand dans sa prose française⁸. De même, Chateaubriand le cite à Venise⁹ et Millin et Staël le convoquent dans leur description de la ville Éternelle¹⁰. Les citations de *Corinne ou l'Italie* se multiplient aussi au cours de la première moitié du XIX^e siècle où l'ouvrage

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 864.

² Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 495-496.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 788.

⁴ « L'extrême plaisir que nous a fait ce soir le plus beau sonnet de Pétrarque me sera-t-il une excuse suffisante pour le placer ici ? La vue imprévue d'un nouveau tableau de Raphaël ne nous eût pas émus davantage. La langue italienne est si hardie dans l'expression des passions [...] que je n'ose essayer la traduction de ce morceau. », *Ibid.*, p. 880-881.

⁵ *Ibid.*, p. 895.

⁶ E ; Legouvé, « Lombardie », *op. cit.*, p. 8.

⁷ Comme à propos de l'Agar du Guerchin : « C'est Byron, Byron le plus froid des sceptiques en fait de peinture, que nous laisserons parler devant cette magnifique page. », R. de Beauvoir, « Musées d'Italie », *op. cit.*, p. 2.

⁸ « Voici la triste peinture que Goethe fait de cet Arsenal, qu'il visita, il y a quelques années : « *Vor dem Arsenal stehn zwei altgriechische Loewen ; Klein wird neben dem Paar Pforte, Thurm und Kanal.* », P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, *op. cit.*, t. I, p. 252.

⁹ « Connais-tu cette terre où les citronniers fleurissent ? Chante Mignon, l'Italienne expatriée. » (Goethe) », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, *op. cit.*, p. 786.

¹⁰ « Rome montrée par vous, Rome interprétée par l'imagination et le génie, *Rome, qui est un monde, animé par le sentiment, sans lequel le monde lui-même est un désert.* » Traduction de vers de Goethe, comme l'indique une note de l'autrice. G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1063.

demeure un modèle touristique et littéraire : Jouy cite Staël sur la vie politique de Venise¹ et Valéry reprend sa description du silence de la ville² ; à Sienne, Lemonnier rapporte ses propos sur la ville³ ; Taillard la cite également dans sa description d'Ancône⁴. Si Stendhal est plus rarement mentionné, sa fortune littéraire étant plus tardive⁵, Chateaubriand l'est presque aussi fréquemment que Staël avant même la publication du *Voyage en Italie* qui n'a lieu qu'en 1827. Les voyageurs ne connaissent alors que les lettres publiées dans la presse sur le Vésuve et la campagne de Rome⁶. Après 1827, ses écrits italiens sont abondamment repris et diffusés par l'ouvrage de Farjasse, vaste centon qui emprunte de nombreuses réflexions et descriptions à la plume de Chateaubriand. Valéry fait aussi référence à sa carrière diplomatique et à ses œuvres, notamment à Rome⁷. Mais Chateaubriand se cite également lui-même dans ses ouvrages, comme dans *Voyage en Italie* où il emprunte à ses romans américains mais aussi dans *Mémoires d'outre-tombe*, un procédé abondamment commenté qui met en avant un *riuzo* littéraire très riche dans l'élévation du monument littéraire puisqu'il mobilise aussi bien des fragments littéraires français, italiens, anglais, allemands que des fragments personnels, qu'ils proviennent d'œuvres littéraires ou d'écrits intimes inédits. La pratique du remploi est en effet au cœur de l'écriture autobiographique de Chateaubriand et les strates textuelles participent au feuilletage temporel sur lequel elle repose. Si le geste archéologique définit son écriture, Agnès Verlet relève en effet qu'il est associé à un autre geste, antithétique, celui de l'élévation qui met l'accent sur une vanité paradoxale :

Chateaubriand fait du « mélange » de l'architecture et de la ruine une des particularités de Rome, et à partir de cette relation indissociable se dessine un double mouvement, inverse et souvent concomitant dans les *Mémoires* : construction et fouilles, édification monumentale et excavation archéologique. Quand Chateaubriand élève son monument à Pauline de Beaumont, il visite Naples et les ruines de Pompéïa ; le récit de la construction du tombeau de Poussin sera interrompu par celui des fouilles de Torre Vergata⁸.

Cette association de l'excavation et de l'élévation est, certes, construite *a posteriori* par l'auteur mais elle trouve sa source dans l'expérience concomitante de ces deux phénomènes, que ce soit lors du premier séjour de 1803-1804 ou au cours de celui de 1828-1829. En effet, si la mémoire de Pauline de

¹ É. de Jouy, *L'Hermite en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 271-272.

² « On a, je crois, singulièrement exagéré le silence de Venise ; après Rome, nulle part en Italie le son des cloches n'est peut-être plus bruyant, et les cris du peuple ne le cèdent qu'aux seuls Napolitains. M^{me} de Staël, qui a fait tant d'observations ingénieuses ou profondes, prétend qu'*on ne voit pas même une mouche en ce séjour*, le funeste *conopeum* placé au-dessus des lits ne prouve que trop le contraire. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. I, p. 396-397.

³ H. Lemonnier, « Pistoia », *op. cit.*, p. 30.

⁴ C. Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 269-270.

⁵ Valéry le cite à quelques reprises, comme dans cet extrait : « Le monument des Stuarts, [...] loué par Perticari et M. de Stendhal, est mesquin de style, d'invention et véritablement indigne de son auteur. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 10.

⁶ Dès 1824, Santo-Domingo rapporte ses propos sur la campagne romaine. Voir J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, *op. cit.*, p. 241.

⁷ Il écrit par exemple : « La Porte majeure, ouvrage de Claude, est un majestueux débris de ces aqueducs qui, selon l'expression de M. de Chateaubriand, amenaient les eaux au peuple roi sur des arcs de triomphe. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, *op. cit.*, t. IV, p. 96.

⁸ Agnès Verlet, *Les Vanités de Chateaubriand*, Genève, Droz, 2001, p. 359.

Beaumont est liée au moulage du sein de la Pompéienne exposé à Portici, symbole de l'éphémère et de la destruction, elle est aussi liée au tombeau néoclassique que Chateaubriand lui élève à Saint-Louis-des-Français : la construction nouvelle est le pendant de la destruction de l'antique révélée par les fouilles. Ce lien entre néo-classicisme et archéologie, entre élévation et destruction, entre unité et fragment est bien mis en valeur par un autre monument qu'élève Chateaubriand en 1828-1829, celui du Poussin, dont la construction est directement liée aux fouilles qu'il a menées car elles lui permettent de trouver le matériau pour constituer une œuvre nouvelle : à la fois sur le plan matériel car le morceau de marbre permettra de « faire le buste du Poussin¹ » mais aussi sur le plan mémoriel, puisqu'à une mémoire antique européenne, effacée, ce marbre servira désormais de support à une mémoire moderne nationale française. Cette association de deux mouvements antithétiques sert enfin à la construction de son œuvre-monument, *Mémoires d'outre-tombe* puisque « la construction monumentale et la fouille archéologique donnent le double mouvement des *Mémoires*, par lesquels l'écrivain « fouille » dans ses souvenirs stratifiés pour extraire de sa mémoire des vestiges qui en constitueront l'édifice² ».

Ainsi, l'écriture de l'expérience italienne, viatique mais aussi intime, est une écriture du *riuzo* littéraire, imposée par l'intense intertextualité qui caractérise la péninsule et son patrimoine où tout monument, tout paysage, toute œuvre artistique fait signe vers un horizon textuel. L'écriture italienne, à l'image du patrimoine de la péninsule, oscille entre le fragment (journal, lettre, carnet de voyage) et le tout (épopée, roman). Elle collecte et conserve les traces patrimoniales du passé comme les citations, monument textuel élevé sur des bribes de mots et des débris architecturaux qui, grâce à la fiction et plus généralement à l'imagination, reconstruit l'unité à partir de l'éclatement. La citation, qui contribue à une poétique du fragment³, peut alors être aussi perçue comme un élément de restauration ; elle comble les vides laissés par le temps.

Le texte littéraire comme lieu de restauration et de conservation

En effet, les voyageurs entreprennent dans leurs récits de restaurer le patrimoine de la péninsule abîmé par le temps et la citation, notamment latine, peut aider à redresser aux yeux du lecteur un monument en dépeignant sa splendeur passée. Plus généralement, la littérature s'inspire de procédés scientifiques, comme celui de la restauration architecturale, pour mettre en place une écriture patrimoniale à même de lutter contre les ravages causés par le temps et les hommes. Mais c'est à l'imagination, et plus encore à la fiction, qu'est confié le soin d'une restauration patrimoniale.

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. III, p. 269.

² *Ibid.*, p. 289.

³ En effet, au début du XIX^e siècle, « les valeurs de symétrie, d'ordre, d'achèvement, d'équilibre reculent devant un goût nouveau qui charge d'un prestige insolite l'inachevé, l'incomplet, ou plus exactement l'œuvre blessée, amputée, qui gagne en puissance émotive ce qu'elle perd en perfection formelle. », R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, op. cit., p. 102.

❖ La restauration par la fiction

Si nous avons jusqu'ici essentiellement étudié des épisodes brefs de restaurations imaginaires qui s'inscrivent ponctuellement dans le discours touristique, il convient d'accorder une place spécifique à ce phénomène dans la fiction littéraire qui, en s'appuyant sur l'imagination comme sur l'érudition, est à même de restaurer l'Antiquité. Ainsi, en Italie, « face à ces textes référentiels, qui offrent une première formulation de l'espace, se situent les textes de fiction qui mettent en scène des décors homonymes. La fiction, en prenant ces lieux réels pour modèles, les a en quelque sorte finalisés ; elle les a fait entrer dans un réseau de significations, ou de symboles¹ ». La fiction a le pouvoir de rendre à la vie une ville morte, non le temps d'une brève rêverie mais le temps d'une œuvre ; par les procédés et le fonctionnement littéraires qui lui sont propres, elle peut jouer un rôle thérapeutique et, en soignant les plaies du temps, qui ne laisse que ruines et morts, permettre de relier passé et présent. C'est notamment l'un des objectifs de l'œuvre de Chateaubriand, *Les Martyrs*, qui, sur le modèle du *Voyage du jeune Anacharsis*, redonne vie à Rome antique et relève de leurs ruines ses monuments.

Dans son épopée chrétienne, Chateaubriand donne à voir une reconstitution de la Rome antique vivante que le héros découvre en même temps que le lecteur. Débarqué de Grèce, son pays natal, Eudore arrive dans la Ville Éternelle avec la même émotion que celle qui caractérise les récits de voyage du moment 1800 :

Ma surprise allait toujours croissant à mesure que je m'avançais sur la voie Appienne. Ce chemin, pavé de larges quartiers de roche, semble être fait pour résister au passage du genre humain : [...] il présente une avenue de plus de trois cents milles de longueur, bordée de temples, de palais et de tombeaux, et vient se terminer à la ville éternelle, métropole de l'univers et digne de l'être. À la vue de tant de prodiges, je tombai dans une sorte d'ivresse que je n'avais pu ni prévoir ni soupçonner. Ce fut en vain que les amis de mon père, auxquels j'étais recommandé, voulurent d'abord m'arracher à mon enchantement. J'errais sans cesse du Forum au Capitole, du quartier des Carènes au Champ de Mars ; je courais au théâtre de Germanicus, au môle d'Adrien, au cirque de Néron, au Panthéon d'Agrippa ; et pendant ces courses d'une curiosité dangereuse, l'humble église des chrétiens était oubliée².

Comme eux, Eudore relate son entrée dans Rome à la première personne et il est animé par une frénésie touristique et un émerveillement similaires. Mais sa fébrilité est causée par la splendeur et l'abondance des monuments encore entiers sous le règne de Dioclétien, non par la perspective de chercher les traces de la cité antique dans la ville moderne. Pourtant, deux notes discordantes se font entendre dans ce récit de l'arrivée et des premières « courses » à Rome ; tout d'abord, le patrimoine antique reconstitué est perçu comme un danger car, par les divertissements et les beautés qu'il offre, il détourne Eudore de la foi chrétienne ; face à l'énumération de monuments antiques, « l'humble église des chrétiens » est isolée. Chateaubriand exploite ici l'ironie tragique historique : il connaît la Rome contemporaine et joue avec le lecteur en inscrivant en creux la victoire à venir du christianisme qui est aussi patrimoniale puisque certains de ces monuments antiques, comme le Panthéon, sont devenus des églises, et que la plupart sont désormais en ruines alors que les lieux de culte se sont multipliés. Cette ironie est renforcée par la

¹ C. Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 11-12.

² F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, op. cit., p. 291.

conviction d'Eudore de la durabilité de ce patrimoine qu'il admire dans son intégrité (« Ce chemin [...] semble être fait pour résister au passage du genre humain »), sous son appellation antique originelle (« Panthéon d'Agrippa », « môle d'Adrien »). S'il représente la Rome antique, Chateaubriand inscrit des allusions à sa ruine future ; sa splendeur est reconstituée pour mieux mettre en avant, à la lumière d'une conscience moderne, sa vanité comme dans cette description de Rome que propose Eudore :

Que de fois j'ai visité ces thermes ornés de bibliothèques, ces palais, les uns déjà croulants, les autres à moitié démolis pour servir à construire d'autres édifices ! La grandeur de l'horizon romain se mariant aux grandes lignes de l'architecture romaine ; ces aqueducs qui, comme des rayons aboutissants à un même centre, amènent les eaux au peuple-roi sur des arcs de triomphe ; le bruit sans fin des fontaines ; ces innombrables statues qui ressemblent à un peuple immobile au milieu d'un peuple agité ; ces monuments de tous les âges et de tous les pays ; ces travaux des rois, des consuls, des Césars, ces obélisques ravis à l'Égypte, ces tombeaux enlevés à la Grèce ; [...] la rudesse même du cours du Tibre [...] : que vous dirai-je enfin ? Tout porte à Rome l'empreinte de la domination et de la durée : j'ai vu la carte de la ville éternelle tracée sur des rochers de marbre au Capitole, afin que son image même ne pût s'effacer¹.

En effet, la « carte de la ville [...] tracée sur des rochers de marbre au Capitole », destinée à fixer éternellement l'image de Rome, subsiste encore aujourd'hui ; mais, comme les restes de la Rome antique, elle est désormais exposée au musée du Capitole où Chateaubriand rapporte l'avoir vue dans son *Voyage en Italie*. Cette déclaration d'Eudore sur le caractère imposant et durable du patrimoine romain acquiert donc une autre signification pour le lecteur ; cette carte, au même titre que d'autres restes antiques, n'a pu perdurer que grâce à la politique patrimoniale qui, en la faisant entrer au musée, l'a préservée de nouveaux outrages.

Les descriptions de la Rome antique sont néanmoins assez pauvres en détails dans *Les Martyrs*. Le peuple est très peu représenté, si ce n'est dans les catacombes et à l'amphithéâtre. On l'aperçoit également dans les rues de Rome lors du jugement des chrétiens organisé au Sénat² ou sur le parcours d'Eudore vers son martyr, alors que la foule se presse dans les rues³. Quant aux monuments, il mentionne les plus célèbres, mais n'en propose pas de description ; la reconstitution de la Rome antique passe par l'énumération d'éléments vagues qui caractérisent encore, pour la plupart, la Rome moderne. Il insiste ainsi sur « le bruit sans fin des fontaines », sur la « beauté dans la lumière » ou encore sur l'absence de cultures dans la campagne, lieux communs de la littérature de voyage du moment 1800. L'image de la Rome antique demeure donc incertaine ; Chateaubriand ne la représente pas, il se contente de l'évoquer en nommant les édifices qui la composent. Pourtant, s'ils font rarement l'objet d'une description-reconstitution, les monuments romains ponctuent le parcours d'Eudore dans l'*Urbs* et vers la foi : comme dans *Corinne ou l'Italie*, ils acquièrent un rôle narratif et symbolique essentiel. Alors qu'il se promène à la nuit tombée près du tombeau de Cecilia Metella, Eudore découvre ainsi les catacombes

¹ *Ibid.*, p. 292.

² *Ibid.*, p. 540.

³ « Il s'avavançait lentement du pied du Capitole à l'amphithéâtre en suivant la voie Sacrée. Au temple de Jupiter Stator, aux Rostres, à l'arc de Titus, partout où se présentait quelque simulacre des dieux, les hurlements de la foule redoublaient. », *Ibid.*, p. 698.

chrétiennes : « Un jour, [...] j'étais allé visiter la fontaine Égérie. La nuit me surprit : pour regagner la voie Appienne, je me dirigeai sur le tombeau de Cecilia Metella, chef-d'œuvre de grandeur et d'élégance¹ ». Le tombeau de Cecilia Metella est lapidairement décrit peinant à faire apparaître le monument antique sous les yeux du lecteur. Néanmoins, il joue un rôle dans l'intrigue : c'est en s'y rendant qu'Eudore découvre les catacombes dont le spectacle l'émeut, marquant la première étape de son difficile retour au christianisme.

Les deux lieux qui sont reconstitués avec le plus de minutie sont les catacombes, que Chateaubriand donne à voir durant les persécutions, et le Colisée, évoqué à deux reprises dans l'œuvre. Eudore s'y réfugie tout d'abord après son exclusion de la communauté chrétienne romaine par Marcellin :

Je rentre dans Rome, je m'é gare, et, après de longs détours, j'arrive à l'amphithéâtre de Vespasien. Là j'arrête mes chevaux écumants. Je descends du char ; je m'approche de la fontaine où les gladiateurs qui survivent se désaltèrent après le combat : je voulais aussi rafraîchir ma bouche brûlante. Il y avait eu la veille des jeux donnés par Aglaé, riche et célèbre Romaine ; mais dans ce moment ces abominables lieux étaient déserts. [...] Nouveau Caïn, agité et vagabond, j'entre dans l'amphithéâtre ; je m'enfonce dans les galeries obscures et solitaires. Nul bruit ne s'y faisait entendre, hors celui de quelques oiseaux effrayés qui frappaient les voûtes de leurs ailes. Après avoir parcouru les divers étages, je me repose, un peu calmé, sur un siège au premier rang. Je veux oublier, par la vue de cet édifice païen, et la proscription divine, la religion de mes pères. Vains efforts ! Là même un Dieu vengeur se présente à mon souvenir. Je songe tout à coup que cet édifice est l'ouvrage d'une nation dispersée, selon la parole de Jésus-Christ. Étonnante destinée des enfants de Jacob ! Israël, captif de Pharaon ; éleva les palais de l'Égypte ; Israël, captif de Vespasien, bâtit ce monument de la puissance romaines ! Il faut que ce peuple, même au milieu de ses misères, ait la main dans toutes les grandeurs. Tandis que je m'abandonnais à ces réflexions, les bêtes féroces, enfermées dans les loges souterraines de l'amphithéâtre, se mirent à rugir : je tressaillis ; et jetant les yeux sur l'arène, j'aperçus encore le sang des infortunés déchirés dans les derniers jeux. Un grand trouble me saisit : je me figure que je suis exposé au milieu de cette arène, réduit à la nécessité de périr sous la dent des lions, ou de renier le Dieu qui est mort pour moi ; je me dis : « Tu n'es plus chrétien, mais si tu le redevenais un jour, que ferais-tu² ? »

Ce récit rétrospectif est effectué par Eudore en Grèce alors qu'il a renoué avec la foi chrétienne et qu'il est revenu dans sa famille. Le lexique biblique et la condamnation des jeux (« abominables lieux ») est donc l'apanage du « je » narrant et non du « je » narré. Après s'être égaré dans Rome comme il s'est égaré spirituellement, Eudore arrive au Colisée. Le monument, qui n'est pas décrit, joue un rôle narratif et symbolique essentiel : cet « édifice païen » par excellence, dans lequel il entend oublier sa foi ne semble paradoxalement exister que pour la lui rappeler. Dès l'Antiquité, l'amphithéâtre est marqué par le christianisme : comme dans *Voyage en Italie*, Chateaubriand rappelle le souvenir des Juifs en exil qui l'ont construit et donc de l'Ancien Testament ; de même, dans un second temps, le souvenir du Nouveau Testament s'impose par le rugissement des « bêtes féroces » qui y sont enfermées, rappelant les récents martyrs. Chateaubriand a proposé plusieurs descriptions du Colisée dans *Voyage en Italie* et *Mémoires d'outre-tombe* qui partagent de nombreux points communs avec celle des *Martyrs*. Dans chacune, le sujet entretient un lien intime avec le monument qui lui permet d'exprimer ses émotions et de penser le temps passé, présent et futur, collectif comme personnel. Ces deux caractéristiques se retrouvent ici puisque le Colisée calme la colère d'Eudore et l'invite à considérer le passé du monument comme le

¹ *Ibid.*, p. 321.

² *Ibid.*, p. 303-304.

sien, tout en lui faisant pressentir son martyr à venir. En effet, on retrouve l'amphithéâtre à la fin des *Martyrs*, dont Chateaubriand propose une reconstitution :

Cependant le peuple s'assemblait à l'amphithéâtre de Vespasien : Rome entière était accourue pour boire le sang des martyrs. Cent mille spectateurs, les uns voilés d'un pan de leur robe, les autres portant sur la tête une ombrelle, étaient répandus sur les gradins. La foule, vomie par les portiques, descendait et montait le long des escaliers extérieurs, et prenait son rang sur les marches revêtues de marbre. Des grilles d'or défendaient le banc des sénateurs de l'attaque des bêtes féroces. Pour rafraîchir l'air, des machines ingénieuses faisaient monter des sources de vin et d'eau safranée, qui retombaient en rosée odoriférante. Trois mille statues de bronze, une multitude infinie de tableaux, des colonnes de jaspe et de porphyre, des balustrades de cristal, des vases d'un travail précieux décoraient la scène. Dans un canal creusé autour de l'arène nageaient un hippopotame et des crocodiles ; cinq cents lions, quarante éléphants, des tigres des panthères, des taureaux, des ours accoutumés à déchirer des hommes, rugissaient dans les cavernes de l'amphithéâtre. Des gladiateurs non moins féroces essayaient çà et là leurs bras ensanglantés. Auprès des antres du trépas s'élevaient des lieux de prostitution publique : des courtisanes nues et des femmes romaines du premier rang augmentaient, comme aux jours de Néron, l'horreur du spectacle, et venaient, rivales de la mort, se disputer les faveurs d'un prince mourant. Ajoutez les derniers hurlements des Ménades couchées dans les rues, et expirant sous l'effort de leur dieu, et vous connaîtrez toutes les pompes et tout le déshonneur de l'esclavage¹.

Pour cette reconstitution comme pour d'autres, Chateaubriand ne se repose pas uniquement sur son imagination. Il explique, dans sa préface, avoir mobilisé son expérience de voyageur² mais aussi des sources textuelles reconnues³, sur lesquelles il s'appuie afin de démontrer à ses détracteurs qu'il a donné, dans son épopée, une image réaliste de l'Antiquité. Néanmoins, c'est l'imagination et la fiction qui combinent ces expériences viatiques et ces lectures pour faire advenir la reconstitution qui répond au but littéraire et idéologique de Chateaubriand : illustrer le triomphe du christianisme. Sa description du Colisée insiste sur les spectateurs mais aussi sur le décor raffiné ; les énumérations et les hyperboles en soulignent l'excès et la cruauté. Cette description de la Rome impériale corrompue annonce son déclin alors que le martyr d'Eudore et de Cymodocée, suivi directement de la victoire de Constantin, marque le début d'une nouvelle ère chrétienne. Le Colisée apparaît comme le lieu où se déroule le combat final de forces antithétiques qui s'achève sur la victoire du christianisme. Dans *Les Martyrs*, la fiction littéraire reconstitue la Rome antique mais les descriptions restent parcellaires et peu nombreuses comparées à celles du *Voyage du jeune Anacharsis* qui entendent donner à voir tous les aspects de la vie de la Grèce antique, comme si Rome n'était qu'un décor et que, en narrant la victoire du christianisme, Chateaubriand entendait déjà la faire disparaître.

L'imagination et la fiction permettent donc, avec plus de force que la seule érudition sur laquelle elles s'appuient, de restaurer les monuments, de combler les vides, de relever les ruines et de rendre leur splendeur aux vestiges du passé. Elles redonnent momentanément vie à ce qui était mort et permettent

¹ *Ibid.*, p. 696-697.

² « Je me suis embarqué, et j'ai été voir les sites que je voulais peindre. [...] Ainsi, en lisant les descriptions qui se trouvent dans les *Martyrs*, le lecteur peut être assuré que ce sont des portraits ressemblants, et non des descriptions vagues et ambitieuses. », *Ibid.*, p. 150-151.

³ « Pour la description des fêtes romaines, les prostitutions publiques, le luxe de l'amphithéâtre, les cinq cents lions, l'eau safranée, etc. ; on peut lire Cicéron, Suétone, Tacite, Florus ; les écrivains de l'histoire d'Auguste sont remplis de ces détails. », *Ibid.*, p. 149-150.

de créer une continuité temporelle dont le désir s'inscrit au cœur même de la définition du rôle du patrimoine moderne.

❖ Le musée imaginaire : la mise en abîme du modèle muséal

Si l'œuvre littéraire possède un pouvoir de restauration, ce dernier s'accompagne d'un pouvoir de conservation. Elle s'impose en effet comme un lieu de préservation des œuvres et des monuments : leur *ekphrasis* y est à l'abri des dégradations, l'œuvre s'apparentant alors à un musée imaginaire. Comme l'archéologie, le musée s'impose dans l'imaginaire des voyageurs. Le modèle muséal est inscrit au cœur de l'écriture du voyage que ce soit dans le cadre des descriptions des musées de la péninsule mais aussi à une échelle plus large : l'Italie étant présentée comme un musée à ciel ouvert, l'intégralité du voyage peut être pensée sur le modèle muséal, comme un vaste catalogue¹. Mais l'expérience des musées italiens se manifeste aussi dans les œuvres de fiction : les écrivains voyageurs peuvent y proposer des « musée[s] imaginaire[s]² » qui sont l'aboutissement d'une sélection subjective d'œuvres. Néanmoins, ils ne se limitent pas à une fonction ornementale et esthétique, ils peuvent aussi jouer un rôle dans l'action romanesque ou définir les personnages, comme dans l'œuvre de Staël et de Chateaubriand.

Dans *Corinne ou l'Italie*, le musée est d'abord un lieu romanesque puisque ce « voyage-roman³ » a une fonction référentielle ; Corinne et Oswald visitent les galeries et musées italiens et la narratrice offre à cette occasion une description de leurs collections. Ainsi, ils parcourent à Rome les « salles silencieuses⁴ » du « musée du Vatican, ce palais des statues⁵ », y admirant plus particulièrement les chefs-d'œuvre de la statuaire antique ; et Corinne, délaissée par Oswald, se rend seule à la Galerie des Offices où la représentation de la douleur de la Niobé lui offre le reflet de son propre désespoir⁶. Les œuvres que les héros admirent au musée jouent un rôle dans l'intrigue romanesque ; la douleur de Niobé, sublimée par la sculpture, donne une image de celle de Corinne ; l'œuvre artistique complète la représentation littéraire par ce qu'on pourrait appeler une *ekphrasis* émotionnelle. Ces visites dans les musées sont complétées, dans le roman, par celle de deux musées imaginaires : celui, constitué de moulages, qui se trouve dans le salon de la maison romaine de Corinne et sa galerie de tableaux dans sa demeure de Tivoli. Ces musées imaginaires jouent un rôle plus important encore dans l'intrigue romanesque puisque la sélection artistique qu'y met en place Staël illustre les choix esthétiques de

¹ Comme l'écrit G. Bertrand : « Les récits et journaux de voyage mobilisent une mémoire des sites, des monuments, des œuvres, des impressions éprouvées par celui qui écrit. [...] Ils mettent en scène les éléments constitutifs d'un musée imaginaire individuel », G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, *op. cit.*, p. 493.

² J.-M. Roulin, « Romantisme français et "souci patrimonial" », *art. cit.*, p. 159.

³ « Je me suis occupée d'un voyage-roman en Italie. », G. de Staël, *De Corinne vers De l'Allemagne*, 9 novembre 1805-9 mai 1809, *Tome VI*, B. W. Jasinski (éd.), Paris, Klincksieck, 1993, p. 200.

⁴ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1158.

⁵ *Ibid.*, p. 1159.

⁶ « Corinne parcourait tous ces objets, et se sentait avec douleur distraite et indifférente. La statue de Niobé réveilla son intérêt : elle fut frappée de ce calme, de cette dignité, à travers la plus profonde douleur. », *Ibid.*, p. 1402.

l'héroïne et révèlent les émotions des deux héros. Le musée qui se trouve dans la résidence romaine de Corinne est uniquement constitué de moulages de sculptures antiques : « le salon était décoré des copies, en plâtre, des meilleures statues de l'Italie, la Niobé, le Laocoon, la Vénus de Médicis, le Gladiateur mourant¹ ». Cette gypsothèque donne à voir une sélection guidée par l'esthétique néoclassique ; les œuvres antiques choisies par Corinne sont toutes des modèles exemplaires du beau idéal mis en avant par les théoriciens et les artistes néoclassiques. Cependant, cette sélection est aussi patrimoniale puisqu'il s'agit d'œuvres reconnues en Europe dont des représentations multiples ont été largement diffusées ; les lecteurs, qui en ont certainement vu une gravure ou lu une description, peuvent donc facilement les visualiser. La description de ce musée personnel intervient à un moment important de l'intrigue : il est décrit du point de vue d'Oswald lorsqu'il se rend pour la première fois chez Corinne après leur rencontre au Capitole. L'évocation de cette galerie participe, au seuil du roman, à définir le personnage de Corinne et à expliciter le titre analogique qui fait d'elle une incarnation de l'Italie puisqu'elle expose chez elle un patrimoine qui, au moment de la publication du roman, est en grande partie à Paris : ce musée imaginaire restitue une unité patrimoniale italienne perdue. Enfin, ce musée imaginaire sert aussi l'action romanesque et le discours touristique puisqu'il annonce les promenades dans Rome de Corinne et Oswald. En effet, les héros se rendent par la suite dans les musées romains afin d'admirer les originaux². La présence de la Niobé parmi les statues de la galerie de l'héroïne, si elle témoigne de la sélection néoclassique effectuée par Staël, peut aussi être perçue comme un élément d'ironie tragique : au seuil de l'histoire amoureuse des deux héros, la douleur à venir de Corinne est inscrite par la présence de cette œuvre.

On retrouve un autre musée imaginaire dans *Corinne ou l'Italie* : la galerie de Tivoli, uniquement composée d'œuvres picturales appartenant à l'héroïne. La description qui en est effectuée est plus longue et les enjeux romanesques et esthétiques de cette visite sont plus développés. Cette galerie est ordonnée selon un classement méthodique qui adapte aux problématiques du roman les exigences muséologiques modernes : les toiles sont regroupées « de manière didactique³ » afin de poursuivre le débat esthétique qui se met en place entre Corinne et Oswald lors de leur visite des collections picturales romaines, posé en ces termes par la narratrice :

Un seul point de discussion pouvait exister sur l'effet que produisaient ces chefs-d'œuvre. La nature des sujets que les grands artistes d'Italie ont choisis se prête-t-elle à toute la variété, à toute l'originalité de passions et de caractères que la peinture peut exprimer ? Oswald et Corinne différaient d'opinion à cet égard⁴ [...].

¹ *Ibid.*, p. 1040-1041.

² « Viennent ensuite les portiques du musée, où l'on voit à chaque pas un nouveau chef-d'œuvre. Des vases, des autels, des ornements de toute espèce entourent l'Apollon, le Laocoon, les Muses. », *Ibid.*, p. 1161.

³ S. Balayé, « Du sens romanesque de quelques œuvres d'art dans *Corinne* », *art. cit.*, p. 123.

⁴ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1163.

Afin de prouver à Oswald que, malgré leur désaccord, leurs opinions ont « toujours quelque analogie », Corinne lui propose de visiter sa galerie¹. Ses tableaux ont donc pour rôle d' « illustrer des théories esthétiques, par exemple pour montrer la supériorité de la peinture sur la sculpture, qui peut, suivant Corinne, mieux exprimer l'originalité des passion² ». Ces toiles sont classées selon leur genre pictural, un critère rarement convoqué par la muséologie du moment 1800 qui privilégie les classements chronologiques ou par écoles³. Parmi les toiles historiques, on observe un classement chronologique des épisodes qu'elles dépeignent ce qui permet à Staël de retracer l'évolution de la Rome antique, de la République à la décadence de l'Empire, marquée par des grands exemples de vertu : le premier tableau représente un épisode de l'histoire de la République, « Brutus dans une méditation profonde, assis au pied de la statue de Rome⁴ », sujet qui illustre « la plus terrible action que l'amour de la patrie ait inspirée⁵ » ; le second représente une scène « de la deuxième époque de Rome, lorsque les lois n'existaient plus, mais quand le génie exerçait encore un grand empire sur les circonstances⁶ », « Marius épargné par le Cimbre » ; enfin, le troisième représente « Bélisaire, aveugle et mendiant, est ainsi récompensé par son maître⁷ ». Ces toiles ont des modèles réels : ce sont « des copies ou des originaux du *Brutus* de David exposé au salon de 1789⁸ », alors très populaire et qui s'impose comme un modèle de la peinture néoclassique ; du *Marius à Minturnes* de Drouais qui constitue également « l'une des œuvres marquantes du néoclassicisme⁹ » et qui fut exposé à Rome puis à Paris ; et du *Bélisaire* de Gérard, exposé pour la première fois au Salon de 1795 comme le signale Staël dans une note. Ces trois œuvres sont des œuvres françaises contemporaines, caractérisées par leur appartenance à l'esthétique néoclassique. Dans le cadre du débat politique qui anime également les discussions d'Oswald et Corinne, elles sont aussi là pour rappeler la grandeur passée de Rome sur laquelle doit s'appuyer la renaissance italienne moderne que Corinne appelle de ses vœux. Leur présence dans la galerie constitue donc un message à la fois moral, politique et esthétique.

¹ « Cependant, cher Oswald, continua Corinne, bien que je ne sois pas de votre avis en tout, je veux vous montrer que, même en différant, nous avons toujours quelque analogie. J'ai essayé de ce que vous désirez, dans la galerie de tableaux que des artistes de mes amis m'ont composée [...]. Vous y verrez les défauts et les avantages des sujets de peinture que vous aimez. », *Ibid.*, p. 1167.

² S. Balayé, « Du sens romanesque de quelques œuvres d'art dans *Corinne* », *art. cit.*, p. 123.

³ « Sa galerie était composée de tableaux d'histoire, de tableaux sur des sujets poétiques et religieux, et de paysages. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1171.

⁴ *Ibid.*, p. 1171.

⁵ *Ibid.*, p. 1172.

⁶ *Ibid.*, p. 1172.

⁷ *Ibid.*, p. 1172.

⁸ M.-H. Girard, « Corinne collectionneur ou le musée imaginaire de Madame de Staël », in *Art et Littérature. Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (Aix-en-Provence 24-25-26 septembre 1986)*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, p. 242.

⁹ *Ibid.*, p. 242.

Corinne montre après à Oswald les deux tableaux religieux de « l'ancienne école » qu'elle possède : « Le premier est de l'Albane ; il a peint le Christ enfant endormi sur la croix¹ » ; « le Titien est l'auteur du second tableau : c'est Jésus-Christ succombant sous le fardeau de la croix² ». Il s'agit de toiles de peintres italiens reconnus qui semblent plus à leur place dans la galerie de la poétesse nationale. Comme pour les tableaux historiques, une chronologie se dessine mais spirituelle : si l'Albane et le Titien rappellent tous deux le sacrifice christique, le premier annonce la Passion et le second est une représentation de cet épisode biblique. Le tableau du Titien est d'ailleurs celui que Corinne avoue apprécier le plus dans sa galerie, pour des raisons plus spirituelles qu'esthétiques³. Le but romanesque de ces tableaux est de réconcilier les héros au-delà de leurs différences religieuses puisque protestants comme catholiques sont unis dans la même émotion face au sacrifice christique ; la préférence de l'héroïne pour ce sujet biblique qui lui procure une émotion religieuse en est la preuve.

Corinne présente ensuite les tableaux à sujet poétique, « les tableaux dramatiques tirés de quatre grands poètes⁴ ». Elle estime que le texte littéraire est supérieur à sa représentation picturale, renvoyant au débat esthétique sur l'*ut pictura poesis* mené avec Oswald. Le classement de ces tableaux suit une chronologie littéraire puisque le premier représente un épisode de l'*Énéide* (« Énée dans les Champs-Élysées, lorsqu'il veut s'approcher de Didon⁵ ») par « M. Reliberg⁶ [*sic.*], peintre allemand⁷ », représentant de l'école néo-classique ; le second est réalisé par un peintre dont le nom n'est pas précisé par Staël qui indique uniquement qu'elle a pu le voir « dans la galerie de Florence⁸ » et qui représente un épisode de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, « Clorinde mourante⁹ » ; le troisième représente un épisode de *Macbeth* de Shakespeare¹⁰ ; le quatrième est réalisé par un peintre français contemporain, Guérin, qui fut pensionnaire à Rome et que Staël et Chateaubriand rencontrèrent lors de leurs séjours, et représente un épisode de la *Phèdre* de Racine, « Hippolyte, dans toute la beauté de la jeunesse et de l'innocence, repousse les accusations perfides de sa belle-mère¹¹ ». Si une logique chronologique est à l'œuvre, on remarque que ces tableaux ne sont pas choisis au hasard : cette sélection illustre un cosmopolitisme artistique et littéraire qui souligne la volonté de Staël de penser un génie européen tout

¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1172.

² *Ibid.*, p. 1172.

³ « C'est celui vers lequel je reporte sans cesse mes regards, sans pouvoir jamais épuiser l'émotion qu'il me cause. », *Ibid.*, p. 1173.

⁴ *Ibid.*, p. 1173.

⁵ *Ibid.*, p. 1173.

⁶ Rehberg.

⁷ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1173.

⁸ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie* in *Œuvres de madame la baronne de Staël-Holstein*, Paris, Lefevre, 1838, t. II, p. 587.

⁹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1173.

¹⁰ « Votre terrible Shakespeare [...] a fourni le sujet du troisième tableau dramatique. C'est Macbeth [...] qui, prêt à combattre Macduff, dont il a fait périr la femme et les enfants, apprend que l'oracle des sorcières s'est accompli. », *Ibid.*, p. 1173.

¹¹ *Ibid.*, p. 1174.

en renvoyant à l'intrigue romanesque. En effet, la galerie fictionnelle de Corinne est caractérisée par la présence d'œuvres liées, par leur sujet, à des périodes historiques diverses, à des genres multiples (poésie, théâtre...) mais aussi à des espaces littéraires et esthétiques variés (l'Italie, la France, l'Allemagne et l'Angleterre) dont les frontières sont volontairement brouillées pour présenter l'Europe comme un creuset artistique. Cette diversité matérialise le cosmopolitisme de Corinne et Staël, caractéristique de leur vision d'un art et d'une littérature modernes, par essence européens, qui est à l'œuvre dans le roman. Les textes qui servent d'inspiration aux artistes sont des textes canoniques qui font partie d'un patrimoine littéraire non seulement national, défendu par les personnages du roman¹, mais aussi européen comme entend le démontrer Staël en les rapprochant. En outre, la présence de Shakespeare, si elle contente la fierté nationale d'Oswald, épaissit le mystère de l'ascendance anglaise de Corinne, au cœur de l'intrigue amoureuse. De même, certaines des scènes littéraires représentées renvoient à l'intrigue romanesque ultérieure et leur présence relève de l'ironie tragique. Ainsi, la scène pathétique représentant l'ombre de Didon se détournant d'Énée inscrit dans le texte le dénouement du roman ; en effet, à Florence, alors qu'Oswald assiste à la lecture de son dernier chant, l'héroïne, gravement malade, est comparée à une « ombre » des Enfers qui s'impose à lui comme « une apparition cruelle dans une nuit de délire² ». Le parallèle avec l'*Énéide* est d'ailleurs plus clairement encore convoqué par la comparaison de Corinne, mourante, à Didon³. La représentation du pardon de Clorinde blessée à mort par Tancredi annonce également le pardon final, chrétien, de Corinne ; à l'article de la mort, elle confie ainsi à sa sœur Lucile : « Je pardonne à celui que j'ai tant aimé, [...] qu'il vive heureux avec vous⁴ ».

Les trois derniers tableaux de la galerie, des paysages, jouent également un rôle symbolique et romanesque important ; le premier est de Salvator Rosa et représente « un rocher, des torrents et des arbres, sans un seul être vivant⁵ » ; les deux autres ont la particularité d'être des œuvres où « l'histoire et la poésie sont heureusement unies au paysage », qui apportent une réponse au débat initial d'Oswald et de Corinne et constituent le paroxysme de la visite. Toutes deux sont de Wallis, artiste anglais, et Staël a pu les voir à Rome⁶. Le premier tableau représente un épisode de l'histoire romaine, « le moment où Cincinnatus est invité par les consuls à quitter sa charrue pour commander les armées romaines » dans un paysage du Midi caractérisé par « son abondante végétation, son ciel brûlant, cet air riant de

¹ Le comte d'Erfeuil, français, vante Racine, tandis qu'Oswald met en avant Shakespeare.

² G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1454.

³ « Elle s'assit, chercha des yeux à découvrir Oswald, l'aperçut, et, par un mouvement tout à fait involontaire, elle se leva, tendit les bras vers lui, mais retomba l'instant d'après, en détournant son visage comme Didon lorsqu'elle rencontre Énée dans un monde où les passions humaines ne doivent plus pénétrer. », *Ibid.*, p. 1453-1454.

⁴ *Ibid.*, p. 1457.

⁵ *Ibid.*, p. 1175.

⁶ Staël l'aurait vu à la Galerie Doria. M.-H. Girard, « Corinne collectionneur ou le musée imaginaire de Madame de Staël », *art. cit.*, p. 245.

toute la nature¹ » ; le second représente un épisode de la légende d'Ossian, « le fils de Caïrbar endormi sur la tombe de son père », dans un paysage du Nord². Ce contraste entre une esthétique du nord et une esthétique du midi renvoie à l'opposition nationale de Corinne et d'Oswald ; si Nord et Sud parviennent à cohabiter, voire à se compléter dans la galerie, ils deviennent tragiquement irréconciliables dans l'histoire sentimentale du roman. Ainsi, ces visites et les désaccords artistiques entre les héros montrent « le ferment de la désunion future entre les deux protagonistes³ ».

Staël recourt donc au musée imaginaire auquel elle attribue plusieurs fonctions dans la fiction. Tout d'abord, ces galeries imaginaires, composées de copies ou d'originaux, reposent sur l'expérience esthétique de la voyageuse. En effet, la note de bas de page indique pour certaines œuvres la ville dans laquelle elle a pu les voir. Il y a donc une portée référentielle : ces œuvres existent véritablement et sont exposées pour la plupart en Italie. Chaque tableau fait l'objet d'une brève ekphrasis et d'une analyse plus ou moins développée que le voyageur peut utiliser lors de ses visites. De plus, en choisissant des œuvres modernes, Staël contribue à la diffusion de tableaux qui n'appartiennent pas encore au patrimoine européen, contrairement à ceux de l'Albane ou du Titien, et donc à un renouvellement patrimonial caractérisé par une dimension plus cosmopolite. Ainsi, Staël ne se contente pas de reconstituer un musée italien, composé d'œuvres qu'elle a pu admirer durant son voyage : son musée imaginaire est un musée européen illustrant la complémentarité des esthétiques nationales et présentant l'héroïne comme la porte-parole de la modernité artistique. Mais, dans le cadre de la fiction, le musée imaginaire n'est pas uniquement un « alibi descriptif⁴ » puisque la visite a aussi des implications romanesques ; le musée imaginaire de Corinne, comme nous l'avons vu, joue un rôle symbolique dans l'intrigue puisque les « tableaux et les statues forment un système de référents pertinents à des aspects essentiels du texte⁵ ». Mais ils contribuent aussi à peindre le personnage de Corinne ; ainsi, à la galerie de Tivoli, « ce mélange d'archéologie néo-classique, de parti pris maniériste et de préromantisme avoué », « cette suite de sujets historiques, de compositions religieuses, de « tableaux dramatiques » et de paysages est disposée avant tout de manière à nous présenter le reflet d'une personnalité⁶ ». Les galeries de Corinne constituent donc des mises en abîmes dans le roman qui constitue lui-même une représentation du vaste musée qu'est l'Italie. Staël fait de son roman lui-même un musée imaginaire dont Rome est l'épicentre : toutes ces œuvres, par leur provenance, leur lieu d'exposition ou leur sujet, sont reliés à la Ville Éternelle, cœur de cette Italie que Corinne invite à renaître de ses cendres.

¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1175.

² « La campagne est couverte de frimas ; les arbres, quoique dépouillés, sont agités par les vents, et leurs branches mortes et leurs feuilles desséchées suivent encore la direction de l'orage. », *Ibid.*, p. 1175-1176.

³ A. Minski, « La niche vide du Panthéon : Monuments et beaux-arts à Rome », *art. cit.*, p. 19.

⁴ M.-H. Girard « Corinne collectionneur ou le musée imaginaire de Madame de Staël », *art. cit.*, p. 241.

⁵ S. Balayé, « Du sens romanesque de quelques œuvres d'art dans *Corinne* », *art. cit.*, p. 112.

⁶ M.-H. Girard, « Corinne collectionneur ou le musée imaginaire de Madame de Staël », *art. cit.*, p. 247.

Chez Chateaubriand, les visites des musées italiens sont évoquées dans *Mémoires d'outre-tombe* et *Voyage en Italie* ; cette expérience muséale prend place dans le discours autobiographique comme dans le discours viatique. Mais le musée participe aussi au discours fictionnel : les visites effectuées dans les musées romains par Chateaubriand sont remobilisées dans l'écriture des *Martyrs*. Au musée des antiquités chrétiennes du Vatican, il observe ainsi parmi les « instruments de martyr » qui y sont exposés des « griffes de fer pour déchirer la peau » et des « petites tenailles¹ » qu'on retrouve dans *Les Martyrs* lors du supplice d'Eudore². De même, au musée du Capitole, il décrit avec attention un bas-relief représentant Endymion :

Un bas-relief : Endymion dormant assis sur un rocher ; sa tête est penchée dans sa poitrine, et un peu appuyée sur le bois de sa lance, qui repose sur son épaule gauche ; la main gauche, jetée négligemment sur cette lance, tient à peine la laisse d'un chien qui, planté sur ses pattes de derrière, cherche à regarder au-dessus du rocher. C'est un des plus beaux reliefs connus³.

Or, comme il l'indique en note, ce bas-relief lui a servi dans *Les Martyrs*⁴ lors de la première apparition d'Eudore :

Sa tête, inclinée sur sa poitrine et penchée sur son épaule gauche, était un peu soutenue par le bois d'une lance ; sa main, jetée négligemment sur cette lance, tenait à peine la laisse d'un chien qui semblait prêter l'oreille à quelque bruit ; la lumière de l'astre de la nuit, passant entre les branches de deux cyprès éclairait le visage du chasseur : tel, un successeur d'Apelles a représenté le sommeil d'Endymion⁵.

Le musée est donc une source d'inspiration, un espace où se forge la fiction. On retrouve ce phénomène chez Staël. Dans ses *Carnets de voyage*, elle mentionne, lors de sa visite du palais Borghèse, une « sibylle du Dominiquin de la plus grande beauté, sa coiffure en turban, son manteau rouge⁶ ». Cette œuvre sert de modèle à l'héroïne de *Corinne ou l'Italie* : dès sa première apparition, la jeune femme est comparée à ce modèle pictural⁷.

Les visites effectuées par les auteurs au musée enrichissent leur univers fictionnel mais, dans *Les Martyrs*, les œuvres admirées par Chateaubriand apparaissent au cours d'autres épisodes, notamment dans sa longue description du palais impérial :

Sur une colline qui dominait l'amphithéâtre de Vespasien, Titus avait bâti un palais des débris de la Maison dorée de Néron. Là se trouvaient réunis tous les chefs-d'œuvre de la Grèce. De vastes péristyles, des salles incrustées de marbre d'Orient, et pavées de mosaïques précieuses, étalaient aux regards les miracles de la sculpture antique : le *Mercure* de Zénodore, enlevé à la cité d'Arverne dans les Gaules, frappait par ses dimensions colossales, qui n'ôtaient rien à sa légèreté ; la *Joueuse de flûte* de Lysippe semblait chanceler en riant sous le pouvoir de Bacchus ; la *Vénus* de bronze de Praxitèle disputait le prix de la beauté à la Vénus de marbre de cet artiste divin ; sa *Matrone en larmes* et sa *Phryné dans la joie*, montraient la flexibilité de son art : la passion du sculpteur se décelait dans les traits de la courtisane, qui semblait promettre au génie la récompense de l'amour. Tout auprès de Phryné

¹ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1452.

² « Festus fait déchirer Eudore avec des ongles de fer. Le sang couvre le corps du confesseur, comme la pourpre de Tyr teint l'ivoire de l'Inde » ; « on prépare la poix bouillante et les tenailles », F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, *op. cit.*, p. 656.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1455.

⁴ « J'ai fait usage de cette pose dans *Les Martyrs* », *Ibid.*, p. 1455.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, *op. cit.*, p. 223.

⁶ G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, *op. cit.*, p. 184.

⁷ « Elle était vêtue comme la sibylle du Dominiquin, un châle des Indes tourné autour de sa tête, et ses cheveux, du plus beau noir, entremêlés avec ce châle », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1024.

on admirait la *Lionne sans langue*, symbole ingénieux de cette autre courtisane, qui mourut dans les tourments plutôt que de trahir Harmodius et Aristogiton. La statue du *Désir*, qui le faisait naître, celle de *Mars en repos* et de *Vesta assise*, immortalisaient dans ces lieux le talent de Scopas. [...] Sur les murs polis avec art étaient représentés des paysages charmants, de vastes forêts, de fraîches cascades. Les tableaux des plus grands maîtres ornaient des bains enchantés et des cabinets voluptueux : ici paraissait la *Junon Lacinienne* : pour servir de modèle à ce chef-d'œuvre, les Agrigentins avaient jadis offert leurs filles nues aux regards de Zeuxis ; là, c'était la *Vénus* d'Apelles sortant de l'onde, digne de régner sur les dieux ou d'être aimée d'Alexandre. On voyait mourir d'amour le *Satyre* de Protogène : l'habitant des bois expirait sur la mousse à l'entrée d'une grotte tapissées de lierre ; sa main laissait échapper sa flûte, son thyrsos était brisé, sa tasse renversée ; et tel était l'artifice du peintre, qu'il avait su réunir ce que Vénus a de plus matériel dans la brute et de plus céleste dans l'homme. [...] Hiéroclès attendait la fille de Démodocus dans la plus belle salle de son palais. À l'une des extrémités de cette salle respirait l'*Apollon* vainqueur du serpent ennemi de Latone ; à l'extrémité opposée s'élevait le groupe de *Laocoon et de ses fils*, comme si le sage, au milieu de ses voluptés, n'avait pu se passer de l'image de l'humanité souffrante¹.

Plus qu'un musée imaginaire, Chateaubriand propose ici une fiction muséale. En effet, les statues antiques qu'il a pu admirer dans les différents musées romains, voire lors de son séjour en Grèce, sont toutes rassemblées dans le palais impérial alors même que certaines d'entre elles ne pouvaient s'y trouver. Il instaure une unité fantasmagorique du patrimoine artistique antique pour pallier son éclatement géographique dans les musées italiens, grecs et français par suite des saisies révolutionnaires. En outre, si ces œuvres sont devenues, dans le cadre des musées, des objets patrimoniaux, elles sont ici envisagées comme des objets d'art, considérées pour leur fonction ornementale. Cependant, si ce passage peut être qualifié de fiction muséale, c'est aussi parce que certaines œuvres mentionnées ont depuis été détruites, leur existence n'étant aujourd'hui connue que par des sources textuelles ; c'est le cas de la peinture de Zeuxis, la *Junon Lacinienne*. Enfin, comme chez Staël, ces œuvres jouent un rôle dans l'intrigue. Ainsi, les statues constituent des symboles religieux : leur présence rappelle, par leur sujet souvent issu de la mythologie gréco-latine, l'opposition entre chrétiens et païens au centre de l'épopée de Chateaubriand. Néanmoins, le fait que certaines soient aujourd'hui conservées dans les galeries des musées européens, notamment celle du Vatican, illustre la théorie reprise par Chateaubriand d'une transition, d'une complémentarité esthétique entre paganisme et christianisme. En outre, les statues acquièrent, au cours de la scène, un rôle symbolique : Hiéroclès entend abuser de Cymodocée qui, pour se protéger, « se précipite aux pieds du *Laocoon* ; elle menace le persécuteur de se briser la tête contre le marbre ; elle embrasse la statue, et semble un troisième enfant expirant de douleur aux pieds d'un père infortuné² ». L'œuvre joue un rôle protecteur puisqu'elle constitue un asile pour Cymodocée mais l'héroïne semble elle-même faire partie du groupe pathétique, amplifiant la compassion du lecteur à son égard tout en illustrant la complémentarité entre paganisme et christianisme par l'émotion esthétique.

« Les Cenci », dans les *Chroniques italiennes* de Stendhal, prend également comme point de départ une œuvre que l'auteur a vue à Rome, le portrait de Beatrix Cenci par le Guide [illu. 7]. Il évoque dans *Promenades dans Rome* ce portrait « placé dans le cabinet du prince Barberini³ » ; dans son journal, il

¹ *Ibid.*, p. 634-637.

² F.-R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*, vol. I, *op. cit.*, p. 639.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 622.

y fait à nouveau référence en 1834¹. Il l'évoque à nouveau au début des « Cenci », comme la source du récit :

En 1823, j'eus le bonheur de voir l'Italie avec des êtres aimables et que je n'oublierai jamais, je fus séduit comme eux par l'admirable portrait de Béatrix Cenci, que l'on voit à Rome, au palais Barberini. [...] Le second portrait précieux de la galerie Barberini est du Guide ; c'est le portrait de Béatrix Cenci, dont on voit tant de mauvaises gravures. Ce grand peintre a placé sur le cou de Béatrix un bout de draperie insignifiant ; il l'a coiffée d'un turban ; il eût craint de pousser la vérité jusqu'à l'horrible, s'il eût reproduit exactement l'habit qu'elle s'était fait faire pour paraître à l'exécution, et les cheveux en désordre d'une pauvre fille de seize ans qui vient de s'abandonner au désespoir. La tête est douce et belle, le regard très doux et les yeux fort grands : ils ont l'air étonné d'une personne qui vient d'être surprise au moment où elle pleurait à chaudes larmes. Les cheveux sont blonds et très beaux. [...] Malheureusement, les demi-teintes ont poussé au rouge de brique pendant ce long intervalle de deux cent trente-huit ans qui nous sépare de la catastrophe dont on va lire le récit. Le troisième portrait de la galerie Barberini est celui de Lucrèce Petroni, belle-mère de Béatrix, qui fut exécutée avec elle. C'est le type de la matrone romaine dans sa beauté et sa fierté naturelles. Les traits sont grands et la carnation d'une éclatante blancheur, les sourcils noirs et fort marqués, le regard est impérieux et en même temps chargé de volupté. C'est un beau contraste avec la figure si douce, si simple, presque allemande de sa belle-fille. [...] Presque tous les étrangers qui arrivent à Rome se font conduire, dès le commencement de leur tournée, à la galerie Barberini ; ils sont appelés, les femmes surtout, par les portraits de Béatrix Cenci et de sa belle-mère. J'ai partagé la curiosité commune ; ensuite, comme tout le monde, j'ai cherché à obtenir communication des pièces de ce procès célèbre².

Stendhal évoque, au début de son récit, les chefs-d'œuvre de la galerie Barberini ; son récit débute sur une narration touristique dont la tonalité est proche du récit de voyage : il apporte des indications sur les tableaux, sur leurs auteurs, leur état et leur composition. L'expérience muséale du visiteur est à l'origine de la narration, elle en fait même partie.

La fiction convoque l'expérience muséale de l'écrivain voyageur afin, par le recours à la sélection et à la narration, de constituer un « musée imaginaire » ; les lecteurs s'approprient plus facilement les œuvres par le détour fictionnel et elles acquièrent une valeur nouvelle puisqu'elles jouent, dans le cadre d'une poétique patrimoniale originale, un rôle narratif et symbolique important qui dépasse leur valeur esthétique et historique.

L'anecdote et ses déclinaisons : écritures du patrimoine immatériel

Les écritures viatiques reprennent donc à leur compte les mécanismes patrimoniaux : muséification, conservation, archéologie... Cependant, ce mimétisme ne concerne pas uniquement le patrimoine matériel. Pour dépeindre le patrimoine immatériel, une autre forme d'écriture s'impose : l'anecdote. L'anecdote est un court récit qui, inséré dans le discours viatique, rend compte des mœurs des habitants de la péninsule ; elle constitue un outil d'observation dont la véracité est assurée par le statut de témoin du voyageur, comme l'explique Ducos : « L'image des lieux où j'ai passé, les rencontres que j'ai faites, les discours dont j'ai été frappé, les anecdotes qui m'ont intéressé, m'aideront à ressaisir à ma façon, l'ensemble et la physionomie des peuples au milieu desquels je me suis trouvé successivement³ ». Ce

¹ Stendhal, *Œuvres intimes. II, op. cit.*, p. 191.

² Stendhal, *Les Cenci*, in *Œuvres romanesques complètes, II*, Y. Ansel, P. Berthier et X. Bourdenet (éd.), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2007, p. 1128-1129.

³ B.-J. Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie, op. cit.*, t. III, p. 178-179.

rôle de l'anecdote se retrouve déjà dans les récits de voyage antérieurs, notamment sous l'influence des Lumières. Cependant, au moment 1800, l'anecdote devient pour les voyageurs un moyen de rendre compte de la couleur locale tout en animant leurs récits en rompant la monotonie du discours référentiel¹ ; elle introduit dans le discours sur le patrimoine italien une dimension littéraire et narrative².

En effet, si l'anecdote est surtout utilisée pour rendre compte des mœurs, les voyageurs l'utilisent aussi afin de conférer à leur discours sur certains monuments ou certaines œuvres reconnus un caractère plus vivant. Ils introduisent alors au sein des informations érudites ou de leurs jugements esthétiques quelques anecdotes patrimoniales. Aux Offices, peu encline à répéter ce que d'autres ont déjà dit, Lady Morgan se contente de donner de petites anecdotes sur certains tableaux ; elle revient ainsi sur les conditions de vente d'une *Sainte Famille* de Michel-Ange³ ou sur l'admiration suscitée par la tête de Méduse de Vinci⁴. De même, désireux d'éviter à son lecteur un « ennuyeux catalogue⁵ » des collections des Offices, Lemonnier rapporte quelques anecdotes sur ces dernières comme celle du dialogue entre le jeune Michel-Ange et Laurent de Médicis sur la première réalisation de l'artiste, relatée par plusieurs voyageurs⁶. Ces anecdotes sur la conception, la vente ou la réception de l'œuvre animent le récit des visites de musées. On les retrouve dans celui des visites de palais ou de lieux de culte⁷ comme à la chapelle Sixtine où les voyageurs se plaisent à rappeler l'agacement de Michel-Ange envers les critiques portées par le cardinal Biagio à l'encontre de son œuvre : le sévère censeur aurait été représenté par

¹ « L'anecdote constitue un élément décoratif qui permet au récit d'éviter un des écueils qui le menacent, celui de dégénérer en un texte d'idées », Wendelin Ann Guentner, *Stendhal et son lecteur : essai sur les Promenades dans Rome*, Tübingen, G. Narr, 1990, p. 141.

² Ainsi, F. Brizay différencie les guides des récits de voyage également par le recours, par ces derniers, à l'anecdote. Voir F. Brizay, *L'Image de l'Italie dans les guides et les relations de voyage*, *op. cit.*

³ « Le prix de soixante et dix couronnes avait été convenu. Doni, quand il eut le tableau chez lui, le trouva trop cher, et commença à marchander ; Michel-Ange, indigné, le remporta et en doubla le prix. Doni se trouva trop heureux de le ravoir aux termes que l'on voulut exiger de lui, et il fit bien. », Lady Morgan, *L'Italie*, *op. cit.*, t. II, p. 397.

⁴ « On trouve dans ce précieux cabinet la fameuse tête de Méduse, de Léonard de Vinci, production de son adolescence étonnante ! Le vieux *messire Pierre*, son père, honnête notaire de Florence, qui était très fier des talents de son fils, le pria de peindre un bouclier pour un paysan qui demeurait près de son *podere* de Vinci. Quand Léonard présenta cet ouvrage, le bon homme recula d'horreur. », *Ibid.*, p. 397.

⁵ H. Lemonnier, « Toscane », *op. cit.*, p. 7.

⁶ « Voyez-vous ce masque en marbre, si ridé, si riant, si empreint de cynisme et de malice, c'est une figure de satire : Michel-Ange avait quatorze ans, et il travaillait dans les jardins de Laurent le Magnifique. Laurent passe et voit l'enfant sculptant un morceau de marbre. « Qu'est-ce ce masque ? Lui dit-il. — Celui d'un vieux faune qui rit. — C'est beau ; mais pourquoi voit-on toutes les dents quand il rit ? Tu devrais savoir qu'il en manque toujours quelques-unes aux vieux. » L'enfant, frappé, casse deux dents à son satyre, lui déforme la gencive, et Laurent garde le masque, qui reste en chef-d'œuvre. », E. Legouvé, « Florence, Volterra, Valombreuse », in J. de Norvins et alii, *L'Italie pittoresque*, *op. cit.*, p. 23.

⁷ Anot rapporte, en visitant la cathédrale de Parme, l'anecdote célèbre sur la mort du Corrège : « Lorsque les yeux, après avoir contemplé cette merveille se reportent sur les Chanoines de la même Église, on se rappelle nécessairement l'anecdote qui fait si peu d'honneur à leurs prédécesseurs. Ils méprisèrent un prodige de peinture qu'ils n'auraient dû regarder qu'avec extase ; et pour punir l'auteur d'être demeuré au-dessous de ce qu'ils attendaient, ils lui payèrent le prix convenu en petite et lourde monnaie. Le malheureux Corrège accablé sous le poids de cette somme, ne rentra chez lui que pour y mourir d'épuisement. », P.-N. Anot, *Les Deux voyageurs*, *op. cit.*, t. II, p. 176.

l'artiste parmi les damnés¹. Les voyageurs rapportent encore des anecdotes donnant à voir les « coulisses d'une œuvre » contemporaine. Stendhal rapporte ainsi plusieurs anecdotes d'atelier sur les œuvres de Canova afin de mettre en scène son intimité avec le sculpteur² et Chateaubriand fait de même en relatant les conditions de création de la *Béatrix* du sculpteur vénitien, inspirée par M^{me} Récamier³. Ce sont d'ailleurs parfois ces anecdotes qui l'entourent, plus que l'œuvre elle-même, qui attirent les visiteurs comme le constate Stendhal à propos du portrait de Beatrix Cenci par Le Guide ou du « le portrait de madame Lepri [qui] nous a intéressés à cause de l'anecdote si connue⁴ ».

Cependant, l'anecdote est avant tout le mode d'écriture privilégié du patrimoine vivant. Les voyageurs qui ambitionnent de produire un récit de voyage littéraire y ont fréquemment recours et, dès le titre de leur ouvrage, précisent que ce dernier contient des anecdotes, comme Anot ou Santo Domingo. Ainsi, si Stendhal fait appel à plusieurs procédés littéraires pour évoquer la spécificité du caractère italien, tels la description, le dialogue ou l'analyse au présent de vérité générale, il utilise surtout l'anecdote dont la véracité et la vivacité sont assurées par le regard du narrateur-voyageur. Dans *Promenades dans Rome* comme dans *Rome, Naples et Florence*, il multiplie les stratagèmes discursifs pour insérer ses anecdotes italiennes et assurer ainsi par cette polyphonie une variété et une légèreté narratives. Le voyageur peut prendre en charge la narration d'une scène dont il a été le témoin direct⁵ mais parfois « la parole n'est donnée à un des compagnons que pour qu'il puisse raconter des anecdotes qu'il aurait entendues⁶ » ; de même, « au lieu de narrer l'anecdote lui-même, l'auteur fictif prête la parole aux Italiens de sa connaissance qui sont tantôt des spectateurs, tantôt des participants à des scènes qui révèlent l'âme italienne⁷ ». Les anecdotes rapportées par Stendhal, quel que soit leur mode d'insertion, ont en effet pour but de représenter l'énergie italienne, le caractère passionné qui caractérise à ses yeux les habitants de la péninsule. Les détails chronologiques et spatiaux sont parfois effacés pour préserver l'anonymat des personnages⁸ mais aussi pour illustrer l'idée d'une pérennité, à travers les siècles, du caractère italien puisque certaines de ces anecdotes contemporaines sont dignes de celles

¹ Voir É.-J. Delécluze, *Le Vatican : extrait des lettres écrites d'Italie en 1824*, op. cit., p. 63.

² « Veut-on de petites anecdotes d'atelier ? La seconde réplique de la statue de la *Madeleine* de Canova a été faite avec le morceau de marbre enlevé entre les jambes de la statue de Napoléon qui est aujourd'hui dans l'antichambre du duc de Wellington à Londres. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 1083.

³ Voir F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, op. cit., p. 777.

⁴ La marquise Lepri a intenté un célèbre procès au sujet d'un héritage à Pie VI.

⁵ Ainsi, dans son journal, Stendhal revient sur un assassinat dont il a été le témoin et qui a marqué ses récits de voyage : « Pendant que je lisais Letronne, [...] on tuait une jeune fille à deux pas de chez moi, sur la porte de la *trattoria dell'Aurora*. Je suis allé voir *quello spettacolo d'orrore*, comme dit don Ottavio. Elle est encore au milieu de la rue ; et au pied de la tête, il y a un amas de sang d'un pied de diamètre, de l'écume au milieu. La trace de sang commence à côté d'un *carrettone* gardé par un gendarme vers la petite porte de l'*Aurora*. », Stendhal, *Œuvres intimes. II*, op. cit., p. 195.

⁶ W. A. Guentner, *Stendhal et son lecteur : essai sur les Promenades dans Rome*, op. cit., p. 141.

⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁸ « Les noms, les lieux, les dates, tout est changé ; il n'y a d'exact que le sens moral des anecdotes. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, op. cit., p. 422.

relatées dans les *Chroniques italiennes*. Néanmoins, l'anecdote doit convaincre le lecteur de l'exactitude des informations fournies. Ainsi, quand il s'agit du récit de « choses vues » ne portant atteinte à aucun individu identifié, les indications sont très précises afin de garantir au lecteur l'authenticité de la narration comme lorsque les voyageurs assistent à la fuite d'un assassin à Rome :

Nous venions de revoir cette ébauche de Michel-Ange qui est sous une porte cochère dans le Corso, à côté de San Carlo, quand de grands cris nous ont fait regarder un homme qui fuyait. On nous a dit : « C'est un garçon meunier qui vient de tuer un riche marchand de blé qui était l'amant de sa femme. » Nous étions à pied, et, malgré la terreur de nos compagnes de voyage, nous avons suivi de loin le mari jaloux. Il est allé tomber sur les degrés de Sainte-Marie-Majeure, après avoir couru près d'une demi-heure. [...] Placés à une fenêtre voisine louée sur le moment, nous attendions la fin de cette aventure, quand tout à coup nous avons vu le peuple faire irruption entre la sentinelle et le garçon meunier, qui a disparu¹.

L'anecdote propose un récit dont le voyageur, en tant que témoin, se porte garant. Le thème du regard joue un rôle essentiel dans ce processus de légitimation. Ici, les voyageurs voient l'assassin s'enfuir puis s'installent à la fenêtre d'une maison proche pour ne rien perdre de la scène : le lecteur n'en perd rien non plus, et ces détails réalistes l'incitent à porter foi à ce témoignage. De même, alors que Stendhal propose le récit du triple assassinat et du suicide, le jour du mariage de Méthilde Galline, il précise : « Voici ce qui s'est passé cette nuit dans la via Giulia, derrière le palais Farnèse² ». Ces indications géographiques permettent de resituer cette anecdote dans un cadre spatio-temporel précis, celui dans lequel évoluent les voyageurs-observateurs.

L'anecdote permet en outre d'aborder des milieux sociaux variés qu'il s'agisse des salons de l'aristocratie et de la bourgeoisie italiennes que fréquentent les voyageurs ou des milieux plus populaires qu'ils ont l'occasion d'observer lors de leurs visites. Stendhal se concentre surtout sur ces derniers comme l'illustrent les anecdotes du *vetturino* Berinetti³ ou de Ghita⁴, deux personnages issus des classes populaires auxquels il est confronté durant son séjour romain. L'anecdote permet la retranscription des parures du personnage qui la raconte ; ces passages au discours direct rendent aussi le récit plus vivant en instaurant une polyphonie. L'anecdote racontée par Berinetti alterne ainsi les passages de dialogue avec le narrateur et entre les personnages de son récit. De même, Ghita jure en italien : « *Per la santissima Madonna !* s'écriait-elle avec rage après chaque récit, je saurai me venger ! ». La modalité exclamative, forte ; la répétition du même juron ; l'intonation (« avec rage ») ... Tout contribue à nous donner à entendre un caractère romain. L'anecdote n'explore pas seulement les classes sociales ; les voyageurs collectionnent également les anecdotes des quatre coins de l'Italie qui dessinent une carte morale de la péninsule évoquant, de manière kaléidoscopique, certains traits de caractère régionaux. Elles mettent en scène la diversité italienne qu'elles portent sur l'ignorance des nobles romains, la

¹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 1099.

² *Ibid.*, p. 1099.

³ *Ibid.*, p. 911-913.

⁴ *Ibid.*, p. 1125.

corruption des aristocrates vénitiens ou la paresse des lazzaronis, qui deviennent ainsi des types italiens. Ainsi, Creuzé de Lesser rapporte des anecdotes sur les Siciliens, De Brosses sur les mœurs des Génois¹, Julvécourt sur celles des Napolitains², Simond celles des Bolonais³ et Santo Domingo sur celles des Romains⁴. Si elles insistent sur quelques différences, ces anecdotes sont l'occasion de souligner les points communs et de confirmer l'existence d'un caractère italien : elles exemplifient les théories sur les mœurs nationales⁵. D'autres visiteurs ont recours à l'anecdote afin de rendre compte de la couleur locale tout en évitant l'ennui d'un discours trop théorique : les anecdotes sur le talent des Italiens pour le chant, leur superstition, les assassinats et l'impunité quasi-totale qui les accompagne, le brigandage et les effets de la jalousie et du désespoir amoureux se multiplient, contribuant à modeler et figer dans l'esprit des lecteurs les caractéristiques du caractère national.

Dans *Promenades dans Rome*, la volonté de dynamiser le récit tout en offrant une peinture vivante du caractère national se manifeste à travers une autre forme narrative, la chronique. On connaît l'attachement des romantiques, et plus particulièrement de Stendhal, à cette forme d'écriture historique : *Le Rouge et le noir* est sous-titré « Chronique de 1830 » et il publie des *Chroniques italiennes*. Si elles sont caractérisées par une volonté de dépeindre le caractère national et une exigence de véracité identiques, l'anecdote apparaît comme un récit plus bref et plus léger, la narration d'une scène vue par le voyageur ; la chronique, écriture historique, quant à elle, se définit par une composition plus élaborée et une issue tragique comme dans le récit des amours malheureuses de Francesca Polo et de Fabio Cercara ou celles du couvent de Catanzara. L'histoire du couvent de Catanzara est présentée comme « une suite d'intrigues » qui ont eu lieu dans « le couvent noble de Catanzara, situé dans la marche⁶ ». Outre l'atmosphère sulfureuse d'un couvent où les religieuses nouent des intrigues amoureuses, Stendhal peint ici une chronique de l'Italie en 1828, à la fois politique (l'amant de Lucrece et Rodéric sont *carbonari*), religieuse (l'affaire est étouffée par l'Église afin de ne pas compromettre son pouvoir), sociale (Lucrece et Clara sont nobles, Martina est « une fille simple⁷ ») et morale (la haine et l'amour, en Italie, sont portés à un tel excès qu'ils conduisent à une issue tragique). Dans ces deux récits, on remarque la présence de dates qui les rattachent au présent ; ces deux chroniques constituent une exemplification des théories et des observations de l'auteur sur le caractère national.

¹ C. de Brosses, *Lettres familières*, op. cit., t. I, p. 56-67.

² P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 191-193.

³ L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, op. cit., t. I, p. 91-92.

⁴ Santo-Domingo propose ainsi un chapitre intitulé « Des Romaines – Anecdotes » dans lequel ses théories sur l'influence du climat sont illustrées par des anecdotes. J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, op. cit., p. 161-171.

⁵ Ainsi, l'anecdote de l'assassin meunier vient prouver la véracité de propos tenus plus hauts sur la fierté des basses classes romaines : « Don F. G*** nous disait donc : « Un prince romain, riche, jeune et galant, s'il est amoureux de la femme d'un menuisier ou d'une femme du *secondo ceto*, de la femme d'un marchand drapier, par exemple, a peur du mari. Ce mari, s'il prend de l'humeur, donnera fort bien au prince un coup de poignard mortel. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 1096.

⁶ *Ibid.*, p. 833.

⁷ *Ibid.*, p. 835.

Les mécanismes patrimoniaux qui se systématisent deviennent donc pour les voyageurs un modèle pour écrire non seulement l'Italie et son héritage mais aussi pour penser leur œuvre littéraire, notamment leurs romans ou leurs autobiographies.

L'écrivain, protecteur patrimonial

L'écrivain, qu'il soit voyageur ou non, joue un rôle primordial dans l'émergence d'une conscience patrimoniale moderne en Europe au moment 1800 : dès la Révolution française et tout au long du siècle, il s'impose, à travers ses prises de position dans la presse mais aussi dans ses œuvres, comme l'un des principaux acteurs de ce processus. Pédagogue patient, il sensibilise ses lecteurs au sort des monuments et des œuvres qui constituent leur héritage et, par ses ouvrages littéraires dans lesquels le patrimoine occupe une place de choix et où sa sauvegarde devient une préoccupation majeure, l'écrivain contribue à la diffusion d'un sentiment patrimonial.

Le sentiment de perte occasionné par les destructions iconoclastes de la fin du XVIII^e siècle aussi bien que la conscience d'une rupture historique entraînée par la Révolution ont largement contribué à enclencher une réflexion littéraire sur le temps patrimonial alors que « hommes de plume, intellectuels et artistes furent mobilisés par [...] la prise de conscience d'un changement d'ère historique, d'une rupture traumatique du temps¹ ». En effet, le moment 1800 représente « un moment privilégié pour percevoir, du moins au sein des élites, [...] une nouvelle perception du temps historique, la première émergence de la modernité² ». Dès les années 1820, la génération romantique a contribué à faire redécouvrir aux Français leur héritage, souvent dévalué au profit de l'héritage antique, grâce à leurs romans mais aussi à leurs récits de voyage en France, comme Nodier³, Hugo ou Stendhal. Au même titre que l'écrivain repense la littérature comme nationale, il entreprend d'aider les Français à se réapproprier leur patrimoine ainsi qu'à en prendre soin. Il apparaît alors comme une figure disposant d'une autorité patrimoniale ; ainsi, « l'efficacité de la littérature dans la patrimonialisation est bien connue » car « l'émergence au sein de la société française d'un dépôt de valeurs spécifiques tel que le « patrimoine » est contemporaine de l'émergence d'un nouveau pouvoir spirituel laïque, celui de l'écrivain⁴ ». Si le goût pour le pittoresque des ruines perdure, notamment quand elles sont le produit du temps, Hugo comme Mérimée invitent leurs lecteurs à se mobiliser pour arrêter cette dégradation des monuments nationaux en les restaurant et en respectant le caractère vénérable. Pour Mérimée, cet

¹ F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, op. cit., p. 101.

² C. Charle, *Discordance des temps : une brève histoire de la modernité*, op. cit., p. 35.

³ Sur ce sujet, voir G. Zaragoza (dir.), *Voyages pittoresques et romantiques : littérature et patrimoine dans la première moitié du XIX^e siècle*, op. cit. En effet, avec ses *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France*, Nodier s'engage « dans une exploration de la mémoire nationale en se détournant résolument du présent pour remonter la chaîne des temps », *Ibid.*, p. 25.

⁴ D. Poulot, *Une histoire du patrimoine en Occident*, op. cit., p. 122.

engagement dépasse la seule sphère littéraire puisqu'il devient durant la monarchie de Juillet inspecteur des Monuments historiques et prend une part active à la conservation de l'héritage national. Quant à Hugo, il endosse un rôle littéraire dans cette lutte patrimoniale, inaugurant « la figure de l'écrivain inventeur de patrimoine, porte-parole des monuments¹ ». Il publie ainsi dans *La Revue des deux mondes* un article contre le vandalisme des « bandes noires » qui sévissent en France [illu. 8], « Guerre aux démolisseurs² », qui connaît un retentissement important. Outre la presse, la prise de conscience patrimoniale hugolienne s'exprime à travers ses romans, notamment *Notre-Dame de Paris*, dans lequel il met en scène le patrimoine français : la cathédrale y devient un personnage à part entière, vénérable témoin des siècles qui subsiste difficilement dans la ville moderne. Dans sa préface, il insiste sur le rôle patrimonial qu'il endosse en tant qu'écrivain et se présente comme le défenseur de l'héritage médiéval, mis à mal par l'ignorance de ses contemporains, dont il entend révéler la beauté afin de mettre un terme à ces destructions :

Notre-Dame de Paris a peut-être ouvert quelques perspectives vraies sur l'art du Moyen-Âge, sur cet art merveilleux jusqu'à présent inconnu des uns, ou, ce qui est pire encore, méconnu des autres. Mais l'auteur est bien loin de considérer comme accomplie la tâche qu'il s'est volontairement imposée. Il a déjà plaidé dans plus d'une occasion la cause de notre vieille architecture, il a déjà dénoncé à haute voix bien des profanations, bien des démolitions, bien des impiétés. Il ne se lassera pas. Il s'est engagé à revenir souvent sur ce sujet, il y reviendra. Il sera aussi infatigable à défendre nos édifices historiques que nos iconoclastes d'écoles et d'académies sont acharnés à les attaquer. Car c'est une chose affligeante de voir en quelles mains l'architecture du Moyen-Âge est tombée, et de quelle façon les gâcheurs de plâtre d'à présent traitent la ruine de ce grand art. C'est même une honte pour nous autres, hommes intelligents, qui les voyons faire et qui nous contentons de les huer³.

Publié en 1831, le roman a contribué à faire redécouvrir aux Français leur héritage médiéval et à les inciter à en prendre soin puisque la vaste opération de restauration lancée, sous la direction de Viollet-le-Duc, dès 1845 est une conséquence directe de la publication de *Notre-Dame de Paris*. Ainsi, « l'apport principal de ces écrivains [...] à la nouvelle construction patrimoniale est l'intervention d'un nouveau regard esthétisant sur les monuments. Sa vertu principale est de neutraliser la passion politique et religieuse qui pouvait encore s'attacher à ceux-ci. Par cette approche nostalgique (romantique), l'incroyant et le croyant peuvent vouloir conjointement préserver les cathédrales et les églises⁴ ». En effet, le travail d'écrivains tels que Hugo, Stendhal, Nodier ou Mérimée, qui entreprennent de réhabiliter et de protéger l'héritage national mais aussi de faire communier les Français autour de ce legs, a

¹ *Ibid.*, p. 126.

² V. Hugo, « Guerre aux démolisseurs », *Revue des deux mondes*, Paris, t. V, 1832, p. 607-622.

³ V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Yves Gohn et Jacques Seebacher (éd.), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1975, p. 7-8. Il écrit également : « Car c'est ainsi qu'on agit depuis tantôt deux cents ans avec les merveilleuses églises du Moyen-Âge. Les mutilations leur viennent de toutes parts, du dedans comme du dehors. Le prêtre les badigeonne, l'architecte les gratte, puis le peuple survient, qui les démolit. », *Ibid.*, p. 3.

⁴ C. Charle, *Discordance des temps : une brève histoire de la modernité*, *op. cit.*, p. 38-39.

directement influencé la décision de créer, sous la Monarchie de juillet, une inspection des Monuments historiques¹.

En Italie, le même souci de sensibilisation anime les écrivains voyageurs. Ainsi, les récits de voyage sur l'Italie deviennent l'occasion « d'une édification morale et d'une réflexion politique sur la place de l'écrivain dans la société moderne² », notamment sur le rôle patrimonial qu'il ambitionne d'y jouer. Comme nous l'avons vu, l'écrivain exprime avec force, dans son œuvre, son indignation face à aux dégradations infligées au patrimoine italien et condamne l'incurie des gouvernements de la péninsule qui se refusent à prendre en charge les travaux de restauration nécessaires pour le maintenir en bon état. Le récit de voyage est alors pensé comme une solution pour sensibiliser les lecteurs au sort du patrimoine italien et donc indirectement au leur, comme l'écrit Stendhal :

Par les ordres de ce pape, qui a fini Saint-Pierre, on enleva ce qui restait du temple de Pallas élevé par l'empereur Nerva. [...] Hier soir, chez madame de D***, nous avons vu plusieurs gravures représentant ce monument tel qu'il était avant Paul v. Ce pape le fit démolir parce qu'il avait besoin des marbres pour sa fontaine Pauline sur le mont Janicule. L'utilité du livre que vous lisez, si tant est qu'il en ait, est peut-être d'empêcher à l'avenir de tels attentats. [...] Ce n'est que par un appel à l'opinion de l'Europe que l'on peut mettre un frein à la sottise opiniâtre et hardie de certains hommes que je devrais nommer, et qui feraient démolir le Colisée pour arriver au chapeau un an plus tôt³.

Si Stendhal exprime ici très clairement le but patrimonial qu'il confère à son récit de voyage, cet objectif est aussi au cœur des ouvrages littéraires de Staël ou de Chateaubriand ; leur littérature viatique n'a plus seulement une fonction descriptive traditionnelle, car ils mettent leur plume au service de la conservation du patrimoine italien, les faisant ainsi entrer dans une temporalité atypique.

Laisser une trace : une ambition patrimoniale

En effet, le contact avec le patrimoine italien et les mesures qui sont prises pour en préserver les traces ouvre, pour l'écrivain voyageur, une porte sur l'intime mais aussi sur le temps, et notamment sur la question de la postérité littéraire à laquelle il peut prétendre. Il interroge le statut patrimonial de son œuvre qu'il entend penser en lien avec celle, désormais reconnue, de ses illustres prédécesseurs car cette ambition s'incarne notamment dans le culte nouveau qu'ils vouent aux grands hommes et à leurs traces.

¹ « Les initiateurs du nouveau regard sur le patrimoine (Chateaubriand, Nodier, Hugo, Guizot, Michelet, Mérimée) détiennent à la fois les ressources du talent littéraire [...] et une aptitude à proposer une vue historique perspective. Sans leurs voyages mis en récit (et souvent illustrés de gravures), leurs nostalgies mises en scènes, leur vision du temps océanique où l'homme n'est plus qu'un fêtu ballotté par les orages des cataclysmes historiques, leur angoisse de la perte et leur passion restauratrice d'esthète, la manie de la conservation et de l'inventaire, ces inventions durables du XIX^e siècle pour capturer le temps, n'auraient eu aucune chance de se transformer en postes de fonctionnaires appointés, en institutions publiques nouvelles, en bâtiments spécialisés, en restauration de monuments et en publications *ad hoc*. », *Ibid.*, p. 37.

² A. Minski, « La niche vide du Panthéon : monuments et beaux-arts à Rome », *art. cit.*, p. 27.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 845.

L'écrivain-voyageur : une écriture intime du patrimoine italien

Au moment 1800, un rapport sensible et mémoriel au patrimoine italien se met en place : l'Italie réveille des souvenirs historiques et littéraires mais aussi personnels et participe à l'élaboration de l'œuvre comme de l'identité de l'écrivain voyageur, notamment dans le cadre d'une écriture autobiographique. L'absence de frontières génériques définies permet à la littérature de voyage d'accueillir l'expression de soi et le voyage spatial devient un itinéraire introspectif.

L'écriture du voyage adopte régulièrement des formes de l'écriture de soi ; on trouve ainsi des récits de voyage épistolaires, comme chez Anot, Borel ou Dupaty, des journaux de voyage, comme *Promenades dans Rome*, ou des mémoires, comme chez Custine ou d'Estourmel. L'écriture de l'intime se développe dans le récit de voyage, genre initialement référentiel, dans lequel le récit, notamment de soi, prend le pas sur la description¹. Ainsi, « avec l'avènement du voyage sensible, à partir du milieu du XVIII^e siècle, le récit viatique accueille volontiers confessions, digressions, retours en arrière et autres développements centrés sur le sujet voyageant² ». Par la contamination de l'écriture de soi, le récit de voyage est donc redéfini comme un nouvel objet littéraire, ce qu'analyse Julvécourt dans sa préface³. En effet, par sa richesse mémorielle et patrimoniale, l'Italie constitue un terrain propice à l'écriture de soi. Le patrimoine italien, dont la contemplation est à l'origine de ce discours autobiographique, influence sur ce dernier : la conscience d'une éternité patrimoniale contribue à fixer les souvenirs d'une existence fugace soumise aux changements de l'histoire. Si l'identité de la péninsule italienne est liée à l'accumulation de strates de souvenirs, le voyageur en dépose une nouvelle, celle de ses propres souvenirs auxquels il offre une forme littéraire. C'est notamment le cas de Chateaubriand, Staël et Stendhal qui évoquent leurs voyages italiens comme une expérience intime et une quête identitaire.

Pour Staël, le voyage questionne l'identité par la confrontation à l'altérité en ce qu'il permet « l'élaboration d'un moi pluriel, amputé de ses prérogatives et confronté, une fois déplacé, à un autre lui-même⁴ ». Le premier voyage italien de Staël est marqué par deux événements personnels qui en sont indissociables : le deuil de son père, décédé en avril 1804, peu de temps avant son départ, et les sentiments amoureux qu'elle nourrit pour don Pedro de Souza, rencontré à Rome. Ces expériences, qui conditionnent sa représentation de l'Italie, sont évoquées dans sa *Correspondance* et, plus rarement, dans ses *Carnets de voyage* mais constituent aussi une source d'inspiration pour *Corinne ou l'Italie*,

¹ Voir C. Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 17.

² N. Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* », op. cit., p. 134.

³ « Ce livre n'est donc pas un livre, et nous savons que nulle prétention n'est plus loin de la pensée de l'auteur que celle d'en avoir fait un ; ce sont des souvenirs jetés à la hâte, et quelquefois avec un peu de désordre, sur un morceau de papier [...] ; ils étaient adressés à quelques amis beaucoup plus curieux des impressions personnelles et de la vie intime du jeune voyageur, que de descriptions soigneusement travaillées. », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. IX-X.

⁴ S. Genand, « *Corinne* ou l'inconscient, l'Italie archéologique de Germaine de Staël », art. cit., p. 112.

notamment en ce qui concerne la construction des personnages mais aussi leur rapport au patrimoine, influencé par le deuil et l'amour, à l'image des impressions romaines de Staël¹. À son arrivée à Rome, après son séjour à Milan particulièrement animé intellectuellement et marqué par la rencontre de Monti, la ville lui apparaît comme morte et elle y ressent plus vivement le chagrin de la perte de son père². Ce sont notamment les tombeaux, « images de la mort³ », qui déclenchent sa mélancolie ; ses carnets de voyage laissent apparaître sa fascination lugubre pour ces lieux⁴. Dans sa *Correspondance*, elle insiste aussi à de multiples reprises sur cette omniprésence de la mort qui prend différents visages :

Je vous avoue que je ne me sentirais pas capable de passer ma vie à Rome : on y est tellement saisi par l'idée de la mort, elle se présente sous tant de formes, aux catacombes, à la Voie appienne, à la pyramide de Cestius, dans les souterrains de Saint-Pierre, à l'église des morts, qu'à peine si l'on se croit sûr d'être en vie et que toute émulation pour l'existence actuelle succombe devant le spectacle de ces milliers d'existences ensevelies⁵.

Cette proximité avec la mort ne fait qu'accentuer la douleur de son deuil et le souvenir de son père lui revient perpétuellement à l'esprit malgré une vie sociale active, comme elle le confie à Monti⁶. Elle éprouve alors une « impression de mélancolie profonde⁷ », semblable à celle d'Oswald à son arrivée dans la Ville Éternelle. Pourtant, Corinne conduit son amant dans une course sur les traces des tombeaux romains car elle estime que ce patrimoine en harmonie avec son deuil est à même de le soulager :

Je vous propose aujourd'hui, dit Corinne, une course assez solennelle, mais qui sûrement vous intéressera : allons voir les tombeaux, allons voir le dernier asile de ceux qui vécurent parmi les monuments dont nous avons contemplé les ruines. — Oui, répondit Oswald, vous avez deviné ce qui convient à la disposition actuelle de mon âme⁸.

Le rejet de l'atmosphère lugubre de la ville exprimé avec force par Staël dans ses premières lettres laisse place, dans son roman, à une harmonie entre le patrimoine romain et les émotions du héros. On retrouve cette inflexion du discours dans ses écrits intimes qui font apparaître une progressive acclimatation à ce patrimoine marqué par la mort qui adoucit sa mélancolie, comme dans cette lettre à Claude Hochet :

Ce n'est pas ce plaisir momentané de l'amour-propre, ce plaisir qui ne pourrait pas se renouveler, qui m'attache à ce pays : c'est un mystère qu'on ne pénètre pas le premier jour, une sensation du midi tout à fait inconnue à ceux qui n'y ont pas été, une certaine amitié de la nature envers l'homme dont on ne peut avoir l'idée partout ailleurs – et une image noble et paisible de la mort dans les tombeaux, dans ces traces des grands hommes, une image, dis-je, de la mort qui calme la vie⁹.

¹ Voir S. Genand, « Inquiétants dépaysements : les voyages mélancoliques de G. de Staël (1802-1814) », *art. cit.*

² Elle écrit ainsi à Fourcault de Pavant : « Aucun pays ne console d'être loin du sien, aucune société de celle qui se rattache aux souvenirs de toute ma vie. Personne ici n'a vu mon père : à qui puis-je parler du sentiment qui m'occupera toujours. », G. de Staël, *Correspondance générale, Tome v, op. cit.*, p. 477.

³ *Ibid.*, p. 218.

⁴ « Mort auguste dans la Voie Appienne. Mort enthousiaste dans les catacombes. Mort sybarite dans la Pyramide de Cestius. », G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël, op. cit.*, p. 201-202.

⁵ G. de Staël, *Correspondance générale, Tome v, op. cit.*, p. 527-528.

⁶ « Du reste, je suis reçue ici avec un grand empressement. [...] Je voudrais que cette vie précipitée endormît ma douleur, mais au milieu de cette agitation je pense à lui, à lui par qui je suis encore accueillie, dont le nom bien plus illustre que le mien me sert encore d'éguide. », *Ibid.*, p. 499.

⁷ *Ibid.*, p. 492.

⁸ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1085.

⁹ G. de Staël, *Correspondance générale, Tome v, op. cit.*, p. 546. Elle écrit également dans ses carnets : « Quand vous avez une peine et que vous vous promenez dans les autres villes, elles font un cruel contraste avec cette

Rome constitue donc une « image de la mort qui calme la vie » et le séjour qu'y effectue la voyageuse lui permet de panser ses blessures intimes ; le patrimoine de la ville, marqué par l'abondance de tombeaux, le contraste mélancolique et philosophique entre les ruines antiques et les monuments modernes mais aussi « ces chefs-d'œuvre des arts qui remontent l'âme quand elle est abattue¹ », calment sa douleur. En développant un lien intime avec le patrimoine et les paysages romains, Staël se découvre elle-même :

Je suis étonnée de me sentir en relation avec la nature et les monuments, et de m'être fait une existence solitaire presque douce, au moins pour un moment. Quand je dis solitaire, ce n'est pas que tous les Italiens ne m'entourent du matin au soir [...] ; mais tout ce bruit ne me tire pas de mes pensées et je ne me sens en relation intime avec personne².

Sa rencontre avec Pedro de Souza va rapidement faire mentir cette assertion. La ville et son patrimoine deviennent indissociables du souvenir de ce dernier pour Staël. L'intimité se construit par le patrimoine romain qui acquiert alors une nouvelle strate mémorielle : aux souvenirs historiques et littéraires s'ajoutent des souvenirs intimes comme le constate Oswald sur le pont Saint-Ange où le souvenir de Corinne efface, aux yeux du héros, tous ceux qui pourraient être liés au pont : « C'est sur ce pont, dit Oswald, qu'en revenant du Capitole, j'ai pour la première fois pensé longtemps à vous. [...] Restons encore ici quelques instants, dit Oswald. Quel souvenir, entre tous les siècles, peut valoir pour mon cœur ce lieu, qui me rappelle le premier jour où je vous ai vue³ ? » La correspondance de Staël témoigne de cette évolution de la perception du patrimoine sous l'influence du sentiment amoureux ; visités ensemble, les monuments conservent la trace de cet amour comme ils participent à le faire naître. Dans ses lettres à Pedro de Souza, elle évoque à plusieurs reprises leurs visites et les souvenirs qui leur sont liés, notamment au Colisée⁴. Comme Oswald guidé par Corinne, le patrimoine romain s'anime pour Staël grâce à la présence de Pedro de Souza. Le patrimoine de Rome devient le support de ces expériences intimes puisqu'il adoucit à la fois la douleur de la perte et fortifie les sentiments amoureux :

« Dans le sein de l'homme vertueux, dit un ancien, je ne sais quel dieu, mais il habite un dieu. » Ah ! je l'ai senti, ce dieu, dans les ruines de Rome que j'ai parcourues avec vous au clair de lune et presque au moment de vous quitter. Toute mon âme était pénétrée de regret, de tendresse, d'admiration. Nous étions contemporains sur les débris des siècles, nous étions unis par le même culte envers tout ce qui est beau, et du haut du ciel mon père m'a pardonné un bonheur si mêlé de larmes, un bonheur tout couvert de nuages. [...] Rome et vous sont inséparables dans ma mémoire : je n'ai compris que par vous les délices de ce séjour. Mon imagination n'avait point encore peuplé le désert : je vous ai aimé

peine ; à Rome au contraire vous trouvez à chaque pas de nobles impressions, une musique continuelle dans les monuments qui émeut le cœur profondément et doucement. », G. de Staël et S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 255-256.

¹ G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome V, op. cit., p. 545.

² *Ibid.*, p. 506.

³ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 1061-1062.

⁴ « Cher dom Père, vous l'avez entendue, cette voix, vous répéter combien je vous aime. Croyez l'entendre encore quelquefois quand vous êtes seul, quand vous vous promenez près du Colisée, dans tous les lieux où nous avons été ensemble, dans ces lieux où je suis encore par mes regrets. », G. de Staël, *Correspondance générale*, Tome V, op. cit., p. 559-560.

et tout s'est animé pour moi, les beaux-arts, la nature et jusques aux souvenirs du passé qui me faisaient mal et dont j'ai appris à jouir¹.

Alors que se développe une relation intime avec le patrimoine romain, le rejet éprouvé par Staël à son arrivée se transforme en tristesse à son départ ; l'Italie, terre du souvenir, devient celle de la mémoire intime que la voyageuse ne peut quitter sans émotion puisqu'elle y laisse un part d'elle-même².

Comme Staël, Chateaubriand fait l'expérience du deuil lors de son premier voyage sur la péninsule : celui de Pauline de Beaumont qui, venue le rejoindre à Rome, y meurt en novembre 1803, peu après son arrivée. Il évoque ces événements dans sa *Correspondance* mais aussi, plusieurs années après, dans *Mémoires d'outre-tombe*. Le *Voyage en Italie*, rédigé lors de ce premier séjour, ne relate pas cette expérience³ qui conditionne pourtant le regard porté par le voyageur sur le patrimoine romain puisque la douleur de cette perte l'empêche de voir Rome, comme il l'écrit à Charles-Julien Lioult de Chênédollé : « Je ne vous parlerai point de Rome. Je suis si malheureux que je ne vois rien⁴ ». De même, lorsqu'il fait le récit de l'agonie de la jeune femme dans *Mémoires d'outre-tombe*, il insiste sur son incapacité à voir les paysages et les monuments qui l'entourent, effacés par son inquiétude pour la malade⁵. En effet, comme Chateaubriand aveuglé par la souffrance, le lecteur ne voit pas grand-chose de Rome et de son patrimoine ; si le voyageur détaille quelque peu les collections et les fresques du Vatican, il ne donne pas de description des monuments les plus célèbres et se contente de noter les rapides impressions qu'ils ont suscitées en lui comme lors de sa « Promenade dans Rome au clair de lune⁶ ». La Rome qu'il parcourt est rendue déserte par la tristesse. Au Vatican, Chateaubriand relève ainsi la « solitude » de ces lieux pourtant touristiques qu'il vide de leurs visiteurs pour donner corps à son deuil, comme l'illustre l'anaphore qui étend cette solitude à travers les siècles :

J'ai visité le Vatican à une heure. [...] Solitude de ces grands escaliers, ou plutôt de ces rampes où l'on peut monter avec des mulets ; solitude de ces galeries ornées des chefs-d'œuvre du génie, où les papes d'autrefois passaient avec toutes leurs pompes ; solitude de ces Loges que tant d'artistes célèbres ont étudiées, que tant d'hommes illustres ont admirées [...] et tous ces pèlerins de toutes les parties du monde⁷.

¹ *Ibid.*, p. 557-558.

² « En traversant les Appenins j'ai dit adieu au midi avec un serrement de cœur que je ne puis vous peindre [...]. Votre souvenir est inséparable pour moi de toutes les merveilles de l'Italie : c'est vous que je vois dans ce beau ciel, c'est le souffle de vos paroles qui passe sur ces fleurs, et la musique me semble le langage qui me sert encore à vous entendre. », *Ibid.*, p. 569.

³ Ce déchirement de l'agonie puis du deuil peut expliquer le style lacunaire de certains passages du *Voyage en Italie*, volontairement laissés tels quels par Chateaubriand lors de sa publication dans ses *Œuvres complètes* ; le texte en lambeaux donne à voir la souffrance de l'écrivain qui n'est pas évoquée directement dans son récit de voyage.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. 1. 1789-1807, op. cit.*, p. 252.

⁵ « Je ne voyais plus le beau pays que nous traversions [...] : que m'importait l'Italie ? », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 352.

⁶ « Panthéon : sa beauté au clair de la lune. Colisée : sa grandeur et son silence à cette même clarté. Saint-Pierre : effet de la lune sur son dôme, sur le Vatican, sur l'obélisque et les deux fontaines, sur la colonnade circulaire. », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1457.

⁷ *Ibid.*, p. 1451.

Il met aussi en scène sa solitude dans le récit de sa promenade nocturne dans la ville :

Rome sommeille au milieu de ces ruines. Cet astre de la nuit, ce globe que l'on suppose un monde fini et dépeuplé, promène ses pâles solitudes au-dessus des solitudes de Rome ; il éclaire des rues sans habitants, des enclos, des places, des jardins où il ne passe personne, des monastères où l'on n'entend plus la voix des cénobites, des cloîtres qui sont aussi déserts que les portiques du Colisée¹.

Toute vie est niée dans ce décor digne d'un tableau de Giorgio de Chirico, en harmonie avec les émotions du voyageur qui y promène sa souffrance ; Rome, au même titre que la lune, lui apparaît comme un « monde fini et dépeuplé² ». Mais son deuil ne conditionne pas seulement sa manière d'envisager le patrimoine romain, il motive également la sélection patrimoniale de Chateaubriand qui, comme Oswald, privilégie les ruines ou les monuments et les objets funèbres, en adéquation avec son malheur. Ainsi, au Musée antique du Vatican, il ne relève que les objets qui rappellent la mort et le musée devient un vaste « trésor du sépulcre » :

Si quelque chose emporte l'idée de la fragilité, ce sont les cheveux d'une jeune femme, qui furent peut-être l'objet de l'idolâtrie de la plus volage des passions, et pourtant ils ont survécu à l'Empire romain. La mort, qui brise toutes les chaînes n'a pu rompre ce léger roseau. [...] Suaire d'amiant retiré d'un sarcophage : la mort n'en a pas moins consumé sa proie. Vase étrusque. Qui a bu à cette coupe ? un mort. Toutes les choses dans ce musée sont trésor du sépulcre, soit qu'elles aient servi aux rites des funérailles ou qu'elles aient appartenu aux fonctions de la vie³.

Les objets mêmes de la vie quotidienne, comme le vase, ne lui rappellent que la mort de leurs propriétaires et la contemplation de la chevelure de la Romaine le ramène à son deuil comme, à Pompéi, l'empreinte laissée par le sein d'une habitante dans la lave. Cette association de la fragilité de la vie humaine, du souvenir et du féminin est liée à Pauline de Beaumont dont la trace est inscrite aussi délicatement et profondément dans le *Voyage en Italie* que celle laissée dans la lave. Les tombeaux qu'il visite convoquent également le souvenir de la jeune femme, plus particulièrement celui de Cecilia Metella, « femme infortunée⁴ » au même titre que Pauline de Beaumont dont la mémoire s'impose sur celle de la défunte antique. Comme pour Staël, Rome lui apparaît, par son passé de douleurs, comme le lieu idéal pour faire son deuil car elle « est une grande consolatrice : ses ruines et ses tombeaux calment beaucoup les peines qu'on a ; il a tant passé de chagrins et de malheurs par là qu'on est tout honteux de se plaindre⁵ ». Ce deuil, s'il est latent dans le *Voyage en Italie*, trouve son expression à travers le tombeau qu'il élève à Pauline de Beaumont à Saint-Louis des Français ; il dote ainsi Rome d'un nouveau monument funèbre et ajoute une nouvelle strate de deuil à la ville de la mort.

¹ *Ibid.*, p. 1457.

² On retrouve cette idée chez Custine qui déambule dans une Rome déserte, en harmonie avec sa souffrance : « Le monde est aussi désert pour moi que les solitudes de Rome : A. de Custine, *Mémoires et voyages*, op. cit., p. 167.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 1453.

⁴ *Ibid.*, p. 1481.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale*. VII, 1824-1827, op. cit., p. 125.

Chez Stendhal, l'expérience romaine est une expérience intime plus heureuse¹ : aucun deuil ne vient influencer sa représentation de la ville. Au contraire, le rapport qu'il entretient avec l'Italie, et plus particulièrement Rome et Milan, est un rapport amoureux². Stendhal a recours à la métaphore amoureuse pour évoquer la péninsule, éternel objet de son adoration ; dès 1804, il écrit ainsi à sa sœur : « je sens que j'aime l'Italie de passion³ ». Dans *Promenades dans Rome*, le lexique amoureux est utilisé pour évoquer la ville et son patrimoine, indiquant le lien intime que les voyageurs tissent progressivement avec elle. Stendhal se réjouit ainsi de la « passion » que vouent ses amis à Rome après quelques mois de séjour et constate : « Notre manière d'être à l'égard de Rome est tout à fait changée : si j'ose le dire, nous éprouvons une sorte de passion pour cette ville célèbre ; aucun détail n'est trop sévère ou trop minutieux pour nous. Nous avons soif de tout ce qui appartient à l'objet que nous examinons⁴ ». Rome est l'objet de leur examen attentif et celui de leur amour, comme l'indique la syllepse sur le terme « objet ». Il y a donc une cristallisation romaine et les analyses développées dans *De l'amour* peuvent être appliquées au lien entre le voyageur et la ville. Même pour évoquer la déception qu'a pu lui causer Rome, Stendhal a recours au vocabulaire amoureux : « Malgré les jolies robes de ces dames et les aimables chefs-d'œuvre que l'on voit le matin, Rome ne me séduit point⁵ ». Rome est alors assimilée à une figure féminine, comme Venise dans *Mémoires d'outre-tombe*⁶, qui ne « séduit » plus le voyageur. En effet, Milan l'emporte sur Rome dans le cœur de Stendhal et c'est à nouveau en utilisant la métaphore sentimentale et en faisant des deux villes des allégories féminines qu'il évoque cette victoire de la capitale lombarde alors qu'il est consul à Civita-Vecchia :

J'ai adoré, et j'adore encore, du moins je le crois, une femme nommée mille ans. La passion a été une folie de 1814 à 1821. J'ai obtenu en mariage sa sœur aînée, nommée Rome ; c'est un mérite grave, sévère, sans musique ; je la connais exactement et à fond ; il n'y a plus rien d'exalté ni de romanesque entre nous après quatre années de *matrimonio*⁷.

¹ Tout comme Goethe qui écrit : « C'est à Rome que, pour la première fois, je me suis trouvé moi-même, que j'ai été d'accord avec moi-même, heureux et sage. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 586.

² Notamment parce que des souvenirs de ses amours sont attachés à ces lieux. À Milan, c'est celui d'Angela Pietragrua et de Méthilde qui s'impose à lui ; il estime également que son premier séjour en Italie a contribué à renforcer son amour de jeunesse pour Victorine Mounier dont le souvenir est indissociable de celui de la péninsule : « Ce bonheur que cette physionomie me promet, dès que je l'ai vue, je lui transporte le charme du regret que je sens pour cette suave Italie. [...] Je ne puis penser à l'Italie sans songer à elle, elle embrasse toute ma vie. », Stendhal, *Œuvres intimes. I*, op. cit., p. 180.

³ Stendhal, *Correspondance générale. Tome I, 1800-1809*, op. cit., p. 133.

⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., p. 938-939. Ou encore : « La plupart des étrangers qui arrivent à Rome préfèrent, à toutes les figures de Raphaël, les jolies lithographies enluminées que l'on vend à Paris sur le boulevard [...]. C'est peut-être un malheur d'avoir reçu du ciel une âme peu propre à sentir les beautés divines de Raphaël ou du Corrège ; mais [...] ne désespérez pas de votre cœur ; telle femme n'inspire rien le jour où on lui est présenté, dont six mois après vous voyez qu'on est amoureux fou. », *Ibid.*, p. 771.

⁵ Stendhal, *Correspondance générale. Tome III, 1817-1830*, op. cit., p. 411.

⁶ Chez Chateaubriand, Venise est assimilée à une femme d'âge mûr qui parvient à exercer un charme mélancolique : « Venise est là, assise sur le rivage de la mer, comme une belle femme qui va s'éteindre avec le jour : le vent du soir soulève ses cheveux embaumés ; elle meurt saluée par toutes les grâces et tous les sourires de la nature. » F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, op. cit., p. 390.

⁷ Stendhal, *Correspondance générale. Tome V, 1834-1836*, op. cit., p. 473.

Outre la métaphore amoureuse, Stendhal utilise l'analogie pour établir un lien intime avec le patrimoine italien ; c'est notamment le cas lorsqu'il compare l'effet produit sur lui par les monuments romains à celui de la musique, porte d'accès privilégiée à l'intime stendhalien. Ainsi, au Colisée, pour donner une idée de son ineffable émotion, il établit une comparaison avec l'œuvre de Cimarosa¹. De même, il compare la basilique Saint Paul au lendemain de son incendie à la musique de Mozart, afin de donner au lecteur, par cette analogie, une idée de sa beauté sublime : « Je visitai Saint-Paul le lendemain de l'incendie. J'y trouvai une beauté sévère et une empreinte de malheur, telle que dans les beaux-arts la seule musique de Mozart peut en donner l'idée² ». Le patrimoine artistique est également concerné ; afin de rendre compte de son émotion face à la peinture du Corrège, il l'associe à la musique de Mozart et Cimarosa³. Pour lui, la musique et la peinture entretiennent des correspondances secrètes qui lui parlent et intensifient son émotion.

Les voyageurs entretiennent donc des liens intimes avec le patrimoine de la péninsule qui contribuent à nourrir leur œuvre, viatique mais aussi autobiographique, aussi bien qu'à leur réflexion sur l'inscription de cette dernière dans la durée. En effet, ce lien intime avec le patrimoine romain, fragile dans son immuabilité, interroge les écrivains voyageurs sur leur existence aussi bien que sur l'avenir de leur œuvre.

Laisser son souvenir sur la terre de la mémoire : le monument littéraire

En Italie, le souvenir demeure et semble jeter plus profondément ses racines sur sa terre qu'ailleurs. À Rome, alors même que la ville des tombeaux apparaît comme un lieu où penser la mort et le malheur, les souvenirs survivent, dernières traces d'un passé révolu, et notamment ceux des voyageurs qui, lors de leurs retours sur la péninsule, sont assaillis par leur mémoire. Ils reconnaissent les monuments et les ruines mais c'est surtout le spectre de leur moi passé qui les guide car « la ville éternelle est elle-même une image du souvenir, si bien que les réminiscences personnelles sont amplifiées et répétées par ses monuments⁴ ». Si certains voyageurs désirent ramener d'Italie des souvenirs, d'autres désirent en laisser un ; sur cette terre de la mémoire, l'angoisse de l'oubli s'exacerbe. Chateaubriand écrit ainsi à l'une de ses correspondantes qui se rend à Rome : « Ne m'oubliez pas, Madame : Rome est la ville des souvenirs ; faites que le mien y trouve une petite place⁵ ». L'écriture peut remédier à cette peur puisqu'elle fige, dans l'œuvre, le souvenir du voyage de l'auteur : ce dernier peut intégrer dans son

¹ « Je le sens trop, de telles sensations peuvent s'indiquer, mais ne se communiquent point. Ailleurs, ces souvenirs pourraient être communs ; pour le voyageur placé sur ces ruines, ils sont immenses et pleins d'émotion. Ces pans de murs, noircis par le temps, font sur l'âme l'effet de la musique de Cimarosa, qui se charge de rendre sublimes et touchantes les paroles vulgaires d'un *libretto*. », Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 611.

² *Ibid.*, p. 938.

³ « Hier je me suis détourné de la route directe pour visiter Correggio. C'est là que naquit, en 1494, l'homme qui a su rendre, par des couleurs, certains sentiments auxquels nulle poésie ne peut atteindre, et qu'après lui Cimarosa et Mozart ont su fixer sur le papier. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 390.

⁴ P. Antoine, « "Tout ce qui était au présent se retrouve au passé" : Les seconds voyages de Chateaubriand à Londres et à Rome », *art. cit.*, p. 65.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. VIII. 1828-1830*, *op. cit.*, p. 379.

œuvre le patrimoine de la péninsule afin de mieux assurer, en l'alliant à des noms déjà immortels, le passage de son œuvre et de son nom à la postérité. Leur écriture autobiographique et viatique, qui s'appuie sur l'Italie, terre patrimoniale par excellence, les aide à faire de leur œuvre un nouveau patrimoine immatériel.

C'est dans les lieux les plus chargés de souvenirs que le voyageur prend conscience de l'insignifiance de son existence à laquelle il entend remédier par l'écriture. À Tivoli, Borel insiste ainsi sur la saturation du paysage par les souvenirs :

Que de souvenirs se pressent dans l'âme, à Tivoli Brutus et Cassius quêtèrent ces riants coteaux pour bouleverser leur patrie, Varus abandonna cette retraite pour verser son sang dans les marais de la Germanie ; c'est ici que Mécène, rassasié de biens et comblé d'honneur, passa ses derniers jours ; là, Zénobie pleurait sa ville, son royaume et ses trop longs malheurs ; c'est de ce petit coin, sur le penchant de la colline [...], qu'Horace écrivait au premier ministre du maître du monde¹.

Cette saturation mémorielle insuffle aux visiteurs le désir d'associer à ces lieux un nouveau souvenir, celui de leur passage ; Dupaty, après avoir rappelé les souvenirs variés attachés à ce lieu, conclut son séjour à Tivoli en inscrivant son nom sur le temple antique de la ville². Le souvenir de son passage est donc inscrit dans sa mémoire, sur un monument patrimonial du site et enfin dans son œuvre elle-même. En effet, « habité par tant de souvenirs, Tivoli est aussi un lieu de l'absence. Celle à venir des voyageurs qui s'y rendent, celle [...] des hommes et des femmes qui l'ont rendue célèbre. Leurs noms seuls demeurent. Les âmes sensibles qui évoquent leur passage en cet endroit ne peuvent au fond aspirer qu'à devenir l'un des noms attachés au lieu³ ». Chateaubriand relève la fragilité de cette aspiration : les noms inscrits sur les ruines de la Villa Adriana pour éterniser le passage des voyageurs disparaissent, comme les édifices antiques⁴. Pourtant, il entend éterniser son nom en Italie et ses constats sur la fragilité du souvenir participent paradoxalement à lier sa mémoire au site. Ainsi, lorsqu'il entreprend de décrire le paysage de Tivoli, son discours est, comme chez Borel, saturé par les références au patrimoine romain⁵. Le paysage que construit Chateaubriand est avant tout mémoriel ; il convoque le patrimoine immatériel de la ville, son histoire et la littérature qui s'en est inspirée mais aussi le patrimoine matériel, puisqu'il mentionne les représentations picturales qu'en ont donné le Poussin et Claude Lorrain. En donnant à lire l'épaisseur mémorielle du paysage, Chateaubriand cherche à y inscrire le souvenir de sa propre

¹ J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, *op. cit.*, p. 157.

² Il évoque ainsi les « noms que nous gravâmes sur la pierre, et que nous adressions à nos amis s'ils venaient, un jour, dans ces lieux ; tous ces plaisirs réunis m'ont fait, de ce dîner champêtre, un des moments les plus doux de ma vie. », C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, *op. cit.*, t. I, p. 256-257.

³ C. Seth, « Le Tivoli des âmes sensibles », *art. cit.*, p. 110.

⁴ « Beaucoup de voyageurs, mes devanciers, ont écrit leur nom sur les marbres de la villa Adriana ; ils ont espéré prolonger leur existence en attachant à des lieux célèbres un souvenir de leur passage. Tandis que je m'efforçais de lire un de ces noms, nouvellement crayonné et que je croyais reconnaître, un oiseau s'est envolé d'une touffe de lierre ; il a fait tomber quelques gouttes de la pluie passée ; le nom a disparu. », F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1450-1451.

⁵ *Ibid.*, p. 1489-1490.

description, de son regard personnel : le patrimoine romain, éternel, lui sert alors à faire perdurer son œuvre, à l'inscrire dans une temporalité plus vaste.

À Rome, Ville Éternelle où les souvenirs demeurent, toujours plus nombreux, les écrivains utilisent la ville et son patrimoine pour pérenniser leur mémoire. C'est plus particulièrement le cas dans le cadre des écritures autobiographiques qui s'approprient la métaphore archéologique : en effet, « un travail de reconnaissance de soi s'engage, qui passe par une activité de collecte, de conservation, d'engrangement des souvenirs accumulés pendant le voyage. Cet effort peut déboucher sur une archéologie personnelle, qui vise à reconstituer les strates du moi en tant que sujet apprenant à connaître une terre étrangère ou une civilisation ancienne dont il se sent, comme dans le cas de l'Italie, descendant et héritier¹ ». Le développement de l'archéologie entraîne l'ouverture de nombreux chantiers à Rome, dont les voyageurs sont les témoins ; ces fouilles développent le lieu commun d'une Rome composée de strates historiques et architecturales dont le fonctionnement serait mimétique de celui du sujet, dont le « moi » est également constitué de différentes couches de souvenirs. G. Bertrand insiste sur le développement concomitant de l'archéologie, notamment à Pompéi et Herculaneum, et d'un « type d'écriture qui accorde une place croissante à l'ego en tant que régulateur de l'expérience de découverte et acteur qui voit et raconte ce qu'il ressent au cours de sa déambulation². » La métaphore archéologique est ainsi présente au début de la *Vie de Henri Brulard* lorsque Stendhal écrit :

Je me trouvais ce matin, 16 octobre 1832, à San-Pietro, *in Montorio*, sur le mont Janicule, à Rome. [...] Je distinguais parfaitement Frascati et Castel-Gandolfo, qui sont à quatre lieues d'ici, la villa Aldobrandini où est cette sublime fresque de Judith du Dominiquin. Je vois parfaitement le mur blanc qui marque les réparations faites en dernier lieu par le prince F. Borghèse, celui-là même que je vis à Wagram colonel du régiment de cuirassiers, le jour où M. de M..., mon ami, eut la jambe emportée. [...] En face de moi, je vois Sainte-Marie-Majeure et les longues lignes du palais de Monte-Cavallo. Toute la Rome ancienne et moderne, depuis l'ancienne voie Appienne avec les ruines de ses tombeaux et de ses aqueducs jusqu'au magnifique jardin du Pincio bâti par les Français, se déploie à la vue. Quelle vue magnifique ! C'est donc ici que la *Transfiguration* de Raphaël a été admirée pendant deux siècles et demi. Quelle différence avec la triste galerie de marbre gris où elle est enterrée aujourd'hui au fond du Vatican ! Ainsi, pendant deux cent cinquante ans ce chef-d'œuvre a été ici, deux cent cinquante ans ! ... Ah ! dans trois mois j'aurai cinquante ans, est-il bien possible ! 1783, 93, 1803, je suis tout le compte sur mes doigts... et 1833, cinquante. Est-il bien possible ! Cinquante³ !

C'est en admirant le paysage marqué par de multiples souvenirs historiques et monuments patrimoniaux que Stendhal prend conscience du passage du temps. Néanmoins, cette prise de conscience est atténuée par le figement temporel produit par la Ville Éternelle. En effet, il est face à un panorama dont les éléments ne vieilliront pas, qui suscite des souvenirs qui ne perdront aucune force, qui sont, en un mot, patrimoine. En examinant les strates historiques composant ce tableau, Stendhal intègre également ses propres souvenirs qui sont alors figés parmi ceux de Rome. La Ville Éternelle constitue un point de départ de la rédaction autobiographique fascinant : le sujet lie d'emblée son entreprise à l'éternité

¹ G. Bertrand, « Voyage en Italie et expérience de la mémoire », *art. cit.*, p. 96.

² *Ibid.*, p. 96.

³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, *op. cit.*, p. 529-530.

patrimoniale de la cité. On retrouve ce phénomène dans le récit du dernier séjour à Venise de Chateaubriand : alors qu'il avance en âge, l'entreprise mémorielle prend de l'ampleur et « pour rejoindre les ombres, Chateaubriand a de plus en plus recours à la conjonction de tous les arts, de toutes les mémoires, de toutes les cultures, et les images peintes ou sculptées, comme les souvenirs littéraires, se superposent au récit présent¹ ». Il ne décrit plus seulement le patrimoine vénitien mais l'intègre à son écriture et en fait un de ses modèles puisque « la contemplation de la peinture et de l'architecture vénitienne invit[e] à une réflexion sur l'écriture des *Mémoires* qui approche de son achèvement² ». En effet, l'autobiographe peut ainsi faire entrer son regard et sa mémoire dans le temps patrimonial. Néanmoins, Venise est présentée comme une ville au bord de la disparition, dont les palais s'effritent et les tableaux sont mangés par l'humidité, dont le patrimoine est menacé dans sa pérennité. Or, Chateaubriand s'identifie, ainsi que ses *Mémoires*, à la ville qu'il estime être « en harmonie avec [s]a destinée³ ». En décrivant avec attention et mélancolie le patrimoine vénitien, voué à disparaître, Chateaubriand suit la même logique que dans *Mémoires d'outre-tombe* puisque le projet autobiographique fixe les souvenirs dans une lutte contre le temps.

Écrire l'Italie, c'est donc aussi s'écrire. La terre de la mémoire incite les voyageurs à l'introspection et interroge leur perception du temps ; elle est souvent à l'origine du projet autobiographique. Chez Stendhal, l'Italie est le lieu fondateur d'une écriture de l'intime : l'incipit de la *Vie de Henry Brulard* indique, par une mise en scène particulièrement travaillée de la prise de conscience temporelle de soi, que l'idée d'un projet autobiographique est liée à Rome, notamment à son patrimoine et à son histoire⁴. De même, son *Journal*, tel qu'il nous est parvenu, prend sa source à Milan : la première entrée, datée du 28 germinal an IX (18 avril 1801), est rédigée dans cette ville liminaire de l'identité stendhalienne. Enfin, sa *Correspondance*, telle qu'elle a été conservée et éditée, débute avec le premier voyage italien : la distance l'incite à prendre la plume pour écrire, notamment à sa sœur Pauline, correspondante privilégiée de sa jeunesse, et s'écrire. Mais pour Stendhal, l'Italie ne constitue pas uniquement une invitation à s'écrire parce qu'elle est la terre des souvenirs ; elle est une composante de son identité : écrire l'Italie c'est donc nécessairement s'écrire. Dans son journal, il établit ainsi en 1813, après plusieurs séjours sur la péninsule, un lien direct entre ses voyages italiens et son identité : « Au moment où, ce matin, à 10 heures, nous avons aperçu le dôme de Milan, je songeais que mes voyages en Italie me rendent plus

¹ A. Verlet, « Vieux tableaux de Prague et de Venise », in P. Berthier (dir.), *Chateaubriand : Paris - Prague – Venise*, op. cit., p. 116.

² J.-M. Roulin, « Venise, la dernière tentation de Chateaubriand », art. cit., p. 153.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV op. cit., p. 389.

⁴ Voir Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, op. cit., p. 531.

original, plus *moi-même*¹ ». Stendhal perçoit la péninsule, sa matrice², comme un espace³ qui a activement participé à la formation de son identité mais a aussi contribué à forger son écriture notamment autobiographique ou, du moins, intime. L'Italie joue également un rôle fondamental dans l'écriture autobiographique de Chateaubriand qui présente Rome comme le point de départ de son introspection. En effet, son projet d'écrire ses mémoires date de son premier séjour en 1803 et 1804 : « Mon seul bonheur est d'attraper quelques heures, pendant lesquelles je m'occupe d'un ouvrage qui peut apporter de l'adoucissement à mes peines : ce sont les *Mémoires de ma vie*. Rome y entrera ; ce n'est que comme cela que je puis désormais parler de Rome⁴ ». Le projet autobiographique naît du deuil de Pauline de Beaumont, dernier vestige de l'ancien monde, à Rome où tout appelle cette écriture de la mémoire car « que faire à Rome, sinon retrouver le passé⁵ ? » Lors de ses différents séjours en Italie, Chateaubriand poursuit la rédaction des *Mémoires d'outre-tombe*, notamment en 1828 où « le retour sur les lieux engendre nécessairement le rapprochement des époques⁶ » : le mémorialiste évoque son expérience de 1803-1804 dans les pages consacrées à son séjour romain de 1828. Ces échos qui résonnent au-delà du gouffre du temps participent à élever ce monument littéraire auquel Chateaubriand travaille parmi les monuments romains. À Rome, l'œuvre est donc assimilée, métaphoriquement, au monument et le patrimoine matériel donne sa pérennité à l'œuvre littéraire, patrimoine immatériel.

Mais il existe des manières plus concrètes de laisser son souvenir sur la terre de la mémoire. Si Chateaubriand construit en Italie son monument littéraire, il élève aussi de véritables monuments qui enrichissent le patrimoine romain et éternisent sa mémoire. Il élève en effet trois nouveaux tombeaux à Rome : celui de Nicolas Poussin, du Tasse et de M^{me} de Beaumont. Dans les deux premiers cas, ce sont des prédécesseurs : en participant à l'élévation d'un monument funéraire, il s'inscrit dans une lignée artistique et fait preuve d'une préoccupation pour la survie de la mémoire de l'artiste qui est le socle même des *Mémoires d'outre-tombe*. Mais le premier monument que Chateaubriand élève à Rome est le tombeau de Pauline de Beaumont, en 1804, à Saint-Louis des Français, qu'il décrit dans une lettre de 1803⁷. À partir de celui-ci, il érige un tombeau textuel dont la place dans l'œuvre va croissant et qui finit

¹ Stendhal, *Œuvres intimes. I, op. cit.*, p. 881.

² Sa mère lui parle dès son enfance de ce pays dont sa famille est originaire. Voir Stendhal, *Vie de Henry Brulard, op. cit.*

³ Certains lieux ont joué un rôle plus important dans cette formation comme la Scala où il découvre la musique : « Ce théâtre a eu une grande influence sur mon caractère. Si jamais je m'amuse à décrire comme quoi mon caractère a été formé par les événements de ma jeunesse, le théâtre *della Scala* sera au premier rang. », Stendhal, *Œuvres intimes. I, op. cit.*, p. 736.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. I. 1789-1807, op. cit.*, p. 296.

⁵ P. Antoine, « "Tout ce qui était au présent se retrouve au passé" : Les seconds voyages de Chateaubriand à Londres et à Rome », *art. cit.*, p. 66.

⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁷ « Il y aura deux marbres ; l'un sur la tombe avec le verset de Job que votre belle-sœur répétait souvent, parce qu'il se trouvait dans un petit ouvrage qu'elle aimait, et qu'il semblait convenir à ses propres malheurs : *quare misero data est lux, et vita his qui in amaritudine animae sunt*. L'autre marbre sera debout à la tête du cercueil, et appliqué contre le mur de la chapelle. Il portera une inscription qui rappellera la triste fin de tout la famille

par éclipser le monument réel. Sa mention est d'abord circonscrite à la correspondance : à la mort de M^{me} de Beaumont, il informe sa famille des obsèques et du tombeau qu'il a entrepris de lui élever¹. Le *Voyage en Italie* relate un séjour marqué par le décès de la jeune femme mais garde le silence sur cet épisode. Chateaubriand n'évoque sa douleur qu'à demi-mots lors du voyage à Tivoli qu'il effectue peu de temps après les funérailles, faisant seulement allusion à « une disposition d'âme qu'on ne porte guère en voyage² ». Pourtant cet épisode prend progressivement une place croissante sous sa plume, notamment dans *Mémoires d'outre-tombe*. Chateaubriand y relate non seulement les circonstances de sa mort mais aussi sa douleur et celle de ses proches, reproduisant ainsi la lettre que lui écrit Staël sur cet événement. Ses funérailles sont également racontées : ce récit rétrospectif s'appuie sur une lettre écrite à la famille de M^{me} de Beaumont le jour de l'enterrement, rendue ainsi publique. Le monument réel élevé à la défunte gagne également en importance : Chateaubriand ajoute un monument à Rome cristallisant ses avancées littéraires et politiques puisqu'il est le décor de sa consécration d'auteur catholique et d'ambassadeur, lorsque le pape vient y prier à ses côtés en 1828. C'est son souvenir qui s'impose et éclipse alors le souvenir de la défunte : « Je sors de Saint-Louis. Je me suis trouvé, pour la première fois, dans cette église en face d'un tombeau, le pape à genoux et moi à genoux à côté du pape, représentant du roi de France et priant devant un tombeau de Saint-Louis. Quelle étrange chose que ma vie³ ! » Le tombeau devient « un tombeau » et c'est sur ses qualités de « représentant du roi de France » que le mémorialiste insiste. Ce tombeau est symptomatique de la construction progressive de l'autorité auctoriale de Chateaubriand à Rome et fait écho au monument textuel qu'il construit à M^{me} de Beaumont ainsi qu'au monument littéraire que constitue *Mémoires d'outre-tombe* par un réseau de mises en abyme patrimoniales : « Mon premier et mon dernier voyage de Rome se rattachent par les souvenirs de Pie VII, dont j'ai raconté l'histoire en parlant de madame de Beaumont et de Bonaparte. Mes deux voyages sont deux pendentifs esquissés sous la voûte de mon monument⁴ ». La métaphore patrimoniale finit donc par désigner exclusivement l'œuvre littéraire de Chateaubriand, reléguant au deuxième plan le monument réel. Ce monument a donc une vocation mémorielle triple ; tout d'abord, il s'agit d'un chef-d'œuvre néoclassique, voué à entrer dans le patrimoine romain. Ensuite, il a pour but de conserver la mémoire de la défunte mais aussi d'un monde, celui de l'Ancien Régime, dont Pauline est le symbole. Enfin, ce monument a aussi pour but de fixer à Rome la mémoire de Chateaubriand lui-même.

Montmorin. M. Bertin a fourni l'idée d'un bas-relief fort touchant : une jeune femme, couchée sur un lit, montrera d'une main les portraits de sa famille ; elle aura l'air d'exhaler elle-même son dernier soupir ; et on lira sous les médaillons le mot de Rachel *quia non sunt*. Le sculpteur travaille déjà au modèle, et j'espère voir au moins le plâtre avant de quitter Rome. », F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. I. 1789-1807, op. cit.*, p. 277.

¹ *Ibid.*, p. 273.

² F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 1439.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale-1828-1830, VIII, op. cit.*, p. 121.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 329.

Pourtant, si ce tombeau est le plus régulièrement évoqué dans *Mémoires d'outre-tombe* et dans sa correspondance, il laisse derrière lui à Rome d'autres monuments. En 1828, il participe ainsi à l'élévation d'un monument au Poussin à San Lorenzo in Lucina où il est inhumé. Chateaubriand se perçoit comme proche de Poussin avec lequel il partage la *grandeur* et l'*exil* : le peintre classique devient un double qui se révèle à Rome où tous deux ont vécu et qu'ils ont représentée. Néanmoins, en célébrant la mémoire d'un artiste dont les œuvres font partie du patrimoine français et en s'impliquant dans la construction de ce mausolée, il entend aussi fixer sa mémoire¹. Dans *Mémoires d'outre-tombe*, le lien entre le monument élevé au Poussin et la volonté de Chateaubriand d'y associer son souvenir est plus marquée encore².

Enfin, il participe financièrement à l'élévation d'un monument en l'honneur du Tasse où ce même phénomène d'identification est à l'œuvre autour du partage de la grandeur et de la chute caractéristiques du grand homme pour Chateaubriand. Il évoque ce projet dans sa correspondance³ mais aussi dans *Mémoires d'outre-tombe* où il choisit d'informer le lecteur de la somme conséquente qu'il a souscrite : « Qu'ai-je maintenant à faire ici ? Rien, surtout après avoir souscrit pour la somme de cent ducats au monument de l'homme que vous aimez le plus, dites-vous, après moi : le Tasse⁴ ». Par l'amour que leur voue M^{me} Récamier, les deux écrivains sont mis sur un pied d'égalité, autorisant Chateaubriand à partager l'immortalité du Tasse, actée par son monument. Mais le monument est avant tout textuel : au sein des *Mémoires d'outre-tombe*, il retrace la vie du Tasse pour mieux s'inscrire dans un patrimoine littéraire. Chateaubriand élève donc à Rome trois monuments : celui d'une femme qu'il a aimée mais qui est aussi le symbole d'un monde disparu, celui d'un peintre français et celui d'un auteur italien dont le seul point commun est d'être morts à Rome, loin de chez eux, et d'être mentionnés par Chateaubriand dans *Mémoires d'outre-tombe* ; les monuments romains que constituent ces tombeaux, à l'élévation desquels l'écrivain prend part, participent à l'élévation du monument littéraire du mémorialiste. En associant sa mémoire à ces tombeaux, notamment ceux du Poussin et du Tasse, Chateaubriand s'inscrit, ainsi que son œuvre, dans une temporalité patrimoniale : les monuments qu'il leur a élevés ont d'abord permis de faire perdurer leur mémoire dans Rome puisque « les cendres du Tasse eussent été perdues à l'ermitage du Janicule, comme l'ont été celles du Poussin à *San Lorenzo in Lucina*⁵ » ; à son tour,

¹ Il écrit ainsi avec ironie à Prosper de Barante : « Comme mon sort est d'élever des tombeaux à Rome en attendant le mien, je passe mon temps à faire un monument à ce pauvre Nicolas Poussin ; je m'accroche à sa misère, à sa grandeur et à son exil de la terre natale, pour exhausser mes petites vanités. », *Ibid.*, p. 165.

² Il rejette sur M^{me} Récamier la responsabilité de son élévation et la volonté, à travers ce monument, de fixer sa mémoire à Rome qu'illustre l'inscription choisie : « Vous avez désiré que je marquasse mon passage à Rome, c'est fait : le tombeau du Poussin restera. Il portera cette inscription : *F.-A. de Ch. à Nicolas Poussin, pour la gloire des arts et l'honneur de la France.* », *Ibid.*, p. 256.

³ Il écrit à M^{me} Récamier : « Vous savez qu'on élève, par souscription un monument à votre grand ami Le Tasse. Je vais souscrire, mais je voudrais bien que le roi de France souscrivît. », F.-R. de Chateaubriand, *Correspondance générale. VIII. 1828-1830, op. cit.*, p. 113.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 256.

⁵ *Ibid.*, t. IV, p. 436.

l'association de son nom à celui des deux artistes pérennise la mémoire de Chateaubriand. Ainsi, c'est l'œuvre même du grand homme qui devient son véritable tombeau et assure son immortalité comme le rappelle Creuzé de Lesser sur le tombeau de Virgile¹ ; au tombeau de Dante, Jouy professe également la supériorité du monument littéraire sur le sépulcre du poète².

De même, si les graffitis laissés par les visiteurs sur les monuments italiens sont généralement condamnés comme des actes allant à l'encontre de la conservation patrimoniale, certains deviennent des objets patrimoniaux attirant les visiteurs comme le constate Julvécourt dans la prison du Tasse où le guide attire leur attention sur « les noms de lord Byron, de Casimir Delavigne et de Delphine Gay sur les murs³ » et leur rapporte une anecdote sur l'expérience de Byron dans ce lieu et sur le rôle que cette visite a pu jouer dans son œuvre. La prison du Tasse porte donc désormais la mémoire du poète anglais par l'inscription de son nom aussi bien que par le récit que le cicérone fait de sa visite. Staël se réjouit également de chercher au Colisée le nom de Monti que le poète a gravé sur l'une des pierres de l'édifice⁴. Ainsi, bien conscients des effets néfastes des graffitis sur les monuments, les voyageurs ne les condamnent pas en bloc ; ils estiment qu'une sélection doit être effectuée et que la célébrité de certains légitime l'inscription de leur nom qui, comme le monument patrimonial destiné à être préservé pour les générations futures, doit passer à la postérité alors que les masses anonymes doivent renoncer à cette pratique, considérée dans leur cas comme un acte de dégradation. C'est ce qu'explique Valéry qui affirme que si Chateaubriand, par sa célébrité vouée à perdurer, pourrait être excusable, il ne peut que condamner les illustres anonymes qui ont dégradé les fresques du Vatican :

J'avoue [...] que je ne suis guère partisan de ces éternelles inscriptions auxquelles tant de voyageurs se croient comme obligés. Il me semble que la multitude de noms vulgaires qui se pressent sur le tombeau d'un grand homme, ou sur les murs de sa demeure, trouble le calme de sa tombe et le silence de la solitude où il vécut. C'est d'ailleurs à la médiocrité une sorte de manque de respect que de se familiariser ainsi avec le génie, et de s'introduire de la sorte dans son sanctuaire de pareils hommages sont presque une offense et un sacrilège ; dans ce culte, il faut que l'adorateur ne soit pas trop au-dessous de la divinité, et ne forme pas avec elle un trop frappant contraste. Que M. de Chateaubriand grave, ou même fasse graver par un autre, son nom sur les pyramides, il n'y a rien là de choquant ; mais trouver sur un illustre tombeau, sur un splendide monument, sur une merveille de l'art, des noms obscurs ou d'une frivole renommée, il y a là une trop forte disparate, un indigne mélange de célébrité qui importune

¹ « Au reste, tout le monde convient que le tombeau de Virgile n'a d'intéressant que le nom de ce grand poète, et il n'est rien moins qu'authentique que ses cendres y aient jamais reposé. On peut y aller ; mais il vaut encore mieux lire l'*Énéide*. », A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, op. cit.*, p. 163.

² « Les vers se sont disputé le corps qu'animait un si grand génie ; mais ce génie a triomphé du temps, et revit encore dans l'immortelle composition du grand Alighieri. », É. de Jouy, *L'Hermite en Italie, op. cit.*, t. IV, p. 201-202. C'est aussi l'impression de Borel à la maison de Cicéron : « La faux du temps, et la main des barbares, me disais-je, ont détruit les superbes *ville* de ce grand homme ; ses vergers, ses jardins sont foulés aujourd'hui par des misérables qui connaissent à peine son nom mais du moins, ce qui doit nous consoler, c'est que ses vertus sont devenues notre héritage, sa belle âme est empreinte dans ses ouvrages. », J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis, op. cit.*, p. 109. Le grand homme peut lui-même devenir monument, comme le rappelle Valéry au sujet de Pindemonte : « Il est impossible de ne pas éprouver une douleur profonde, en voyant disparaître de tels monuments, ces hommes supérieurs furent aussi des hommes excellents, simples, religieux, sincères. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. I, p. 170.

³ P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur, op. cit.*, p. 86.

⁴ Elle lui écrit : « Je finirai ma lettre après avoir été au Colisée, où je chercherai votre nom. », G. de Staël, *Correspondance générale, Tome V, op. cit.*, p. 495.

et blesse. Cette vanité d'inscriptions, comme celle du monde, a son égoïsme et sa barbarie ; les loges de Raphaël, les fresques de Jules Romain à Mantoue, et d'autres grands maîtres, déjà si dégradées par le temps, sont encore gâtées et flétries par la liste de tous ces noms propres¹.

On retrouve dans ces propos une dimension religieuse forte : le monument ou l'œuvre font partie de l'héritage commun patrimonial, au même titre que l'œuvre de Chateaubriand appartient, d'après lui, au patrimoine littéraire. Les « adorateurs » doivent être reconnus pour rendre leurs « hommages » dans le « sanctuaire » patrimonial ; les noms « médiocres » doivent quant à eux être écartés puisqu'ils constituent une grave atteinte à l'intégrité du monument ou de l'œuvre. Ainsi, certains visiteurs célèbres, notamment les écrivains, peuvent graver leurs noms dans un but différent : le graffiti est pour eux un moyen de s'inscrire dans le temps long, non seulement du monument patrimonial, mais aussi du patrimoine immatériel. Le graffiti devient l'expression et la matérialisation d'une gloire littéraire.

Écrire l'Italie, c'est donc s'écrire et interroger la mémoire de la péninsule, c'est aussi l'occasion pour l'écrivain voyageur d'interroger ses propres souvenirs et de les sublimer au contact de cette terre chargée des traces du passé, de ce patrimoine décrit à de multiples reprises mais avec lequel il entend établir un lien intime. Le voyage en Italie constitue une expérience mémorielle plurielle, dans laquelle le « je » se perd pour mieux retrouver son unité au contact du patrimoine.

Prendre sa place dans le Panthéon européen : faire œuvre en Italie

En effet, cette volonté d'inscrire le patrimoine italien dans son œuvre, qui encourage l'émergence d'une conscience patrimoniale parmi le public, est corrélée au désir de l'écrivain voyageur de l'inscrire dans la même temporalité. Le voyage en Italie, terre mémorielle par excellence, devient pour l'écrivain voyageur le terrain d'une quête identitaire : par son riche héritage, notamment littéraire, elle lui permet de se penser et de se représenter comme écrivain. « L'économie du récit de voyage se modifie d'une manière sensible dès le début du XIX^e siècle, [...] dans la mesure où la figure du voyageur tend à s'identifier de plus en plus à celle de l'écrivain » ; ainsi, « si la relation de voyage n'était jusque-là qu'une séquelle du voyage lui-même, le projet d'écriture surgissant dans l'après-coup du déplacement spatial, [...] c'est désormais la littérature qui fixe au voyage son objet et sa finalité : afin de réaliser un projet d'écriture l'écrivain se fait momentanément voyageur² », comme c'est le cas de Chateaubriand dans *l'Itinéraire* ou de Staël avec *Corinne ou l'Italie*.

Nous avons vu que les visites sur les tombeaux ou les lieux de vie des grands hommes italiens se multipliaient dès le XVIII^e siècle, mais c'est le romantisme qui leur confère une nouvelle aura sacrée et instaure ces visites en rituel. Si ces dernières sont religieusement accomplies par l'ensemble des visiteurs, les écrivains voyageurs, comme Staël, Chateaubriand ou Stendhal leur accordent une place particulière et s'y livrent à des rituels spécifiques leur permettant de s'inscrire dans une temporalité

¹ A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. II, p. 51-52.

² R. Le Huenen, « L'inscription du quotidien dans le récit de voyage au XIX^e siècle », in R. Le Huenen, Paul Perron, Stéphane Vachon (dirs.), *Itinéraires du XIX^e siècle*, Toronto, Centre d'études romantiques, 1996, vol.1, p. 193.

patrimoniale. En effet, ce pèlerinage sur les tombeaux des grands hommes gagne en profondeur par le fait qu'il a lieu sur les traces d'autres grands hommes qui se sont aussi rendus en ces lieux ; l'écrivain voyageur se présente ainsi comme le dernier rejeton d'une illustre lignée de pèlerins profanes, décuplant son émotion. Ainsi, comme le constate Valéry, le tombeau de Virgile est renommé pour les pèlerinages qu'y ont effectués Pétrarque ou Boccace¹. Chateaubriand, en visitant le tombeau de Dante, insiste aussi sur cette idée afin de mettre en avant son propre statut d'écrivain en s'inscrivant dans une lignée littéraire :

À Forlì je me suis détourné de ma route pour visiter à Ravenne le tombeau de Dante. En approchant du monument, j'ai été saisi de ce frisson d'admiration que donne une grande renommée, quand le maître de cette renommée a été malheureux. Alfieri, qui avait sur le front *il pallor della morte e la speranza*, se prosterna sur ce marbre et lui adressa ce sonnet : *O gran Padre Alighier*² !

De même, lorsqu'il se rend à Arqua, il rappelle qu'il marche dans les pas de Byron³ ; il se rend sur le tombeau de Pétrarque où « l'on aime avant tout à plier les deux genoux là où Byron le sceptique s'est incliné tant de fois dans un religieux respect⁴ ». Le poète britannique se rend également à la prison du Tasse et les voyageurs honorent en ce lieu le souvenir du poète italien comme celui du pèlerinage qu'y a effectué Byron⁵. Ces pèlerinages font donc partie du parcours du grand écrivain en devenir comme l'illustre le cas d'Alfieri qui aurait pris conscience de sa destinée au milieu des sépultures illustres de Santa Croce, comme le rappelle Staël :

J'ai lu avec une véritable avidité la vie d'Alfieri écrite par lui. [...] Il avait été indolent jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans [...]. Tout à coup, en se promenant dans l'église de Sainte Croix à Florence, il vit cette foule de tombeaux qui réunit tous les genres de gloire, Galilée, Machiavel, Michel-Ange, etc., et il sentit le besoin d'être illustre. [...] Il est enseveli dans cette même église de Santa Croce où la première étincelle d'une noble ambition se réveilla dans son âme⁶.

L'ambition initiale d'Alfieri a été réalisée puisqu'il repose désormais aux côtés de ceux qu'il a pris comme glorieux modèles. Cette quête des traces des grands hommes en Italie contribue donc à inscrire les voyageurs écrivains dans une *lignée* littéraire.

¹ « Malgré l'incertitude du monument, il paraît toujours vénérable par la multitude des grands hommes qui l'ont visité ; il est comme un témoignage perpétuel des hommages offerts à la mémoire et au nom seul du poète. Pétrarque y fut conduit par le roi Robert ; il y planta le célèbre laurier renouvelé de nos jours par un autre poète et ce fut à l'aspect du même monument que Boccace sentit se décider en lui la passion des lettres, et qu'il renonça pour toujours à son négoce. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, op. cit., t. III, p. 359-360.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, op. cit., p. 196.

³ « Le village d'Arqua montre le tombeau de Pétrarque, chanté avec son site par lord Byron : Che fai, che pensi ? che pur dietro guardi / Nel tempo, che tornar non pote omai, / Anima sconsolata ? “Que fais-tu, que penses-tu ? pourquoi regarder, en arrière dans un temps qui ne peut jamais revenir, âme inconsolée ?” », *Ibid.*, t. IV, op. cit., p. 422-423.

⁴ J. de Norvins, « Marche d'Ancône », op. cit., p. 80.

⁵ « Le guide, en nous faisant remarquer les noms de lord Byron, de Casimir Delavigne et de Delphine Gay sur les murs de la prison, nous a raconté que le premier y passa deux heures entières dans la plus profonde méditation », P. de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur*, op. cit., p. 86.

⁶ G. de Staël, *Correspondance générale, Tome v*, op. cit., p. 566-567. Lady Morgan rappelle également cette anecdote lors de sa visite à Santa-Croce. Lady Morgan, *L'Italie*, op. cit., t. II, p. 284-285.

Les écrivains voyageurs ont donc à cœur de s'inscrire dans un Panthéon européen dans le récit de leur voyage et les relations qu'ils entretiennent avec les grands hommes de la péninsule, notamment ses écrivains, y participent. La rencontre avec les savants et écrivains italiens devient une étape attendue du récit de voyage à partir du XVIII^e siècle¹. Permisses grâce à des lettres de recommandation ou l'introduction dans les salons, ces rencontres sont fréquentes dans les sociabilités viatiques et découvrir l'Italie, c'est aussi faire la connaissance de ses grands hommes encore vivants, comme l'illustrent les cas de Goethe² ou de De Brosses³. Au moment 1800, la rencontre avec un artiste reconnu de son vivant, surtout chez les voyageurs qui, en tant qu'écrivains, intellectuels ou hommes politiques⁴, disposent d'un accès plus aisé aux sociabilités italiennes, reste attendue par les lecteurs : son récit permet de présenter l'écrivain voyageur comme un membre de ce réseau, apte à recevoir une reconnaissance similaire pour son œuvre. Ces rencontres deviennent un lieu commun de la littérature de voyage qui offre un panorama fidèle des prétendants italiens à l'immortalité. Dans son récit, le voyageur met l'accent sur l'œuvre du grand homme, sa description physique, qui révèle son talent dans une logique physiognomonique, mais il dévoile aussi ses impressions personnelles et insiste sur le caractère intime de leur rencontre. Stendhal mentionne ainsi avoir passé une soirée avec le poète Pietro Buratti⁵ : cette proximité lui permet de présenter son jugement sur l'écrivain comme fidèle mais aussi de se représenter comme un intime. *Rome, Naples et Florence* est plein de ces portraits de grands hommes réalisés à partir de rencontres plus ou moins authentiques⁶ ; au détour du portrait de Pellico, il mentionne ainsi sa rencontre avec cet écrivain et les conversations qu'ils ont pu avoir à cette occasion⁷. Stendhal insiste sur sa présence et sa participation à ces échanges, se présentant comme un familier et un confident de ces écrivains, au fait

¹ Sur ce sujet, voir par exemple Hermann Harder, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Genève, Slatkine, « Biblioteca del viaggio in Italia », 1981, 508 p.

² Goethe rencontre plusieurs érudits et artistes lors de son séjour. Ainsi, à Vicence, il se rend chez le « docteur Turra » qui « a formé un herbier de la flore italienne », chez le « vieil architecte Scamozzi, qui a publié les Édifices de Palladio et qui est un artiste habile et passionné. », J. W. von Goethe, *Voyage en Italie, op. cit.*, p. 62-63.

³ « Vivaldi s'est fait de mes amis intimes, pour me vendre des concertos bien cher. », C. de Brosses, *Lettres familières, op. cit.*, t. I, p. 214.

⁴ En tant que femme de lettres reconnue, Staël est présentée à plusieurs personnalités littéraires et artistiques lors de ses séjours notamment à Milan mais aussi à Rome où, comme Chateaubriand, elle est reçue à l'Académie des Arcades. Ces rencontres lui permettent de découvrir la vie littéraire italienne tout en préparant l'écriture de *Corinne ou l'Italie*. Dans sa correspondance, elle évoque son entrevue avec le comte Verri qu'elle cite dans son roman parmi les auteurs contemporains d'un certain talent et Rossi, qu'elle mentionne également : ces rencontres nourrissent son argumentation romanesque en faveur de la renaissance artistique et politique de l'Italie. », G. de Staël, *Correspondance générale, Tome V, op. cit.*, p. 494.

⁵ « J'ai passé mes soirées à Venise avec le grand poète Buratti. », Stendhal, *Correspondance générale. Tome III, 1817-1830, op. cit.*, p. 660.

⁶ Il évoque ainsi ses rencontres dans la « société toute littéraire » de M. de Brême à la Scala : le marquis Ermès Visconti, M. Gioja, Grisostomo Bercheti, Monti, Pellico... Mais aussi Manzoni, Grossi. Voir Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826, op. cit.*, p. 326-327 et p. 376.

⁷ « M. Pellico est bien jeune, et il a le malheur de voir juste la position d'un homme sans nulle fortune, à qui un hasard barbare, au lieu du front d'airain d'un intrigant, a donné une âme généreuse et tendre. Les calomnies l'affligent. « Comment voulez-vous que se venge un sot ? » lui dis-je ; il me répond : « Le plus beau jour de ma vie sera celui de ma mort. », *Ibid.*, p. 326-327.

des faiblesses de leur caractère et des arcanes de la création littéraire, puisque Pellico lui confie ses manuscrits et que Monti s'épanche sur ses problèmes éditoriaux :

J'ai déjà parlé d'un jeune homme qui écrit dans la langue d'Arioste et d'Alfieri, et qui promet un grand poète à l'Italie, *si fata sinant*, c'est Silvio Pellico. [...] M. Pellico m'a confié les manuscrits de trois autres tragédies, qui me semblent plus tragiques et moins élégiaques que Francesca. [...] Monti m'a dit que ses poèmes immortels qui ont eu peut-être trente éditions chacun, l'ont toujours mis en frais¹.

Si chaque voyageur, selon ses affinités et son réseau, côtoie des personnalités différentes, la rencontre avec Vincenzo Monti, connu des Italiens comme des Français, s'impose comme un lieu commun de la littérature de voyage du début du XIX^e siècle. Staël fait sa connaissance à Milan lors de son premier séjour ; souhaitant le rencontrer, elle lui écrit : « Il est impossible, Monsieur, à qui s'occupe des lettres, de n'avoir pas recueilli votre nom avec admiration, de n'avoir pas lu vos poésies qui soutiennent encore l'honneur de la littérature moderne en Italie² ». Si, dans *Corinne ou l'Italie*, les héros ne rencontrent pas Monti, les récits de rencontre avec l'écrivain, souvent présenté en train de déclamer ses vers, se multiplient dans les voyages français ; on le retrouve chez Valéry³, Jouy⁴ ou encore Stendhal⁵.

Cette rencontre devient un passage obligé comme celle de Canova qui, jusqu'à la mort de l'artiste, est instaurée en rituel touristique. Si le visiteur peut faire la connaissance du sculpteur dans un salon⁶, il peut aussi tenter sa chance en se rendant à son atelier, ouvert au public. Dans *Corinne ou l'Italie*⁷, les héros s'y rendent ainsi pour admirer ses statues et rencontrer l'artiste qui devient un personnage romanesque⁸. C'est aussi le cas de Santo-Domingo :

¹ *Ibid.*, p. 376.

² G. de Staël, *Correspondance générale, Tome v, op. cit.*, p. 470.

³ « J'ai vu Monti souffrant, anéanti malgré ses infirmités, sa physionomie était encore noble et son regard plein de poésie ; il parlait d'une manière intéressante de la littérature et de la langue italienne. », A.-C. Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie, op. cit.*, t. I, p. 169-170.

⁴ Le guide de Jouy à Milan lui propose de rencontrer le poète lors d'un dîner. Voir É. de Jouy, *L'Hermite en Italie, op. cit.*, t. IV, p. 301-302.

⁵ « Je rencontre dans cette loge Monti, le plus grand poète vivant [...]. Monti est encore un fort bel homme de cinquante-cinq ans. [...] Monti est le Dante ressuscité au dix-huitième siècle. », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826, op. cit.*, p. 326. Dans sa correspondance, il revient sur cette rencontre avec l'écrivain dans un salon où il récite « les douze premiers vers de la *Mascheroniana* », Stendhal, *Correspondance générale. Tome III, 1817-1830, op. cit.*, p. 457.

⁶ Stendhal visite également son atelier mais rencontre l'artiste dans la société ; c'est à cette occasion qu'il en propose le portrait : « Un soir, chez madame Tambroni, Canova parlait des commencements de sa carrière. [...] Comme mesdames Tambroni et Lampugnani l'en priaient vivement, il continua à nous conter sa vie, année par année, avec cette simplicité parfaite qui était le trait frappant de ce caractère virgilien. Jamais Canova ne songeait aux intrigues du monde que pour les craindre ; c'était un ouvrier, simple d'esprit, qui avait reçu du ciel une belle âme et du génie. », *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 879.

⁷ Staël a aussi rencontré l'artiste lors de son séjour, comme l'illustrent quelques lettres échangées, notamment une où elle lui propose de l'accompagner au musée. Voir G. de Staël, *Correspondance générale, Tome v, op. cit.*, p. 521.

⁸ « Corinne et lord Nelvil terminèrent leur journée en allant voir l'atelier de Canova, du plus grand sculpteur moderne. [...] Il y avait chez Canova une admirable statue destinée pour un tombeau : elle représentait le génie de la douleur, appuyé sur un lion, emblème de la force. Corinne, en contemplant ce génie, crut y trouver quelque ressemblance avec Oswald, et l'artiste lui-même en fût aussi frappé. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, p. 1162.

J'étais très impatient de le connaître et de lire dans ses traits l'empreinte que le génie y a gravée. [...] J'entre dans son atelier où se trouvaient des chevaux de grandeur colossale. Un homme avec un tablier frappe mes regards je le prends pour un ouvrier [...]. Je reconnais Canova ; son costume d'ouvrier me semble alors très poétique¹.

Santo-Domingo exploite ici un lieu commun sur Canova, très présent dans la littérature viatique : le contraste entre son immense gloire et son humilité. Creuzé de Lesser et Custine² le rencontrent aussi dans son atelier et, dans le portrait qu'ils proposent de lui, insistent sur cette caractéristique. Chateaubriand s'y rend à plusieurs reprises, visites qu'il évoque de manière rétrospective dans *Mémoires d'outre-tombe*, insistant aussi sur la modestie de l'artiste : « Je le visitai deux fois dans son atelier en 1803 ; il me reçut le maillet à la main. Il me montra de l'air le plus naïf et le plus doux son énorme statue de Bonaparte et son Hercule lançant Lycas dans les flots³ ».

Les récits de ces rencontres, qui participent à la panthéonisation du grand homme, se multiplient après sa mort car « dès lors que ces grands hommes avaient disparu, tous les témoignages les concernant, et plus particulièrement les récits de « visite », parurent avoir un peu plus de prix⁴ ». Chateaubriand, soucieux de se présenter en écrivain dans *Mémoires d'outre-tombe*, regrette de n'avoir pu rencontrer certains grands hommes italiens devenus des « monuments⁵ » et relate sa rencontre, *post mortem*, avec Alfieri :

Savez-vous que je n'ai vu qu'une seule fois le comte Alfieri dans ma vie, et devineriez-vous comment ? Je l'ai vu mettre dans la bière ! On me dit qu'il n'était presque pas changé. Sa physionomie me parut noble et grave ; la mort y ajoutait sans doute une nouvelle sévérité ; le cercueil étant un peu trop court, on inclina la tête du défunt sur sa poitrine, ce qui lui fit faire un mouvement formidable. Je tiens de la bonté d'une personne qui lui fut bien chère, et de la politesse d'un ami du comte Alfieri, des notes curieuses sur les ouvrages posthumes, les opinions et la vie de cet homme célèbre⁶.

Chateaubriand se présente comme le témoin privilégié de cette scène inédite ; dans la mort, il propose une description du poète dont le visage laisse transparaître la grandeur. Cette dernière image figée inscrit dans le texte l'immortalité littéraire de l'écrivain et la proximité de Chateaubriand avec cette figure, puisqu'on lui a confié des papiers inédits sur son œuvre et sa vie. Néanmoins, le détail macabre sur le cercueil « un peu trop court » et le « mouvement formidable » fait par le mort, précision réaliste qui impose Chateaubriand en témoin crédible, montrent aussi l'humanité de cette figure destinée à entrer au Panthéon italien. Ces itinéraires sur les traces des grands hommes, nés d'une vive sensibilité patrimoniale, invitent les voyageurs à se penser comme des écrivains, à penser leur propre rapport à la mémoire collective et donc à envisager un futur patrimonial pour leur œuvre.

¹ J.-H. de Santo Domingo, *Tablettes romaines*, *op. cit.*, p. 114.

² « Cet homme distingué joint à un talent rare une modestie plus rare encore » A.-F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, *op. cit.*, p. 312 ; « On ne peut avoir plus de simplicité dans les manières ; il jouit de sa réputation si naturellement, qu'il la fait presque oublier », A. de Custine, *Mémoires et voyages*, *op. cit.*, p. 212.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 208-209.

⁴ J.-C. Bonnet, *Naissance du Panthéon, essai sur le culte des grands hommes*, *op. cit.*, p. 243.

⁵ « Je n'ai vu des derniers poètes italiens qu'un des deux Pindemonte. Je n'ai connu ni Cesarotti, ni Monti ; j'aurais été heureux de rencontrer Pellico et Manzoni, rayons d'adieu de la gloire italienne. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 423.

⁶ F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1494-1495.

La question de la réception de leur œuvre, dans le temps, préoccupe plus particulièrement les écrivains sur le sol italien, sol de mémoires et de souvenirs où l'immortalité se pense avec plus de facilité, au même titre que la finitude. Si certains artistes comme Monti ou Canova sont reconnus en tant que grands hommes dès leur vivant, entrer au Panthéon est un processus plus lent et agité ; la mémoire du grand homme est progressivement fixée par les monuments, tombeaux, bustes et portraits qui lui sont consacrés ; plus ils sont nombreux et honorés, plus ils attestent de la vivacité de son souvenir. Cette réflexion sur la postérité est surtout présente chez les auteurs littéraires qui voyagent en Italie, notamment chez Staël, Chateaubriand et Stendhal. Dans *Corinne ou l'Italie*, l'héroïne annonce dès le début du roman sa future entrée au Panthéon où une place est réservée à son buste ; la poétesse italienne est ainsi présentée comme faisant déjà partie, de son vivant, du patrimoine littéraire national. Comme l'analyse Jean-Claude Bonnet, la réflexion alors menée par l'héroïne reflète l'anxiété staëlienne de l'immortalité : « De tout temps la gloire avait été, à quelques exceptions près, réservée aux hommes illustres. [...] À cela M^{me} de Staël s'est efforcée de donner un perpétuel démenti, en se plaçant elle-même dans le Panthéon comme femme illustre. Cette volonté s'affirme particulièrement dans son obsession de la trace et de l'inscription¹ ». Ainsi, son héroïne, par la reconnaissance littéraire dont elle jouit dans la fiction et sa panthéonisation, dès son vivant, apparaît comme le produit de cette angoisse mémorielle dans ce « grand roman du génie féminin² ». Cette permanence du génie est la seule immortalité laïque que peut acquérir l'écrivain, comme le rappelle avec émotion Corinne à Oswald : « Voyez comme l'homme est peu de chose en présence de la religion, alors même que nous sommes réduits à ne considérer que son emblème matériel ! voyez quelle immobilité, quelle durée les mortels peuvent donner à leurs œuvres, tandis qu'eux-mêmes ils passent si rapidement, et ne survivent que par le génie³ ! » Chateaubriand mène une réflexion similaire, interrogeant dans *Mémoires d'outre-tombe* l'immortalité des autres pour interroger, en creux, la sienne à venir, à laquelle son monument littéraire doit participer :

Cependant, en m'occupant de la pensée d'écrire mes *Mémoires*, je sentis le prix que les grands attachaient à la valeur de leur nom : il y a peut-être une réalité touchante dans cette perpétuité des souvenirs qu'on peut laisser en passant. Peut-être, parmi les grands hommes de l'antiquité, cette idée d'une vie immortelle chez la race humaine leur tenait-elle lieu de cette immortalité de l'âme, demeurée pour eux un problème. Si la renommée est peu de chose quand elle ne se rapporte qu'à nous, il faut convenir néanmoins que c'est un beau privilège attaché à l'amitié du génie, de donner une existence impérissable à tout ce qu'il a aimé⁴.

¹ J.-C. Bonnet, « Le Musée staëlien », *Littérature*, « L'institution littéraire », n°42, mai 1981, Armand Colin, p. 10.

² *Ibid.*, p. 11. « Corinne, cependant, a son vrai moment de gloire dans ce pays qui tolère les femmes comme professeurs dans les académies [...] et qui ne les laisse pas à la porte du Panthéon. Aussi, dans son dernier chant, remercie-t-elle l'Italie en ces termes : “Vous m'avez permis la gloire, ô vous, nation libérale qui ne bannissez point les femmes de son temple.” », *Ibid.*, p. 11.

³ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1068.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, *op. cit.*, p. 125. Il écrit encore : « Le temps fait pour les hommes ce que l'espace fait pour les monuments ; on ne juge bien des uns et des autres qu'à distance et au point de la perspective ; trop près on ne les voit pas, trop loin on ne les voit plus. », *Ibid.*, t. III, p. 213.

De même, dans ses récits de voyage comme dans ses écrits intimes, Stendhal s'intéresse à la réception par la postérité de son œuvre comme de celle des autres, un thème qu'on retrouve régulièrement dans ses écrits¹, témoignant de l'importance de ces interrogations parmi les écrivains voyageurs en Italie.

Confrontés à une multitude de traces, tous entendent alors laisser la leur sur la péninsule ; la littérature viatique, genre souple, est pour eux l'occasion de se présenter comme des aspirants à ce Panthéon littéraire sur la terre du souvenir. Ainsi, l'écriture du voyage rappelle le souvenir d'œuvres déjà publiées et se fait bibliothèque. Dans le cas de Staël, la critique a amplement souligné le lien entre son œuvre théorique, *De la littérature*, et l'œuvre romanesque inspirée de son expérience italienne, *Corinne ou l'Italie* : Staël remobilise dans le roman certaines idées qu'elle avait formulées dans *De la littérature*, reprises par les personnages dans leurs débats sur la littérature italienne, comme le fait que l'italien soit une langue poétique peu propice à l'expression des idées. Néanmoins, si Staël se montre particulièrement critique sur la littérature italienne dans *De la littérature*, ces arguments sont tempérés dans son roman par Corinne qui entend offrir à sa nation la possibilité d'un renouvellement littéraire. Pour Chateaubriand, le voyage italien est l'occasion de retrouver, dès 1803, les souvenirs d'autres voyages ; le déplacement spatial accompagne le processus mémoriel à l'œuvre dans l'élévation du monument. Lorsqu'il se rend au Vésuve en 1804, les souvenirs de ses voyages antérieurs, relatés dans des œuvres déjà publiées, s'imposent à lui ainsi qu'au lecteur : « Qui m'eût dit il y a quelques années que j'entendrais gémir aux tombeaux de Scipion et de Virgile ces vagues qui se déroulaient à mes pieds, sur les côtes de l'Angleterre, ou sur les grèves du Maryland ? Mon nom est dans la cabane du sauvage de la Floride ; le voilà sur le livre de l'ermite du Vésuve² ». La mer, qu'il retrouve à Naples, lui rappelle à la fois son exil en Angleterre et son voyage en Amérique. Cette mer, c'est aussi celle de sa Bretagne natale dont il évoque aussi le souvenir au Vésuve³. La permanence de cet élément naturel dans ces lieux lui permet de lier entre eux les souvenirs qui leur sont associés. De plus, comme le fleuve, la mer est un élément liquide qui, par sa pérennité, symbolise la continuité mémorielle : il s'agit d'un paradoxe puisque les vagues créent un ressac perpétuel pourtant toujours égal à lui-même, comme le souligne Chateaubriand. Alors qu'il effectue son premier séjour italien, Chateaubriand renvoie aux souvenirs de

¹ « Quand la mort a fait commencer la postérité pour un grand homme, que lui importent ces alternatives d'un demi-siècle, pendant lesquelles tantôt il est à la mode, tantôt on ne le comprend pas ? », Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 394.

² F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 1470.

³ « Né sur les rochers de l'Armorique le premier bruit qui a frappé mon oreille en venant au monde est celui de la mer ; et sur combien de rivages n'ai-je pas vu depuis se briser ces mêmes flots que je retrouve ici ? », *Ibid.*, p. 1470. Le voyage temporel est donc facilité, pour Chateaubriand, par le voyage spatial ; ce dernier ne lui procure qu'un dépaysement relatif, puisqu'il le ramène toujours à lui-même, à ses souvenirs. Ainsi, à Tivoli, les embruns de la cascade lui rappellent ceux des vagues bretonnes : « Je me croyais transporté au bord des grèves ou dans les bruyères de mon Armorique, au milieu d'une nuit d'automne ; les souvenirs du toit paternel effaçaient pour moi ceux des foyers de César : chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger », *Ibid.*, p. 1443.

ses voyages en Amérique et en Angleterre pour se présenter à son lecteur en voyageur¹ mais aussi en écrivain accompli car il a relaté ces expériences dans ses romans. Le voyage est l'occasion de se présenter comme écrivain à la tête d'une œuvre et il ne manque pas dans *Voyage en Italie* de se mettre également en scène comme l'auteur du *Génie du christianisme*, reçu à ce titre par Pie VII. Cette dynamique s'accélère au fil des années et des publications et les pages de *Mémoires d'outre-tombe* consacrées à l'Italie sont truffées de références à ses œuvres notamment, à partir de 1809, aux *Martyrs*. L'Italie devient la terre de l'écriture, permise par le contact avec son patrimoine : c'est là que naît le projet autobiographique de Chateaubriand et qu'il envisage à plusieurs reprises de le terminer². Son statut d'écrivain est également marqué par sa volonté de s'inscrire, en Italie, dans les pas de ses illustres prédécesseurs. Ainsi, à Venise, Chateaubriand ne manque pas de rappeler les séjours qu'y firent d'autres écrivains, tout en relatant le sien : « Que ne puis-je m'enfermer dans cette ville en harmonie avec ma destinée, dans cette ville des poètes, où Dante, Pétrarque, Byron, passèrent ! Que ne puis-je achever d'écrire mes *Mémoires* à la lueur du soleil qui tombe sur ces pages³ ! » La rédaction de son œuvre est donc liée au souvenir des poètes que recèle Venise ; Chateaubriand réveille cette mémoire pour l'associer à ses revendications littéraires et mieux les légitimer. En effet, le modèle de Dante⁴, poète exilé, au même titre que celui du Tasse nourrissent son imaginaire et son identité auctoriale puisqu'il entend s'inscrire dans cette lignée de poètes malheureux, bouleversés par l'histoire mais reconnus par les siècles, comme lorsqu'il écrit : « Un exil éternel sur les ruines de Rome avait été ma chimère. Ainsi que Dante, je m'étais arrangé pour ne plus rentrer dans ma patrie⁵ ».

Dans *Promenades dans Rome* comme dans *Rome, Naples et Florence en 1826*, Stendhal se présente aussi comme un auteur à la tête d'une œuvre déjà imposante. Ainsi, dans *Promenades dans Rome*, il fait la publicité de son *Histoire de la peinture en Italie*, publiée en 1817, dont il reprend certaines analyses pour évoquer le patrimoine italien comme le classement des productions picturales en écoles régionales, d'ailleurs proposé en annexe des *Promenades* sous le titre « Histoire de la peinture en Italie⁶ ». Stendhal

¹ « Pour Chateaubriand, le sens du voyage comme l'identité du voyageur se définissent par la possibilité du souvenir [...]. Souvenir imaginé à partir du savoir livresque, ou souvenir de voyages antérieurs, comme celui du voyage en Amérique qui vient à tout instant, par association ou disjonction, servir de motif comparatiste et rappeler que le temps du voyage n'est pas réductible au présent de l'observation, mais tout entier travaillé par le cheminement de la mémoire. », R. Le Huenen, « L'inscription du quotidien dans le récit de voyage au XIX^e siècle », *art. cit.*, p. 196.

² Comme à Rome : « Si j'ai le bonheur de finir mes jours ici, je me suis arrangé pour avoir à Saint-Onuphre un réduit joignant la chambre où le Tasse expira. Aux moments perdus de mon ambassade, à la fenêtre de ma cellule, je continuerai mes *Mémoires*. Dans un des plus beaux sites de la terre, parmi les orangers et les chênes verts, Rome entière sous mes yeux, chaque matin, en me mettant à l'ouvrage, entre le lit de mort et la tombe du poète, j'invoquerai le génie de la gloire et du malheur. », F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 343.

³ *Ibid.*, t. IV *op. cit.*, p. 389.

⁴ Sur ce sujet, voir par exemple Edoardo Costadura, « Parmi les ombres. Chateaubriand et Dante », *Littérature*, n° 133, mars 2004, « Dante, l'art et la mémoire », p. 64-75.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 363.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 1179-1182.

n'hésite pas à renvoyer son lecteur, par la note de bas de page¹, à la lecture de cet ouvrage, par exemple pour approfondir ses propos sur le caractère de Michel-Ange² ou l'inviter à y lire une anecdote patrimoniale trop rapidement évoquée³. L'auto-plagiat, qui emprunte à la métaphore archéologique en proposant une écriture mimétique de Rome composée de multiples strates historiques, est une autre façon de se présenter, dans le cadre de l'écriture viatique, comme un écrivain : Stendhal a fréquemment recours à cet « intertexte personnel⁴ » dans *Promenades dans Rome*. Ainsi, la biographie de Michel-Ange ou les descriptions de la chapelle Sixtine sont directement recopiées de l'*Histoire de la peinture en Italie* et il emprunte à *Rome, Naples et Florence* la description du spectacle de marionnettes joué au palais Fiano⁵. De même, Stendhal renvoie, sans le citer, à son ouvrage *De l'Amour*, publié en 1822, dont il reprend certaines des théories. En effet, évoquant la différence entre l'amour français et l'amour italien, il écrit :

Le principe de l'amour français est de s'attacher à ce qui montre de l'indifférence, de suivre ce qui s'éloigne. L'apparence de la froideur, l'incertitude sur l'effet produit, rend au contraire impossible, dans une âme italienne, cet acte de folie qui commence l'amour, et qui consiste à revêtir de toutes les perfections l'image que l'on se fait de l'être que l'on va aimer. (Un auteur moderne a donné le nom de *cristallisation* à cet acte de folie⁶.)

La parenthèse finale renvoie au concept stendhalien de « cristallisation », développé de manière théorique dans *De l'Amour* et mis en pratique dans ses romans. Un jeu se met en place avec le lecteur averti qui, sous la périphrase « un auteur moderne », peut identifier Stendhal. Outre des ouvrages déjà publiés, *Promenades dans Rome* constitue une matrice littéraire qui fait signe vers d'autres œuvres, notamment romanesques, dont la rédaction est en cours. Ainsi, *Le Rouge et le Noir*, publié en 1830, est en quelque sorte « annoncé » par *Promenades dans Rome* qui mentionne à plusieurs reprises Lafargue, ébéniste jugé pour un crime passionnel à Tarbes, l'un des modèles de Julien Sorel. Stendhal le présente comme un lecteur idéal⁷ mais il inscrit surtout, au sein de son journal de voyage, l'intégralité du compte rendu de son procès. Comme l'indique Victor Del Litto, cet ajout a, en premier lieu, des raisons pratiques : le manuscrit des *Promenades* étant jugé trop court par l'éditeur, Stendhal a décidé de l'étoffer. Néanmoins, ce choix reste intéressant car il introduit ce document comme une « anecdote » française livrée à ses amis romains⁸ ; l'épisode acquiert alors une valeur « illustrative » du caractère

¹ On retrouve ce fonctionnement chez Chateaubriand, notamment dans *Mémoires d'outre-tombe* où la note de bas de page est appelée à jouer un rôle similaire.

² « Voir l'*Histoire de la Peinture en Italie*, t. II », *Ibid.*, p. 686.

³ « Histoire de la peinture en Italie, t. II », *Ibid.*, p. 1131.

⁴ M. Parmentier, « Les *Promenades dans Rome* : une lisibilité problématique », in X. Bourdenet et F. Vanoosthuysse (dirs.), *Enquêtes sur les Promenades dans Rome : « façons de voir »*, *op. cit.*, p. 70.

⁵ Voir Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, *op. cit.*, p. 587-591.

⁶ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p. 1068.

⁷ « Il est sans doute parmi nous quelques âmes nobles et tendres comme M^{me} Roland, M^{lle} de Lespinasse, Napoléon, le condamné Lafargue, etc. Que ne puis-je écrire dans un langage sacré compris d'elles seules ? », *Ibid.*, p. 880.

⁸ « On nous raconte donc plusieurs anecdotes, on veut que je parle de la France à mon tour. Le lecteur me pardonnera-t-il un récit bien long et un épisode de plusieurs pages, qui n'a aucun rapport avec Rome ? », *Ibid.*, p. 1069.

français dans le domaine de l'amour. Elle lui permet également de développer le thème de l'« énergie » dans les classes sociales plus démunies. Ces considérations sur l'énergie populaire sont présentes dans *Le Rouge et le Noir*, Julien correspondant au « type » établi par Stendhal à partir de ce compte rendu : jeune, éduqué, pauvre. En insérant dans *Promenades dans Rome* une des matrices de son roman, Stendhal l'annonce en quelque sorte et donne à voir au lecteur son travail complexe d'écriture. De même, le goût marqué pour les œuvres du Corrège exprimé par Stendhal dans les *Promenades*, fait signe vers *La Chartreuse de Parme*, publié en 1839, comme le souligne P. Berthier qui estime que l'originalité de la perception stendhalienne des œuvres de ce peintre réside dans leur exploitation comme modèles romanesques¹. L'inscription de ce goût pour le Corrège dans les *Promenades*, alors que les voyageurs admirent peu de ses œuvres à Rome, crée une identité auctoriale spécifique, basée sur des préférences esthétiques qu'on retrouve dans d'autres ouvrages, notamment romanesques. Enfin, *Promenades dans Rome* entre dans l'œuvre stendhalienne, fait signe vers elle, non seulement par la mention ou l'annonce d'autres ouvrages mais aussi par la permanence de certains traits stylistiques propres à Stendhal. Ouvrage didactique par certains aspects, l'auteur multiplie dans *Promenades dans Rome* les notes pour citer ses sources, traduire certaines citations proposées dans leur langue originelle ou justifier ses propos en renvoyant son lecteur vers d'autres ouvrages. On y trouve également à deux reprises l'usage de la note « Historique », utilisée dans *Le Rouge et le Noir*, venant commenter le fait que les femmes sortent d'un salon lorsque Lord Byron y rentre² et le récit d'un miracle³. L'usage de cette note chez Stendhal est profondément ironique et politique, son obscurité établissant une complicité avec le lecteur capable de comprendre le ridicule de la situation. *Promenades dans Rome* fait apparaître d'autres stylèmes stendhaliens : c'est le cas des italiques d'ironie, très fréquents dans les *Promenades*, d'une voix auctoriale aporétique⁴ ou de l'usage, également ironique, du morphème « etc⁵. » Ainsi, *Promenades dans Rome* revendique son inscription dans l'œuvre stendhalienne à venir, intégrée au texte, ce qui est d'autant plus frappant que l'ouvrage affiche résolument, dès son titre, une approche qui relève d'une forme mineure, dépendant du hasard et du caprice du promeneur, inspirée par l'expérience rousseauiste. *Promenades dans Rome* occupe alors dans l'œuvre de Stendhal une place essentielle : combinant à la fois le discours didactique, le récit de voyage, l'analyse des mœurs, les passages narratifs (anecdotes, chroniques) et l'écriture du « moi » (journal), elle fait signe vers la diversité de l'œuvre stendhalienne, qui compte aussi bien des ouvrages didactiques (*Histoire de la peinture en Italie, Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*), romanesques (*Armance, Le Rouge et le Noir, La Chartreuse de Parme*),

¹ Voir P. Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens, op. cit.*, p. 135.

² « Historique », Stendhal, *Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 772.

³ « Historique. Voir le *Diario di Roma*, journal officiel des États du pape. », *Ibid.*, p. 655.

⁴ Sur ce sujet, nous renvoyons aux travaux de M. Parmentier, notamment à *Stendhal stratège : pour une poétique de la lecture*, Genève, Droz, 2007 ou « L'ethos dans l'*Histoire de la peinture en Italie* : une construction fragile », *L'Année stendhalienne* n°6, 2007, p. 175-192.

⁵ Voir la thèse de Claire Deslauriers, *Le Morphème etc. chez Stendhal : du fait de langue au trait de style*, sous la direction d'Éric Bordas, soutenue en 2016 à l'ENS de Lyon.

autobiographiques (*Vie de Henry Brulard*), viatiques (*Rome, Naples, Florence*), que relevant de l'analyse des mœurs (*De l'amour*). *Promenades dans Rome* devient en quelque sorte le symbole de la diversité de cette œuvre, la mettant en abîme, et cherchant à l'intégrer au patrimoine littéraire par le contact avec celui de la péninsule. En effet, l'ouvrage est marqué par une représentation singulière de Rome et de la péninsule, à la frontière entre celles du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle mais surtout marquées par une forte intimité, singularité qui incarne celle de l'auteur et de son style. Le pari paraît aujourd'hui réussi puisque le regard porté par Stendhal sur l'Italie, qu'il contribue à redéfinir, a influencé des générations ultérieures d'écrivains et de voyageurs.

La littérature viatique en Italie se pense donc comme un patrimoine littéraire en devenir et, pour ce faire, elle adopte les mécanismes modernes propres à la gestion de cet héritage (conservation, restauration, muséification, archéologie...) à l'essor desquels elle assiste sur la péninsule. Elle devient ainsi une « écriture patrimoniale » à part entière : elle participe à diffuser une conscience patrimoniale auprès de ses lecteurs tout en revendiquant sa propre appartenance au patrimoine national. C'est plus particulièrement le cas des œuvres littéraires, comme celles de Chateaubriand, Staël et Stendhal. Ce nouveau regard littéraire sur le patrimoine de la péninsule est corrélé à l'émergence d'une conscience patrimoniale nationale à laquelle les récents événements historiques, et leurs conséquences sur l'héritage italien, ainsi que la reconnaissance de l'Italie comme modèle européen pour penser la sauvegarde et le rôle du patrimoine, ont largement participé.

Conclusion

« *Il faut donc quitter cette douce Italie, bella Italia, amate sponde. Ah ! que j'ai le cœur serré¹.* »

« *Je vais bientôt quitter Rome, et j'espère y revenir. Je l'aime de nouveau passionnément, cette Rome si triste et si belle².* »

« *Le fait est que trois fois j'ai décidé mon départ et fait faire mes malles, mais toujours il s'est trouvé quelque circonstance pour me retenir, et en vérité je ne m'en repens pas. Je suis beaucoup plus attaché à Rome après six mois de séjour que je ne l'étais au bout de six semaines³.* »

Ces adieux émus qu'adressent Chateaubriand, Staël et Stendhal à l'Italie viennent conclure notre travail de thèse. Ils font écho à un autre adieu mélancolique de Staël, sur lequel nous avons ouvert notre propos. Dans une lettre adressée à Pedro de Souza, elle lui écrit ces vers alors qu'elle s'apprête à quitter la péninsule en 1805 : « Ne soyez point ingrat au culte du Passé, / En vain par l'avenir ce culte est effacé⁴ ». Si le « passé » ici évoqué par l'autrice fait référence à la relation sentimentale qu'elle a entretenue avec le jeune homme à Rome, le « culte du passé » prend une valeur plus générale sur la péninsule, terre de mémoires construite par l'accumulation de multiples strates de souvenirs historiques, artistiques, littéraires et intimes. La littérature de voyage en Italie du moment 1800 met elle aussi en place un « culte du passé » moderne : le passé et les traces matérielles qu'il a laissées y sont érigées en patrimoine. En effet, comme nous l'avons démontré dans cette thèse, les discours viatiques de cette période, envisagés en tant qu'objets littéraires, jouent un rôle essentiel dans la construction du patrimoine moderne, notamment par le biais de la constitution et de la généralisation d'une conscience mais aussi d'une sensibilité patrimoniale.

Cette élaboration du patrimoine s'effectue d'abord dans les représentations de l'héritage italien que fournissent les voyageurs, textuelles ou iconographiques : ces dernières constituent un véritable laboratoire patrimonial dans lequel se (re)définissent, non sans controverse et indécision, les contours du patrimoine de la péninsule. En effet, de manière plus franche que leurs prédécesseurs, les voyageurs du moment 1800 distinguent en premier lieu deux types de patrimoine : le patrimoine matériel, regroupant les traces tangibles du passé (monuments, œuvres d'art...), et le patrimoine immatériel, aujourd'hui qualifié de « culturel » ou « vivant » selon la nomenclature établie par l'Unesco. Cette invention du patrimoine immatériel par les voyageurs du moment 1800, désormais considéré par la plupart d'entre eux comme un héritage à conserver avec soin, est le produit de la crise du régime d'historicité instaurée par la Révolution française et l'essor du capitalisme : alors que leurs

¹ G. de Staël, *Correspondance générale, Tome v, op. cit.*, p. 589. Les vers cités en italien sont ceux de Vincenzo Monti, auquel elle écrit ces mots.

² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, *op. cit.*, p. 340.

³ Stendhal, *Correspondance générale. Tome VI, 1837-1842, op. cit.*, p. 193.

⁴ G. de Staël, *Correspondance générale, Tome v, op. cit.*, p. 551.

prédécesseurs n'y voyaient que de charmantes ou risibles traditions présentant un intérêt mineur pour le visiteur, la vive conscience de les voir disparaître prochainement sous les coups de l'industrialisation et de l'uniformisation culturelle inspire une anxiété toute patrimoniale aux voyageurs. Ils tentent alors de préserver la trace de ce folklore envisagé comme une composante essentielle de l'identité nationale et un patrimoine à part entière. En effet, les discours et les représentations des visiteurs font apparaître une autre mutation du regard porté sur l'héritage italien qui contribue aussi à l'instaurer en patrimoine : comme l'a démontré A.-M. Thiesse¹, avec la Révolution, l'essor de la nation en Europe s'accompagne d'une redéfinition de la hiérarchie esthétique et historique, plus prégnante en Italie : le patrimoine antique, héritage commun à l'Occident, est désormais concurrencé par la recherche d'un patrimoine national dont l'Italie semble douloureusement privée, reflétant son éclatement politique. Si la littérature de voyage du moment 1800 redessine les contours du patrimoine italien, les représentations qu'elle en donne font également évoluer son appréhension. Ces transformations sont d'abord liées à une évolution de la manière dont s'effectue le voyage : le Grand Tour, voyage pédagogique aristocratique, est éclipsé par le voyage de loisir, plus démocratique. Les séjours se font en outre plus brefs. La littérature viatique est contrainte d'adapter son discours à ces nouveaux modes de déplacement qui affectent l'appréhension, et donc la représentation, du patrimoine italien. Nous avons ainsi vu que les voyageurs instaurent une approche sensible du patrimoine de la péninsule qui cherche à atteindre un lectorat grandissant et s'articule autour de deux aspects : un transfert, notamment lexical, du sacré vers la sphère patrimoniale et l'essor d'une émotion patrimoniale, corrélé à celui d'une conscience temporelle accrue et celui de l'esthétique. L'étude de ces représentations, effectuée dans notre première partie, nous a donc permis de faire apparaître l'émergence d'un nouveau regard sur le passé qui permet son appréhension patrimoniale.

Le rôle de la littérature de voyage dans la constitution du patrimoine moderne repose en outre sur son statut d'observatoire patrimonial, comme nous l'avons expliqué dans notre deuxième partie : les voyageurs décrivent et commentent les initiatives italiennes dont ils sont les témoins privilégiés. Après avoir établi une nomenclature des facteurs de destruction les plus fréquents sur la péninsule, ils s'emploient à exposer les démarches initiées pour contrer et prévenir ces risques, voire à en suggérer. S'ils évoquent les mesures proto-patrimoniales mises en place depuis l'Antiquité, comme la reconversion des monuments en lieux de culte ou le emploi, ils s'intéressent surtout aux mesures les plus récentes qui constituent une politique patrimoniale suivie : ils évoquent ainsi la législation restreignant la propriété privée au profit d'une propriété collective qui illustre la patrimonialisation de l'œuvre ou du monument, mais ils observent aussi avec attention l'apparition des sciences patrimoniales sur le sol italien, telles que l'archéologie, la conservation, notamment dans le cadre du musée, et la restauration. Le rôle précurseur de l'Italie en termes de mesures patrimoniales n'est plus à démontrer² : les étrangers y découvrent les traces d'un intérêt ancien qui n'est pas sans les interroger sur le sort réservé

¹ A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales*, op. cit.

² Voir par exemple D. Poulot, *Une histoire du patrimoine en Occident*, op. cit.

à leur propre patrimoine national. En effet, le voyage sur la péninsule s'avère être l'occasion d'un décentrement patrimonial : à l'aune de l'exemple italien, les visiteurs évaluent les initiatives mises en place par leur pays d'origine. Certains se contentent de recevoir et d'assimiler les « leçons italiennes », mais beaucoup, cédant plus souvent à une rhétorique nationaliste qu'à une indignation naturelle, s'empressent de dénoncer la négligence des gouvernements et des habitants de la péninsule, vantant les mesures établies par leur pays, présentées comme plus efficaces et scientifiques. Quelles que soient les réserves des étrangers, la démarche analogique régulièrement adoptée dans l'écriture du voyage en Italie contribue à sensibiliser le lectorat européen, notamment français, au sort de son patrimoine, envisagé comme un héritage national depuis la Révolution.

Le patrimoine s'impose comme une notion caractéristique de la modernité, au même titre que la nation. La troisième partie de notre thèse a donc eu pour objectif d'approfondir l'idée que la littérature du moment 1800 n'envisage pas la construction du patrimoine moderne indépendamment de celle de la nation : cette dernière se crée sur un patrimoine revendiqué comme national, distinct du patrimoine antique et chrétien commun. Si l'Italie peine à se constituer un patrimoine national, le sort de son héritage antique à la fin du XVIII^e siècle témoigne de ces enjeux : par le biais des saisies, la France entend faire sien le patrimoine de la péninsule. Cette appropriation, mise à mal par les retours de 1815, engage une réflexion durable sur l'appartenance patrimoniale et son lien avec la nation qui structure la production littéraire des voyageurs. Patrimoine et nation sont donc pensés conjointement au moment 1800, en lien avec la figure de l'écrivain. En revendiquant un discours de sensibilisation patrimoniale, ce dernier entend se présenter en facteur d'unité nationale. Si cette volonté est évidente, en France, dans l'œuvre de Hugo par exemple, on la retrouve dans celle des écrivains-voyageurs en Italie, notamment chez Chateaubriand, Staël et Stendhal qui pensent leurs œuvres comme un moyen de sensibiliser le lectorat au sort du patrimoine italien. C'est plus particulièrement le cas de leurs œuvres de fiction qui, pour ce faire, assimilent certains éléments du patrimoine de la péninsule : leur rôle n'est pas seulement figuratif, ils sont amenés à jouer un rôle dans l'intrigue romanesque. Nous pouvons ainsi penser à *Corinne ou l'Italie*, où l'idylle entre Oswald et l'héroïne se développe en même que l'évolution de l'appréhension du patrimoine italien¹. Les héros entretiennent d'ailleurs avec ce dernier un rapport qui relèverait presque de la *pathetic fallacy*, comme l'illustre l'excursion nocturne et mélancolique de Corinne au Colisée. Les écrivains-voyageurs en Italie envisagent aussi leur production littéraire en tant que ferment national dans une Italie éclatée, occupée, devenue en 1815 la « Niobé des nations ». C'est ainsi l'objectif de Staël dans *Corinne ou l'Italie* : le roman désire restaurer la nation italienne et la fiction invite à une réalisation politique extradiégétique. Enfin, l'écrivain est lié à la nation et à son patrimoine

¹ « Je ne sais si je me trompe, reprit Corinne, mais il me semble qu'on se devient plus cher l'un à l'autre, en admirant ensemble les monuments qui parlent à l'âme par une véritable grandeur. Les édifices de Rome ne sont ni froids, ni muets ; le génie les a conçus, des événements mémorables les consacrent ; peut-être même faut-il aimer, Oswald, aimer surtout un caractère tel que le vôtre, pour se complaire à sentir avec lui tout ce qu'il y a de noble et de beau dans l'univers. », G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, p. 1062.

en ce qu'il se perçoit aussi en tant que producteur d'un héritage : son œuvre littéraire, vouée à perdurer, sur le modèle du monument cher à Chateaubriand, a pour vocation d'enrichir le patrimoine national voire européen. Dans la littérature viatique en Italie, cette volonté se manifeste par un fascinant mimétisme : les écrivains reprennent à leur compte le fonctionnement des disciplines patrimoniales qu'ils ont observées au cours de leur séjour (archéologie, conservation, restauration...) et les transposent en procédés littéraires.

Le patrimoine, dont nous avons pu voir l'émergence à travers l'analyse de notre corpus, est une notion désormais solidement ancrée dans le monde contemporain. Si elle constitue « une invention spécifiquement occidentale¹ » relativement récente, son emprise s'est étendue, notamment par le biais d'institutions internationales, à l'ensemble des continents. Néanmoins, il convient de préciser que le patrimoine du moment 1800, né avec la Révolution, n'est pas celui que nous connaissons aujourd'hui² : la notion a continué à se modifier, en lien avec l'évolution du régime d'historicité et la généralisation d'une approche du passé régie par l'émotion individuelle. Aujourd'hui, alors que notre monde paraît être en proie à une nouvelle crise de ce régime d'historicité³, on assiste ainsi à une « prolifération patrimoniale » qui constitue le signe « de rupture [...] entre un présent et un passé⁴ ». L'Europe, habitée par un devoir de mémoire alourdi par les années, se tourne vers le passé car le futur, à la lumière des nouveaux risques sociaux et environnementaux, « n'est plus un horizon lumineux vers lequel on marche, mais une ligne d'ombre que nous avons mise en mouvement vers nous, tandis que nous semblons piétiner l'aire du présent et ruminer un passé qui ne passe pas⁵ ». Le discours de nos voyageurs interroge déjà ces limites patrimoniales, en germe dès la naissance de la notion. Ainsi, certaines de leurs réflexions sur la sélection patrimoniale et la conservation étendue à l'ensemble des traces historiques, comme à Pompéi, soulignent les limites d'une conservation intégrale du passé, qui, au-delà des problématiques pratiques d'aménagement du territoire qu'elle soulève, constitue à leurs yeux un refus de se tourner vers l'avenir. D'après eux, cette conservation compulsive s'effectuerait au détriment de la création, et donc de l'élaboration d'un nouveau patrimoine. Outre ces questionnements qui font écho à ceux qui occupent le débat actuel, l'anxiété patrimoniale des voyageurs dans un monde en proie à une crise historique inédite résonne avec nos préoccupations contemporaines : face aux bouleversements climatiques et à

¹ D. Poulot, *Surveiller et s'instruire*, op. cit., p. 505.

² « Le recours spectaculaire au mécénat pour l'entretien de prestigieux monuments historiques, l'éloge des collectionneurs en lieu et place de l'intervention administrative, la faveur rencontrée par l'image du cabinet curieux, tout manifeste une rupture d'avec le mode patrimonial qu'avait forgé la Révolution », *Ibid.*, p. 505.

³ Sur ce sujet, voir F. Hartog, *Chronos. L'Occident aux prises avec le temps*, op. cit.

⁴ F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 253.

⁵ *Ibid.*, p. 256. F. Hartog écrit encore à ce sujet, synthétisant ce phénomène : « Ce qui distingue la poussée patrimoniale contemporaine des précédentes, c'est la rapidité de son extension, la multiplicité de ses manifestations et son caractère fortement présentiste, alors même que le présent a pris une extension inédite [...]. Nous en avons vu plusieurs signes. Le mémorial est préféré au monument ou ce dernier revient en mémorial, le passé attire plus que l'histoire ; la présence du passé, l'évocation et l'émotion l'emportent sur la prise de distance et la médiation ; la valorisation du local va de pair avec la recherche d'une « histoire à soi » ; enfin ce patrimoine est lui-même travaillé par l'accélération : il faut faire vite avant qu'il ne soit trop tard, avant que le soir ne tombe et qu'aujourd'hui n'ait complètement disparu. », *Ibid.*, p. 255.

l'intensification des conflits sur le territoire européen, les visions prémonitoires de la ruine, liée à un bouleversement de la perception temporelle, qu'on retrouve dans notre corpus acquièrent une douloureuse actualité. Le discours des voyageurs du moment 1800 en Italie fait également écho à un autre débat contemporain : la question des retours patrimoniaux. Le rapport récemment établi par B. Savoy et F. Sarre sur la restitution du patrimoine africain pillé lors de la colonisation ainsi que les demandes de restitutions de plus en plus fréquentes de la part de pays spoliés renvoient directement aux débats qui ont lieu à la fin du XVIII^e siècle sur les saisies françaises et qui s'expriment avec force dans la littérature de voyage en Italie. Les deux camps font appel à des arguments similaires qui se répondent à travers les siècles et une même question sature le débat, avec plus de force dans un monde multipolaire dans lequel se diluent les contours de la nation : à qui appartient le patrimoine ?

La littérature constitue donc un espace pérenne où s'expriment et se définissent ces questionnements et ces émotions patrimoniales : on les retrouve ainsi dans la littérature contemporaine¹ comme dans la production des voyageurs des années 1780-1830. Leur discours interroge déjà les enjeux et les limites du patrimoine moderne, tout en participant à sa construction. En nous inscrivant dans la continuité des travaux menés par les historiens, notamment ceux de D. Poulot sur le patrimoine et de G. Bertrand sur le lien entre voyageurs et patrimoine en Italie, et en exploitant un corpus conséquent de littérature viatique, nous avons démontré dans cette thèse que la littérature de voyage participait à la construction du patrimoine moderne au moment 1800. Son rôle dans ce processus n'est pas seulement celui de témoin : elle en est actrice, en tant qu'objet littéraire. Le patrimoine devient un sujet de la littérature de voyage, un mécanisme participant à la dimension littéraire de l'œuvre, comme nous avons pu le voir à travers les cas de Chateaubriand, Staël et Stendhal, mais aussi une perspective : celle de la postérité littéraire. En effet, l'œuvre est habitée par une dimension temporelle inédite, un rapport au passé (le patrimoine), au présent (le voyage) mais aussi à l'avenir qui se développe sur un territoire saturé de mémoires, l'Italie, et à un moment marqué par un bouleversement sans précédent de la perception temporelle.

Néanmoins, nous avons conscience que notre travail présente des limites. La première d'entre elles est liée à la définition problématique du patrimoine moderne. Nous regrettons ainsi de n'avoir pu fournir une analyse plus détaillée des différentes perceptions du patrimoine chez les voyageurs : la notion, en construction, évolue en effet en fonction des voyageurs et des décennies de la période étudiée. Une approche plus fouillée de ce phénomène aurait été intéressante en ce qu'elle aurait notamment permis d'introduire plus fermement l'apport du romantisme à partir des années 1820. En ce qui concerne le lexique anachronique que nous avons dû employer, il a pu conduire à certains raccourcis conceptuels :

¹ Si d'autres exemples peuvent être mentionnés, comme le projet Future Library qui entreprend de collecter des textes d'auteurs et d'autrices du XXI^e siècle pour les publier dans un siècle, nous pensons au roman d'Andrus Kivirähk, *L'Homme qui savait la langue des serpents*, qui décrit la lente mais irrévocable disparition d'un monde et d'une culture fictifs.

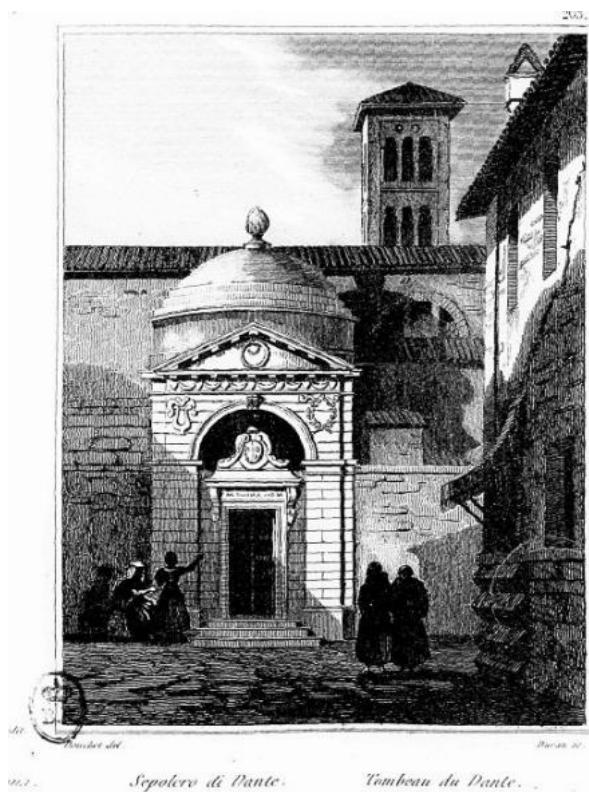
en effet, les termes « patrimoine », « tourisme » et « folklore » n'existent pas au moment 1800. Ainsi, nous avons considéré comme « patrimoine » un rapport inédit au passé et à ses traces, qui englobe également l'histoire et la mémoire dans le discours des voyageurs. Nous avons adopté leur approche encore globale mais, pour le lecteur contemporain, une distinction plus stricte entre ces notions aurait permis de mieux faire apparaître leur spécificité. De plus, malgré nos efforts, la relation entre patrimoine et esthétique aurait dû plus clairement être établie, afin de mieux faire le lien entre le contexte idéologique du XVIII^e siècle et celui du moment 1800. Une autre limite de notre travail repose sur le caractère imposant du corpus exploité : si sa richesse nous a permis de mieux étayer notre thèse, elle nous a aussi conduit à en proposer une analyse littéraire parfois superficielle. Ainsi, l'étude de l'œuvre des trois principaux auteurs étudiés, Chateaubriand, Staël et Stendhal, mériterait à elle seule une thèse sur ce sujet. Il aurait ainsi convenu d'approfondir le lien qui se met en place chez ces écrivains entre patrimoine et intimité, mais surtout de développer les mécanismes patrimoniaux institués par leurs écrits de fiction et la manière dont la fiction littéraire propose une représentation distincte du patrimoine italien. C'est plus particulièrement le cas de *Corinne ou l'Italie*, des *Martyrs* et des *Chroniques italiennes*. Cette perspective aurait pu être approfondie par l'ajout au corpus d'autres œuvres plus résolument tournées vers la mise en fiction de l'expérience de l'Italie et de son patrimoine, comme la nouvelle archéologique de Gautier, « Arria Marcella » (1852), que nous n'avons que brièvement évoquée et qui introduit pourtant une filiation fascinante entre excavation et écriture fictionnelle. En outrepassant les bornes chronologiques de notre travail, les romans italiens d'Alexandre Dumas père (*La San Felice* [1864] ou *Le Comte de Mazzara* [1866]) et de George Sand (*Consuelo* [1843] ou *Gabriel* [1839]) proposent aussi une représentation fictionnelle de l'Italie qui, comme le roman de Staël, participe durablement à l'instauration de lieux communs sur le patrimoine matériel et immatériel de la péninsule. De même, le roman italien de Lamartine, *Graziella* [1852], qui mentionne d'ailleurs *Corinne ou l'Italie*, aurait su trouver sa place dans cette analyse, au même titre que sa production poétique inspirée de son voyage sur la péninsule. En effet, la poésie et le théâtre du moment 1800, offrent également une représentation et une diffusion du patrimoine italien régie par d'autres procédés littéraires qu'il serait intéressant d'étudier. Ils participent en outre, dans une moindre mesure que le roman, à la constitution d'un imaginaire italien foisonnant dont on retrouve par exemple les traces tenaces dans les rêveries d'Emma Bovary. Enfin, si le cas de l'Italie, terre classique, nous a paru plus à même d'illustrer notre thèse, nous pouvons nous demander si les mécanismes littéraires de la construction du patrimoine que nous avons dégagés s'appliquent, dans le cadre de la littérature viatique du moment 1800, à d'autres pays européens, par exemple la Grèce, qui dispose aussi d'un patrimoine antique renommé.

Annexes

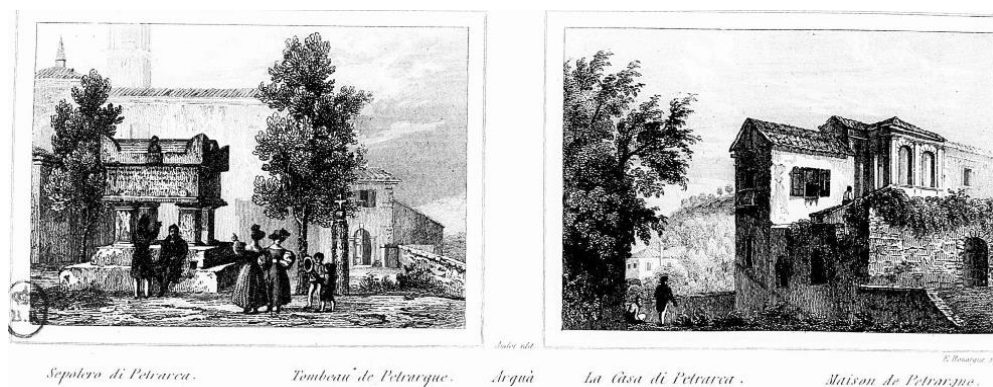
Illustrations

Partie 1 : Construire les patrimoines italiens dans la littérature de voyage du moment

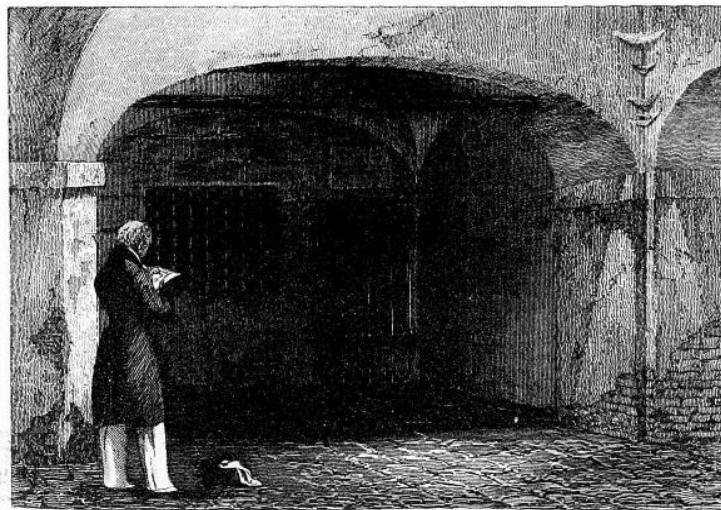
1800



Illu. 1 : « Tombeau du Dante », D.-D. Farjasse, *L'Italie, op. cit.*, t. IV, p. 203.



Illu. 2 : « Le tombeau et la maison de Pétrarque », D.-D. Farjasse, *L'Italie, op. cit.*, t. V, p. 208.



Lubey del.

Autel del.

E. Rouquet sc.

Prigione del Tasso.

Ferrare.

Prison du Tasse

Illu. 3 : « Prison du Tasse », D.-D. Farjasse, *L'Italie, op. cit.*, t. IV, p. 207.



Illu. 4 : « Frascatane », François Debret et Louis-Marie Petit, *Costumes italiens dessinés à Rome en 1807*, Paris, 1809.



Illu. 5 : « Albanaise », F. Debret et L.-M. Petit, *Costumes italiens dessinés à Rome en 1807, op. cit.*

Illu. 6 : « Sbire des États du pape », F. Debret et L.-M. Petit, *Costumes italiens dessinés à Rome en 1807, op. cit.*



Illu. 7 : « Carnaval de Rome », Bartolomeo Pinello, in A.-L. Millin, *Lettre de M. Millin à M. Langlès sur le carnaval de Rome*, op. cit.



Illu. 8 : « Brigands », *Un an à Rome et dans ses environs*, A. Thomas, 1823.



Illu.9 : « Caratelles » par Bartolomeo Pinelli (*Costumi diversi*, Rome, L. Fabri, 1822).



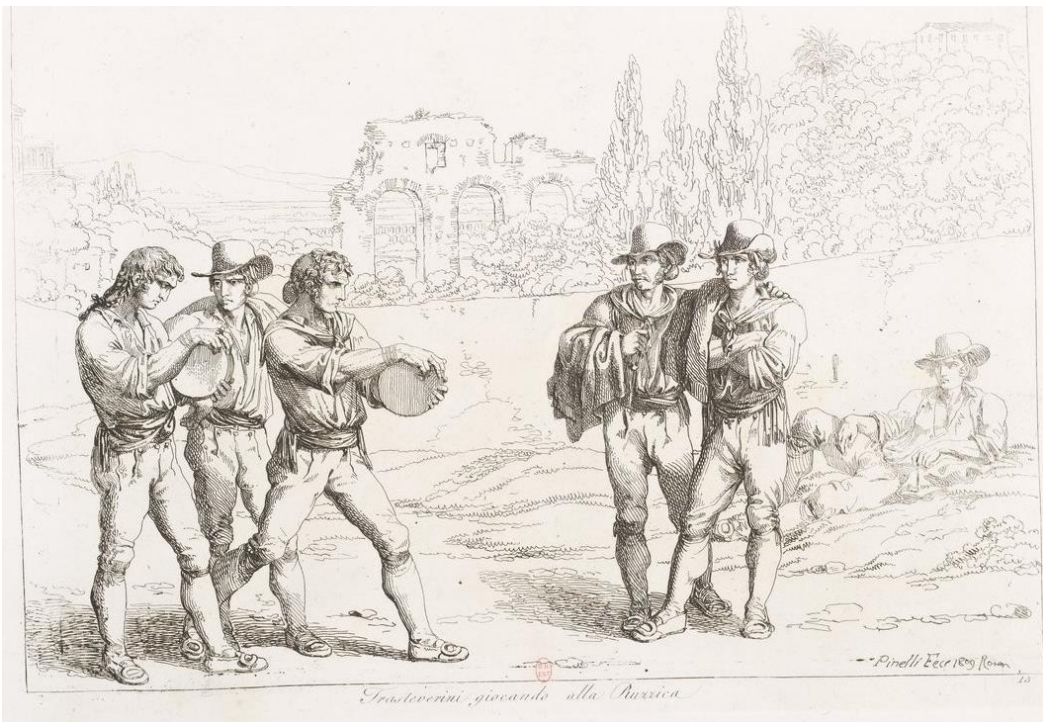


Il Saltarello.





Joue de la Quissica et de la Morra.



Trasteverini giocando alla Quissica.

— Pinelli Esc. 1809 Roma 13



Illus.10 : « La Saltarelle » (B. Pinelli, *Costumi diversi*, op. cit. et A. Thomas, *Un an à Rome et dans ses environs*, op. cit.) ; « La Canofiena romana » (B. Pinelli, *Costumi diversi*) ; « Jeux de la Ruzzica et de la Morra » (A. Thomas, *Un an à Rome et dans ses environs*, op. cit. et B. Pinelli, *Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all acqua forte*).



Illu. 11 : « Pèlerins », A. Thomas, *Un an à Rome et dans ses environs*, op. cit.



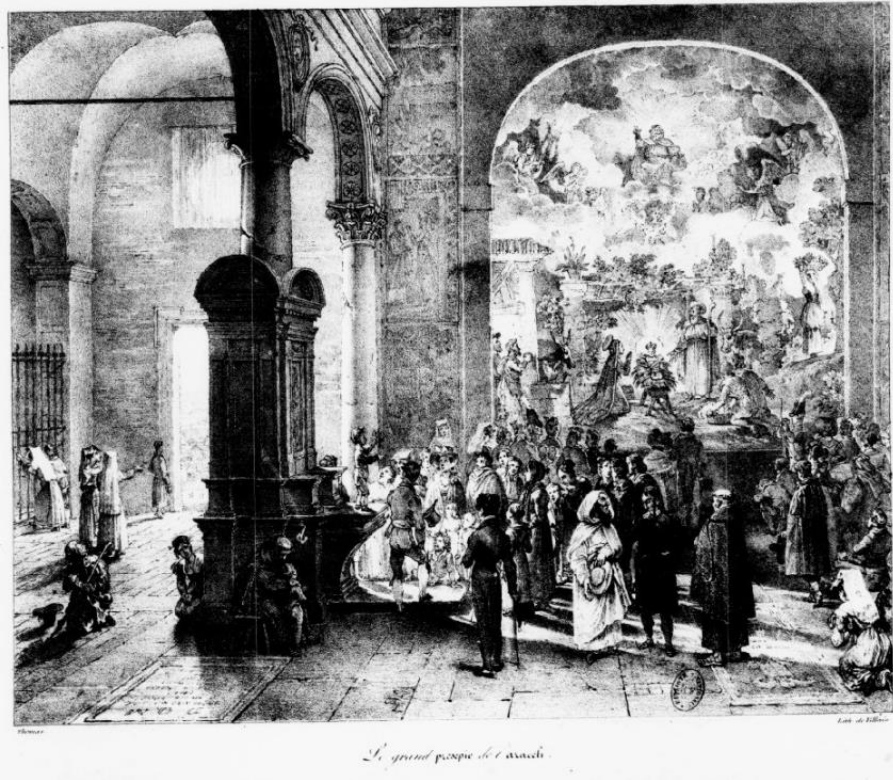
Roussier del. H. N.

Andet scit.

E. Roussier sc.

Roma. S. Lorenzo, Catacombe.

Illu. 12 : « Catacombes de Saint-Laurent », D.-D. Farjasse, *L'Italie, op. cit.*



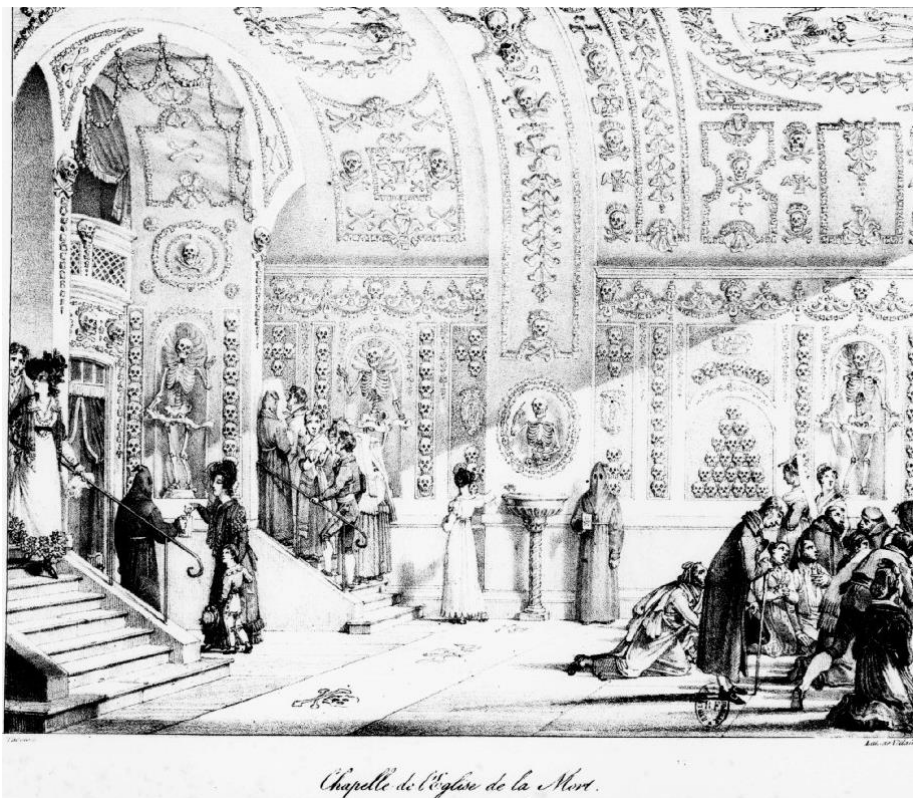
Illu. 13 : « Crèches de Noël », *Un an à Rome et dans ses environs*, A. Thomas et *Costumi diversi*, B. Pinelli.



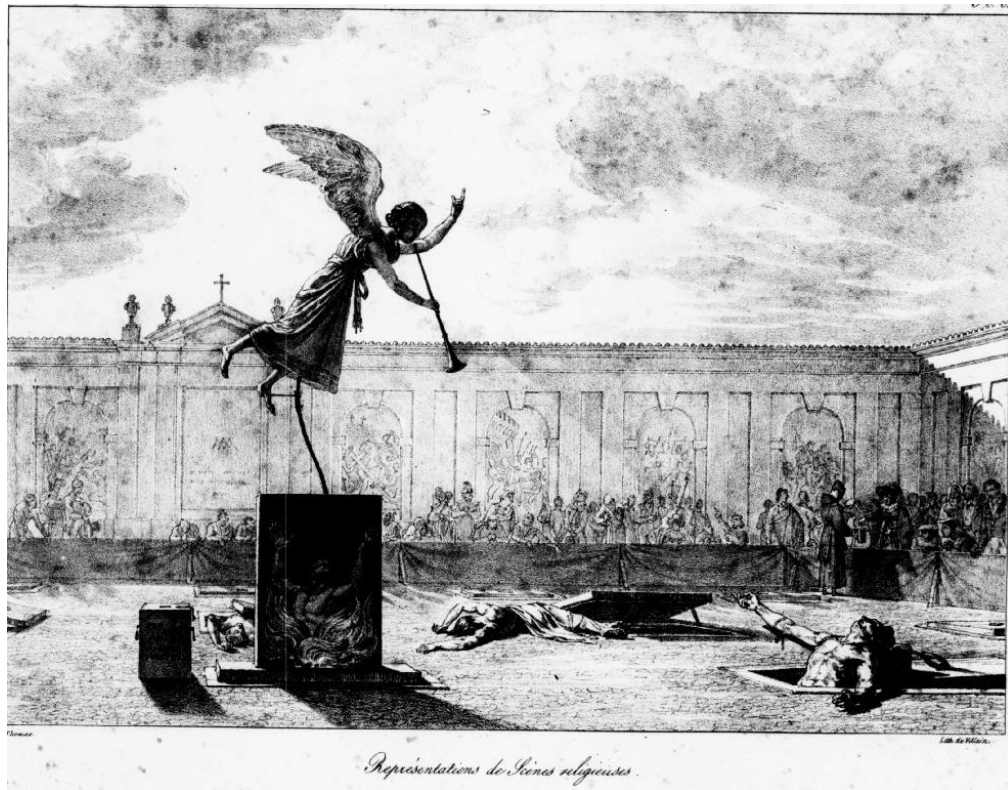
Illus.14 : « Pifferari », *Un an à Rome et dans ses environs*, A. Thomas et *Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all'acquerforte*, B. Pinelli.



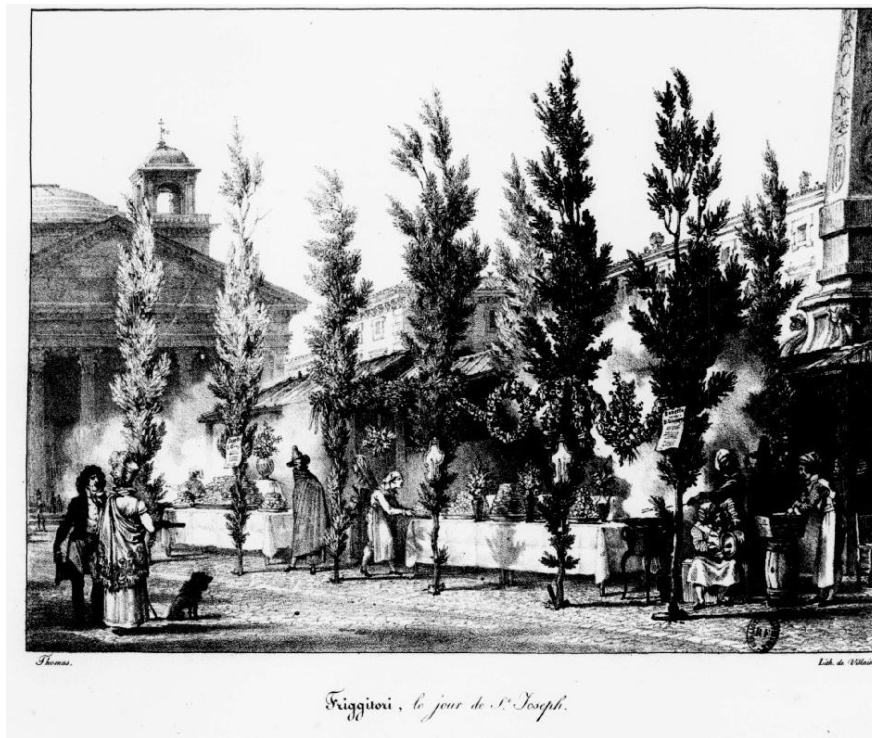
Illu. 15 : « La Befana », B. Pinelli, *Costumi Diversi*



Illu. 16 : « Chapelle de l'église de la mort », *Un an à Rome et dans ses environs*, A. Thomas.



Illu. 17 : « Représentations de scène religieuses », *Un an à Rome et dans ses environs*, A. Thomas.

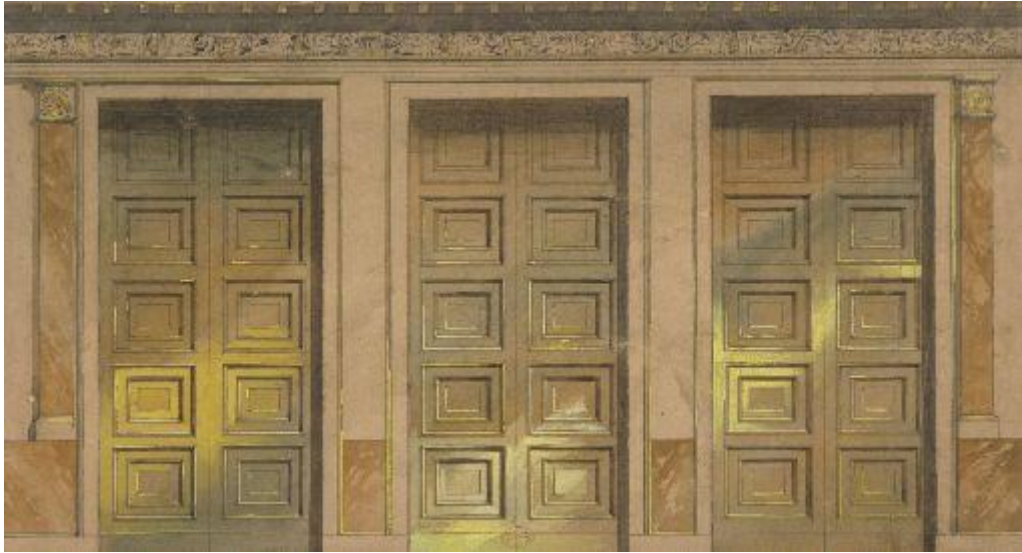




Illu. 18 : « Friggitori », *Un an à Rome et dans ses environs*, A. Thomas, et B. Pinelli, *Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all acqua forte*.



Illu. 19 : « La Chambre romaine », Pierre-Luc-Charles Cicéri, 1822.



Illu. 20 : « Le Palais de Tibère », P.-L.-C. Cicéri, 1821.



Illu. 21 : « Sylla. Décoration du 5^e acte », Charles Motte, 1826.



Illus.22 : Décors des actes I et II de *L'ultimo giorno di Pompei*, Carlo Sanquirico d'après les décors d'Alessandro Sanquirico pour la Scala en 1827.





Illus.23 : Décors de l'opéra *La Vestale* par A. Sanquirico, Firenze presso Ricordi e Co., 1825.



Illu. 24 : « Arsenal de Venise » et « Carrefour de St. Jean et Paul », décors de Domenico Ferri et Luigi Verardi pour Marino Fallieri, 1835.



Illu. 25 : « Place publique de Venise », P.-L.-C. Cicéri, 1829.

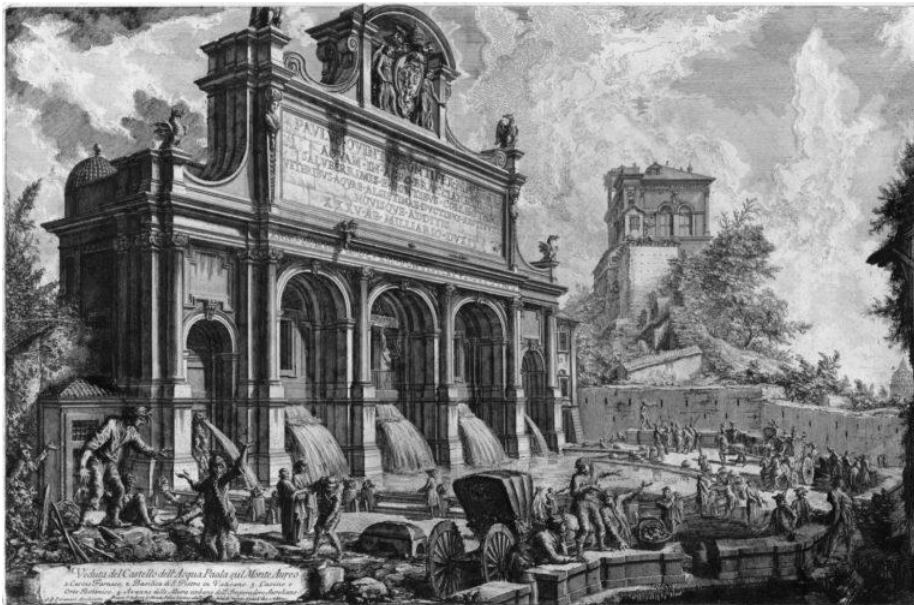


Illu. 26 : « Esquisse de décor de l'acte V de *Clément VIII* », P.-L.-C. Cicéri, 1832.

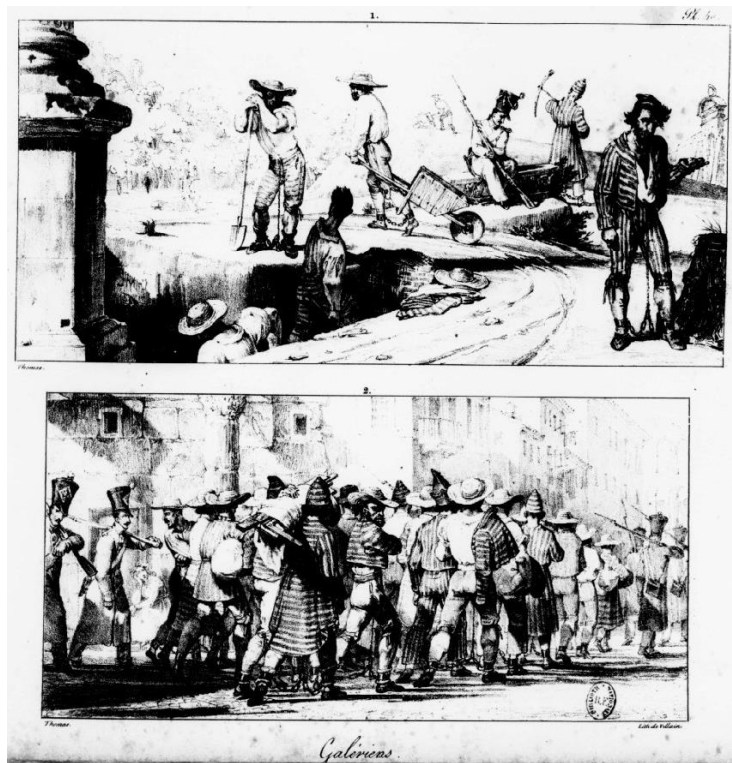


Illu. 27 : Costume de *La Muette de Portici*, Louis Maleuvre, Paris, Martinet, 1828.

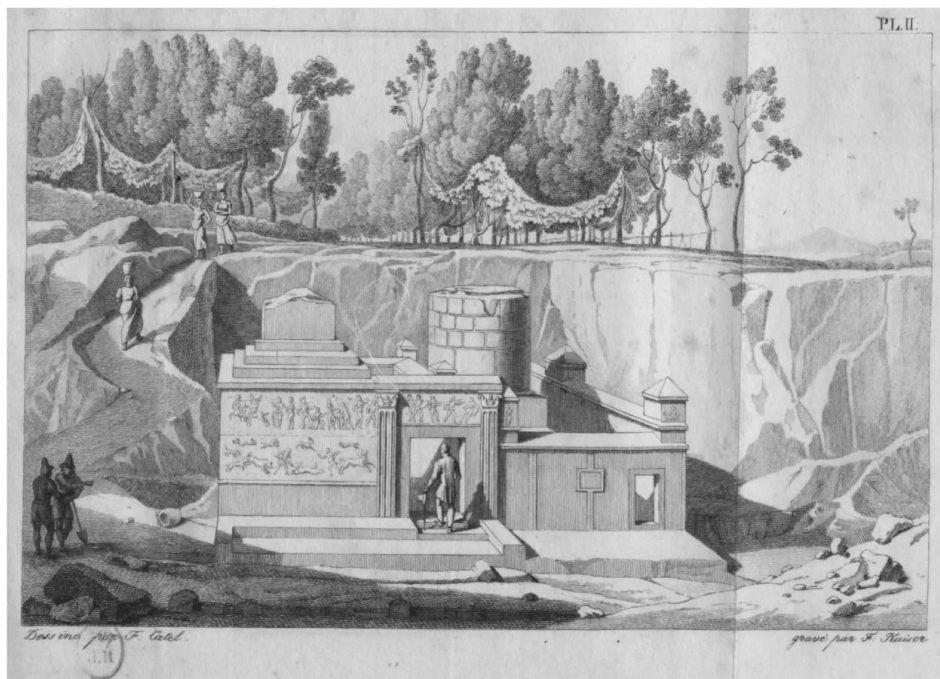
**Partie 2 : Poétiques patrimoniales : les processus patrimoniaux dans la littérature
viatique**



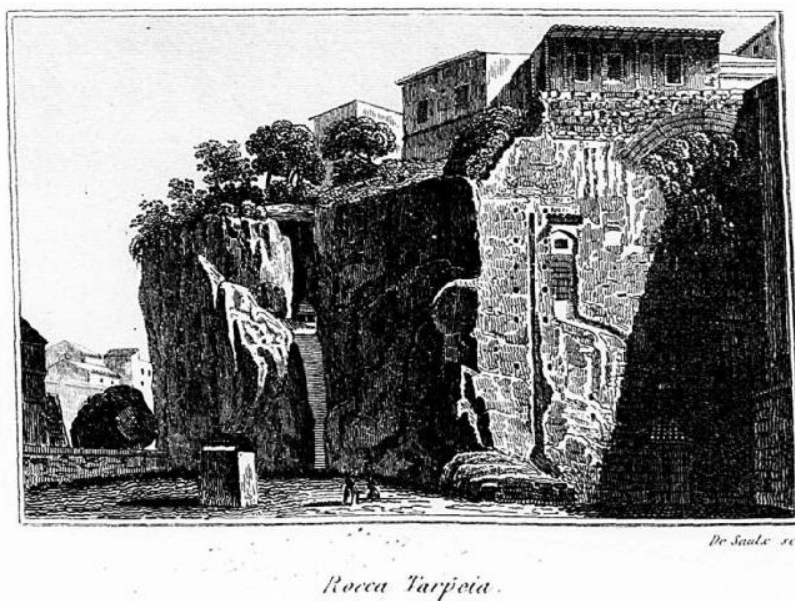
Illu. 1 : Giovanni Baptista Piranèse, *Veduta del Castello dell'Acqua Paola, Antichita Romanae*, Rome, 1748-1791.



Illu. 2 : « Galériens », *Un an à Rome et dans ses environs*, A. Thomas.



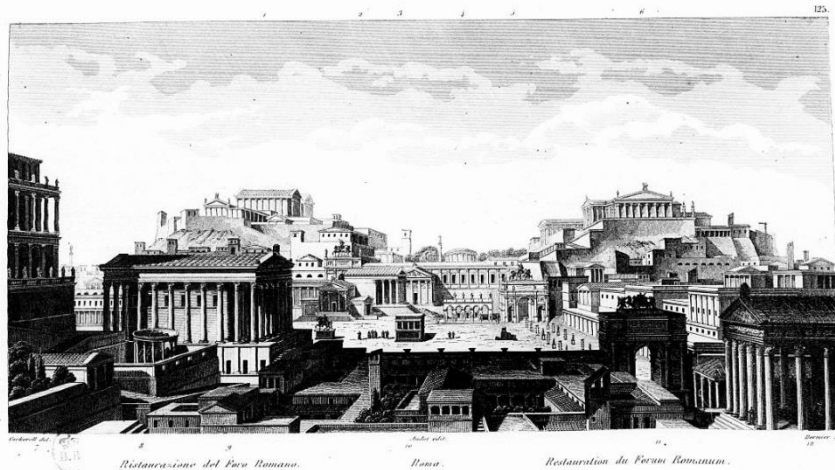
Illu. 3 : A.-L. Millin, *Description des tombeaux qui ont été découverts à Pompeï dans l'année 1812*, Naples, Imprimerie royale, 1813.



Illu. 4 : « Rocca Tarpeia », D.-D. Farjasse, *L'Italie*, op. cit.



Illu. 5 et 6 : « Arc de Titus restauré en 1823 » et « Arc de Titus en 1822 », A. Nibby, *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne*, op. cit., p. 28-29.



Illu. 7 : « Restauration du Forum romain », D.-D. Farjasse, *L'Italie, op. cit.*, p. 125



Illu. 8 : « Prêtre flamme romain », Jacques Grasset de Saint-Sauveur, *L'Antique Rome, ou Description historique et pittoresque de tout ce qui concerne le peuple romain dans ses costumes civiles [sic.], militaires et religieux, dans ses mœurs publiques et privées, depuis Romulus jusqu'à Augustule*, Paris, Deroy, 1796.



Illu. 9 : « Vestale romaine », J. Grasset de Saint-Sauveur, *L'Antique Rome, op. cit.*



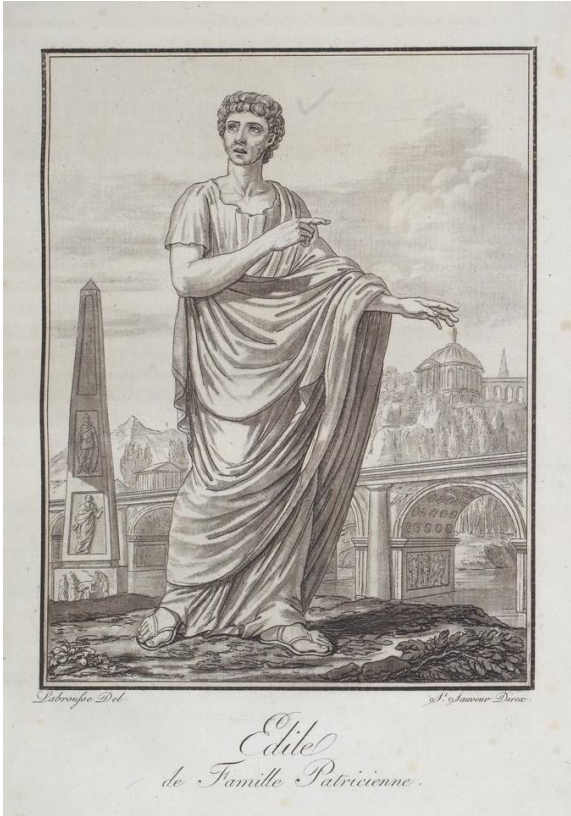
Illu. 10 : « Sibylle chez les Romains », J. Grasset de Saint-Sauveur, *L'Antique Rome, op. cit.*



Illu. 11 : « Reine des sacrifices », J. Grasset de Saint-Sauveur, *L'Antique Rome, op. cit.*



Illu. 12 : « Augure », J. Grasset de Saint-Sauveur, *L'Antique Rome, op. cit.*



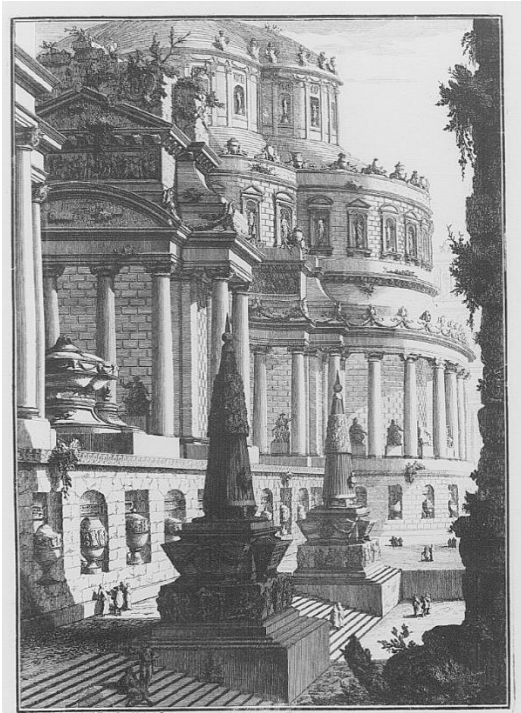
Illu. 13 : « Édile de famille romaine », J. Grasset de Saint-Sauveur, *L'Antique Rome, op. cit.*



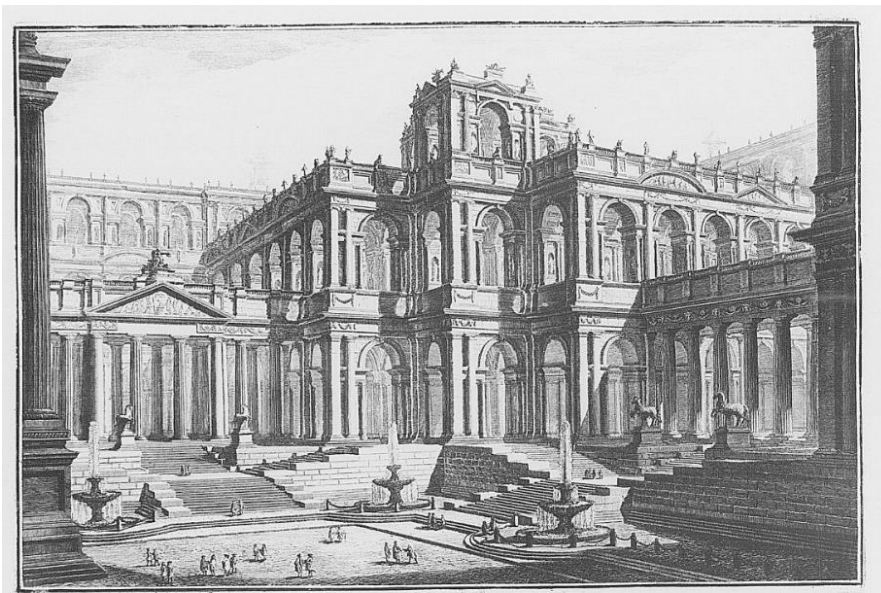
Illu. 14 : « Mariage des Romains », J. Grasset de Saint-Sauveur, *L'Antique Rome, op. cit.*



Illu. 15 : « Temple antique consacré à Vesta », G. B. Piranèse, *Antichita Romanae*, 1748-1791, Volume VIII, *Opere varie di Architettura*, pl.15.



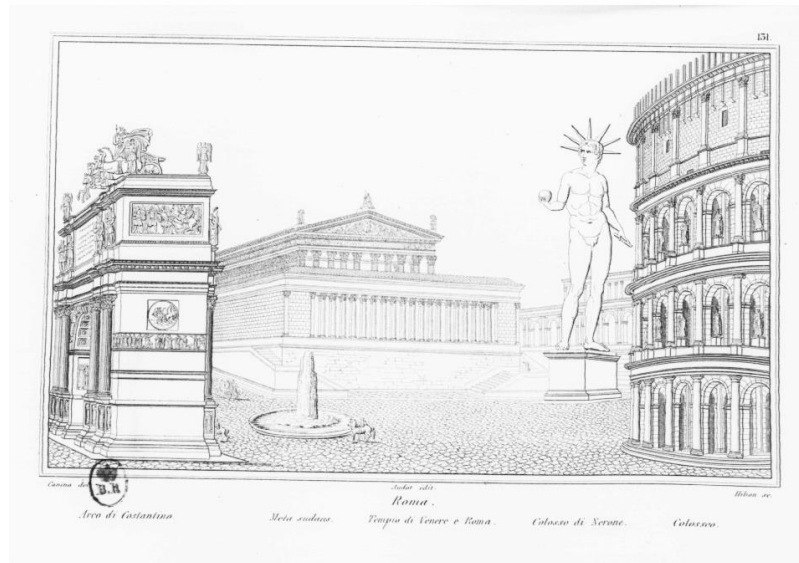
Illu. 16 : « Mausolée antique destiné à un empereur romain », G. B. Piranèse, *Antichita Romanae*, *op. cit.*, Volume VIII, *Opere varie di Architettura*, pl.3.



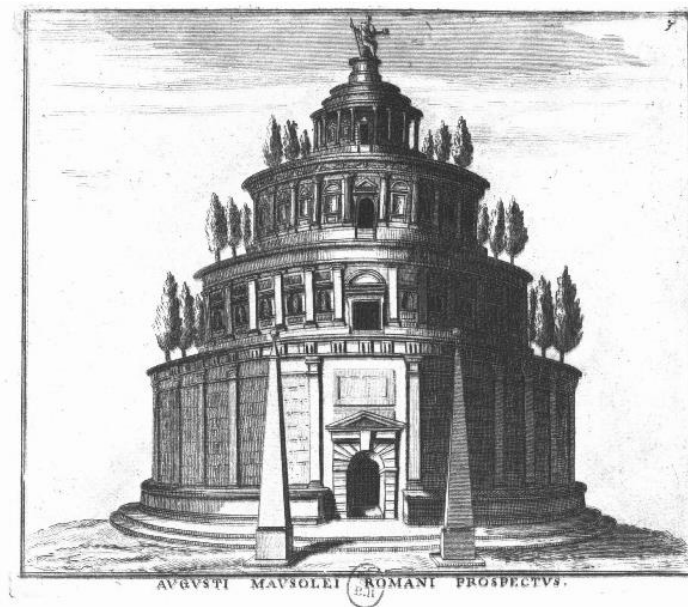
Illu. 17 : « Vue d'un forum antique », G. B. Piranèse, *Antichita Romanae, op. cit.*, Volume VIII, *Opere varie di Architettura*, pl.14.



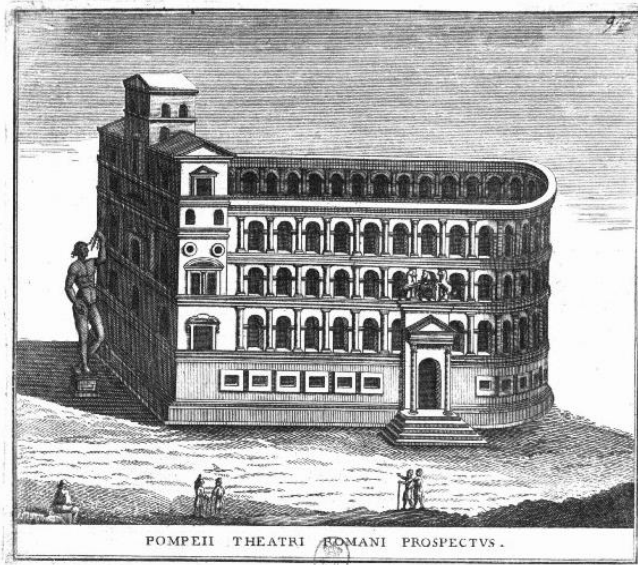
Illu. 18 : « Vue idéale de la via Appia et Ardeatina », G. B. Piranèse, *Antichita Romanae, op. cit.*, Volume VIII, *Opere varie di Architettura*, pl.17.



Illu. 19 : « Reconstitution du Forum », D.-D. Farjasse, *L'Italie, op. cit.*, p. 131.

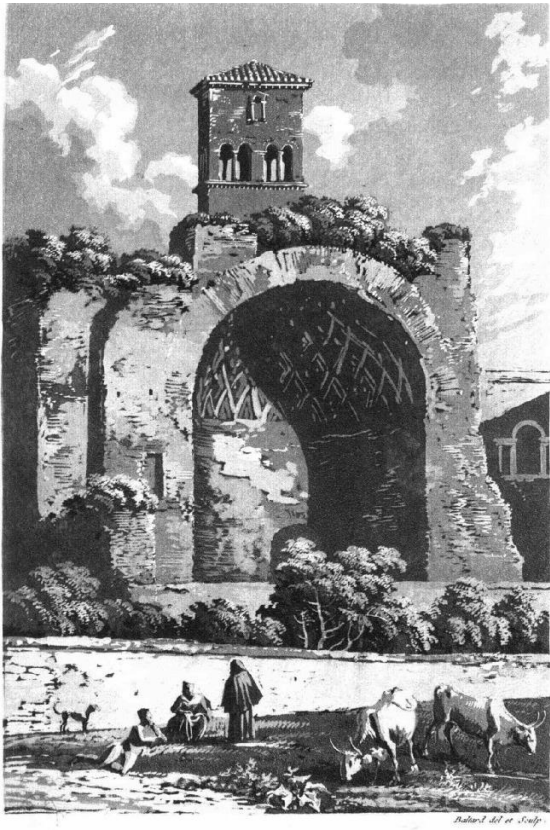


Illu. 20 : « Mausolée d'Auguste », Dominique Magnan, *La Ville de Rome ou Description abrégée de cette superbe ville*, Rome, Archange Casaletti, 1778, t. II.



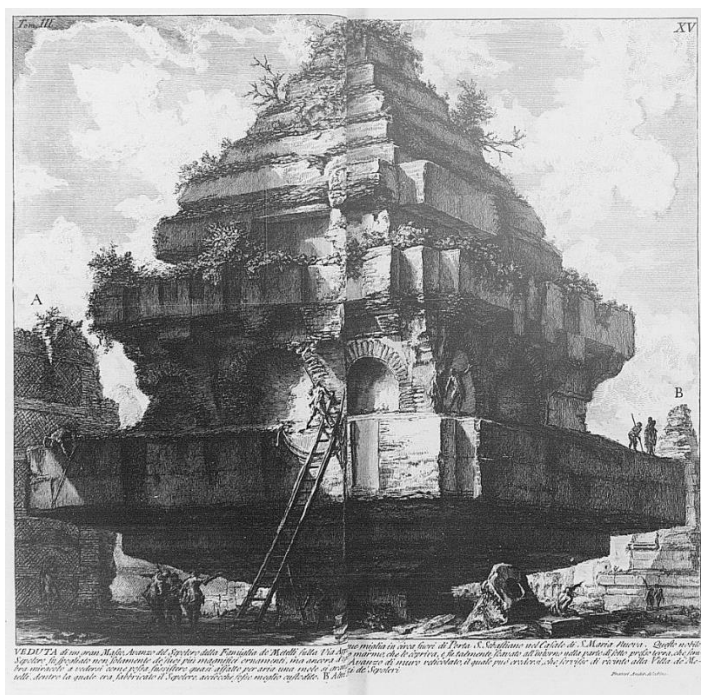
Illu. 21 : « Théâtre de Pompée », D. Magnan, *La Ville de Rome, op. cit.*, t. II.

Illu. 22 : « Temple du soleil et de la lune », Louis-Pierre Baltard, *Lettres, ou Voyage pittoresque dans les Alpes, en passant par la route de Lyon et le Mont-Cenis ; suivi d'un Recueil de vues des monuments antiques de Rome*, 1806.



TEMPIO DEI. SOLE E DELLA LUNA.

Reproduit à la Bibliothèque Nationale le 29 novembre 1910 de la République.



Illu. 23 : « Tombeau de Cecilia Metella », G. B. Piranèse, *Antichita Romanae, op. cit.*, Volume III, *Opere varie di Architettura*, pl. 15.

Partie 3 : L'écrivain, la nation et le patrimoine : des trajectoires identitaires et créatrices complexes



Illu. 1 : Jean Duplessis-Bertaux, *L'enlèvement des chevaux de la basilique Saint Marc de Venise*, 1797



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illu. 2 : Joseph-Charles Marin et Jean-Jérôme Beaugéan, *Départ du troisième convoi de statues et monuments d'art italiens pour la France, 1797.*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illu. 3 : Angelo Volpini et Carlo Lasinio, *Ingresso delle truppe francesi in Firenze per la porta a S. Gallo : e disarmamento dei soldati toscani il di 25 marzo 1799, 1799.*

Temple de Giove levanté en 1809.



Vue du centre du Temple de Jupiter levanté, en 1809, avant l'Administration française.

Temple de Giove levanté en 1815.



Vue des restes du Temple de Jupiter levanté, en 1815 à la fin de l'Administration française.

Illu. 4 : Camille Tournon, *Études statistiques sur Rome, Atlas*, Paris, Treuttel et Wurtz, 1831, p. 85 et 89.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

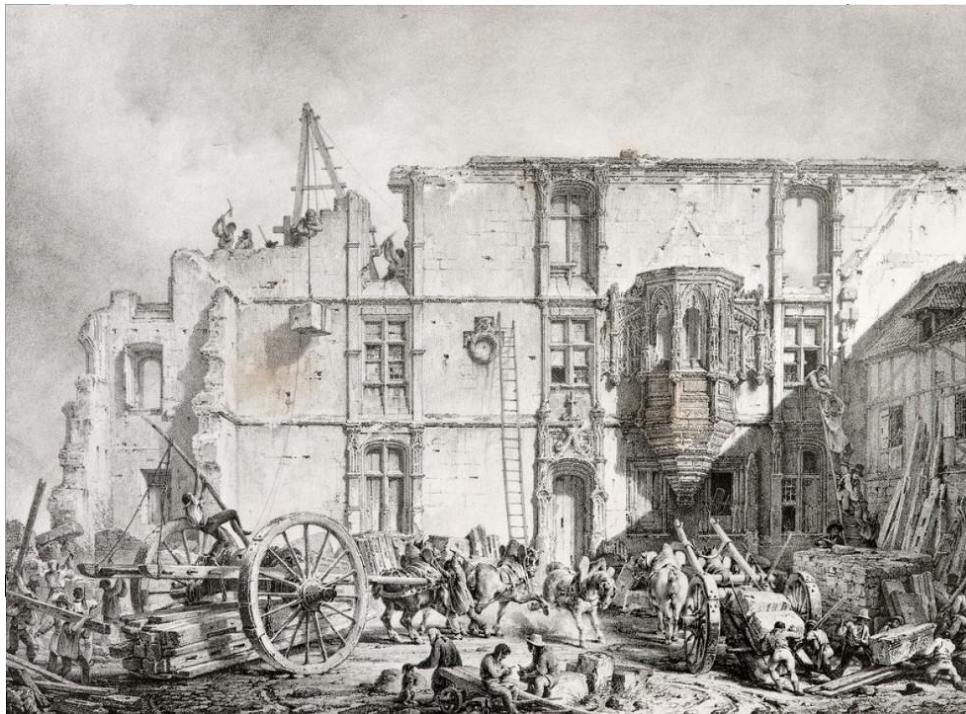
Illu. 5 : Ferdinando Albertolli, *Spaccato dei bagni nel Foro-Bonaparte in Milano*, 1801



Illu. 6 : Pierre-Gabriel Berthault et Abraham Girardet, *Entrée triomphale des monuments des sciences et des arts en France ; fête à ce sujet les 9 et 10 thermidor an 6 de la République*, 1802



Illu. 7 : Gravure du portrait de Beatrice Cenci par Guido Reni, Luigi Calamatta, Goupil & C^{ie}, Paris, 1857.



Illu. 8 : Baron Atthalin, « La Grande Maison aux Andelys », Charles Nodier, Justin Taylor, Alphonse de Cailleux, « Ancienne Normandie », in *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Gide fils, 1820-1878.

Bibliographie

Corpus littéraire

François-René de Chateaubriand

François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1848], Jean-Claude Berchet (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1992, t. II, 912 p.

François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1848], Jean-Claude Berchet (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1998, t. III, 782 p.

François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1848], Jean-Claude Berchet (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1998, t. IV, 945 p.

François-René de Chateaubriand, *Voyage en Italie* [1827], in Maurice Regard (éd.), *Œuvres romanesques et voyages*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, 1811 p.

François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme* [1802], Maurice Regard (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, 2089 p.

François-René de Chateaubriand, *Les Martyrs* [1809], Nicolas Perrot (éd.) in Béatrice Didier (dir.), *Œuvres complètes. XVII, XVIII, XVIII bis*, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2019, Vol. I.

François-René de Chateaubriand, *Correspondance générale. I. 1789-1807*, Béatrix d'Andlau, Pierre Christophorov et Pierre Riberette (éds.), Paris, Gallimard, « NRF », 1977, 682 p.

François-René de Chateaubriand, *Correspondance générale. II. 1808-1814*, Pierre Riberette (éd.), Paris, Gallimard, « NRF », 1979, 408 p.

François-René de Chateaubriand, *Correspondance générale. V. 1^{er} avril 1822-31 décembre 1822*, Pierre Riberette (éd.), Paris, Gallimard, « NRF », 1986, 582 p.

François-René de Chateaubriand, *Correspondance générale. VII. 1824-1827*, Pierre Riberette et Agnès Kettler (éd.), Paris, Gallimard, « NRF », 2004, 471 p.

François-René de Chateaubriand, *Correspondance générale. VIII. 1828-1830*, Pierre Riberette et Agnès Kettler (éd.), Paris, Gallimard, « NRF », 2010, 658 p.

Germaine de Staël

Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie* [1807], in *Œuvres*, Catriona Seth et Valérie Cossy (éds.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

Germaine de Staël et Simone Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël : contribution à la genèse de ses œuvres*, Genève, Droz, 1971, 543 p.

Germaine de Staël, *Correspondance générale, Tome V, France et Allemagne. Le Léman et l'Italie, 19 mai 1804 - 9 novembre 1805*, Béatrice W. Jasinski (éd.), Paris, France, Hachette, 1985, 731 p.

Germaine de Staël, *Correspondance générale, Tome VI, De Corinne vers De l'Allemagne, 9 novembre 1805-9 mai 1809*, Béatrice W. Jasinski (éd.), Paris, Klincksieck, 1993, 671 p.

Germaine de Staël, *Correspondance générale, Tome IX, Derniers combats : 12 mai 1814 -14 juillet 1817*, Stéphanie Genand et Jean-Dominique Candaux (éd.), Genève, Champion-Slatkine, 2017, 663 p.

Stendhal

Stendhal, *Promenades dans Rome* [1829], in Victor Del Litto (éd.), *Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 1873 p.

Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, in Victor Del Litto (éd.), *Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 1873 p.

Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1826*, in Victor Del Litto (éd.), *Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 1873 p.

Stendhal, *L'Italie en 1818*, in Victor Del Litto (éd.), *Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 1873 p.

Stendhal, *Vie de Napoléon*, Henri Martineau (éd.), Paris, Le Livre du divan, 1930, t. I.

Stendhal, *Journal (1801-1817)*, in *Œuvres intimes. I*, Victor Del Litto (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, 1637 p.

Stendhal, *Journal (1818-1842)*, in *Œuvres intimes. II*, Victor Del Litto (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, 1717 p.

Stendhal, *Vie de Henry Brulard* [1890], in *Œuvres intimes. II*, Victor Del Litto (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, 1717 p.

Stendhal, *Souvenirs d'égotisme* [1892], in *Œuvres intimes. II*, Victor Del Litto (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, 1717 p.

Stendhal, *Correspondance générale. Tome I, 1800-1809*, Victor Del Litto (éd.), Paris, H. Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 1997, 903 p.

Stendhal, *Correspondance générale. Tome II, 1810-1816*, Victor Del Litto (éd.), Paris, H. Champion, « Textes de Littérature moderne et contemporaine », 1998, 806 p.

Stendhal, *Correspondance générale. Tome III, 1817-1830*, Victor Del Litto (éd.), Paris, H. Champion, « Textes de Littérature moderne et contemporaine », 1999, 890 p.

Stendhal, *Correspondance générale. Tome IV, 1831-1833*, Victor Del Litto (éd.), Paris, H. Champion, « Textes de Littérature moderne et contemporaine », 1999, 812 p.

Stendhal, *Correspondance générale. Tome V, 1834-1836*, Victor Del Litto (éd.), Paris, H. Champion, « Textes de Littérature moderne et contemporaine », 1999, 837 p.

Stendhal, *Correspondance générale. Tome VI, 1837-1842*, Victor del Litto et alii (éd.), Paris, H. Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 1999, 910 p.

Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie* [1817], Victor del Litto (éd.), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1996, 711 p.

Stendhal et Abraham Constantin, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, Florence, J. P. Vieusseux, 1840.

Stendhal, « Les tombeaux de Corneto » [1855], in *Mélanges d'art*, Henri Martineau (éd.), Paris, 1932.

Stendhal, *Chroniques italiennes* [1855] in *Œuvres romanesques complètes, II*, Yves Ansel, Philippe Berthier et Xavier Bourdenet (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

Stendhal, *La Chartreuse de Parme* [1839], in *Œuvres romanesques complètes. III*, Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et alii (éds.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

Stendhal, *De l'amour* [1822], Xavier Bourdenet (éd.), Paris, Flammarion, « GF », 2014.

Guides et récits de voyage français, italiens, allemands et anglais

Charles de Brosses, *Lettres familières* [1739-1740], Paris, Didier, 1858 (2^e éd.), Romain Colomb (éd.), t. I et II.

Jérôme de Lalande, *Voyage en Italie d'un Français en 1765 et 1766*, [1769], Genève, 1790 (3^e éd.), t. I et t. II.

Giuseppe Vasi, *Itinéraire instructif divisé en huit journées pour trouver avec facilité toutes les anciennes et modernes magnificences de Rome*, Rome, Michel-Ange Barbiellini, 1773 (trad. fr.).

Anonyme, *Le Guide d'Italie pour faire agréablement le voyage de Rome, Naples et autres lieux*, Paris, Berton, 1775.

Louis Dutens, *Itinéraire des routes les plus fréquentées ou Journal d'un voyage aux villes principales de l'Europe, depuis 1768 jusqu'en 1783* [1775], Paris, Théophile Barois, 1783.

Francesco Tiroli, *La Vera guida per chi viaggia in Italia, con la descrizione di tutti i viaggi e sue poste*, Rome, Stamperia di Paolo, 1775.

M. de L. M. de l'Académie de St-Luc à Rome, *Description historique de l'Italie, en forme de dictionnaire* [1776], Avignon, Chambeau, 1790, t. I et t. II.

Jean-Dominique Cassini, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*, Paris, Veuve Duchesne, 1778.

Giuseppe Vasi, *Itinéraire instructif*, Marianno Vasi (éd.), Rome, Louis Perego Salvio, 1786 (5^e éd.).

- Marie-Dominique de Binos, abbé, *Voyage par l'Italie*, Paris, Boudet, 1787, t. I et II.
- Thomas Martyn, *The Gentleman's guide in his tour through Italy* [1787], Lausanne, Louis Luquiens et Genève, J.E. Didier, 1792 (trad. fr.), t. I et II.
- Charles Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, Paris, De Senne, 1788, t. I et II.
- Aubin-Louis Millin, *Antiquités Nationales ou recueil de monuments, pour servir à l'Histoire générale et particulière de l'Empire François*, Paris, M. Drouhin, 1790.
- Giuseppe Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Naples, Li Socj del Gabinetto Letterario, 1792.
- Pasquale Massi, *Indicazione antiquaria del Pontificio Museo Pio-Clementino in Vaticano*, Rome, Presso i Lazarini, 1792.
- Marianno Vasi, *Description du musée pie-clémentin et de la galerie des tableaux du Palais Vatican*, Rome, Imprimerie de Pagliarini, 1792 (trad.fr.).
- Charles Duclos, *Voyage en Italie, ou Considérations sur l'Italie*, Maestricht, J. P. Roux et Compagnie, 1793.
- Heinrich August Ottokar Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, Weimar, Bureau d'Industrie, 1793, t. I et II.
- Paul-Louis Courier, *Lettres écrites de France et d'Italie*, Louis Coquelin (éd.), Paris, Larousse, 19 ??.
- François-René Jean de Pommereul, *Campagne du Général Buonaparte en Italie, pendant les années IV^e et V^e de la République française, par un officier général*, 1797, Maxwell, cop. 1991, « Les archives de la Révolution française ».
- Jean-Jacques Barthélémy, abbé de, *Voyage en Italie de M. l'abbé Barthelemy* [1798], Genève, Minkoff, 1802.
- Angelo Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, Rome, 1800-1802.
- Jacques Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, Paris, H.-J. Jansen, 1801, t. I et II.
- Pierre-Nicolas Anot, *Les Deux voyageurs, ou Lettres sur la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, la Pologne, la Prusse, l'Italie, la Sicile et Malthe et un récit impartial des principaux événements qui se sont passés en Europe, depuis 1791 jusqu'à la fin de 1802*, Rheims, Brigot, 1802, t. I et t. II.
- Charles-Victor de Bonstetten, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide*, Genève, J. J. Paschoud, 1804.
- Angelo Dalmazzoni, *L'Antiquario o sia la guida de forestieri*, Rome, chez l'auteur, n°37 via Tritone, 1804.

Angelo Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne, Première journée. Capo di Bove et vallée des Camènes*, Rome, A. Fulgoni, 1804.

Heinrich August Ottokar Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, Weimar, Bureau d'Industrie, 1805 (3^e éd.), t. I et II.

August Friedrich Ferdinand de Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples* [1805], Paris, Barba et Buisson, 1806 (trad. fr.), t. I à IV.

Augustin-François Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, 1801-1802*, Paris, P. Didot l'aîné, 1806.

Giuseppe Vasi, *Itinéraire instructif*, Marianno Vasi (éd.), Rome, chez l'auteur, 1806.

Michelangelo Prunetti, *L'Osservatore delle belle arti in Roma*, Rome, Gioacchino Puccinelli, 1808, t. I et II.

Heinrich August Ottokar Reichard, *Guide des voyageurs en France*, Weimar, au Bureau d'industrie, 1810.

Bernardino Bernardini, *Descrizione dei Rioni di Roma*, Rome, Eredi Raggi Librari, 1810.

Friedrich Sickler, *Plan topographique de la campagne de Rome considéré sous le rapport de la géologie et des antiquités* [1811 trad.fr.], Rome, Aurelj, 1830 éd.

Aubin-Louis Millin, *Lettre de M. Millin à M. Langlès sur le carnaval de Rome*, Paris, J.-B. Sajou, 1812.

Jean-Louis Brad, *L'Italie, poème en quatre chants*, Alexandrie, L. Capriolo, date de publication inconnue mais antérieure à 1815.

Philippe Petit-Radel, *Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie en 1811 et 1812*, Paris, Chanson, 1815, t. I à III.

Johann Wolfgang von Goethe, *Voyage en Italie* [1816], Jacques Porchat (éd.), Jean Lacoste (trad.), Paris, Bartillat, « Omnia », 2001.

Jean-Baptiste Reinolds, dit Guinan-Laourens, *Tableau de Rome vers la fin de 1814*, Bruxelles, Weissenbruck, 1816.

Georges Mallet, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, Paris, Paschoud, 1817.

Heinrich August Ottokar Reichard, *Guide des voyageurs en Europe*, t. IV, Paris, Langlois, 1817.

Anonyme, *Tablettes d'un voyageur en Italie*, Paris, P. Didot l'Aîné, 1818.

Jean-Pierre Giégler, *Manuel du voyageur en Italie, ou Nouvelle description de tout ce que ce pays offre de plus intéressant, de plus curieux et de plus instructif*, Milan, J. P. Giégler, 1818.

Antonio Nibby, Pietro Ruga et Pietro Parboni, *Les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne et les quatre basiliques principales de Rome moderne*, Rome, Poggioli, 1818.

Ennio Quirino Visconti, *Œuvres*, t. I, *Le Musée Pie-Clémentin*, Milan, J. P. Giegler, 1818.

Antoine-Laurent Castellan, *Lettres sur l'Italie faisant suite aux lettres sur la Morée, l'Hellespont et Constantinople*, Paris, A. Nepveu, 1819, t. I à III.

Heinrich August Ottokar Reichard, *Guide des voyageurs en Italie*, Weimar, Bureau d'Industrie, 1819 (9^e éd.).

Albert Montémont, *Voyage aux Alpes et en Italie, ou Lettres en prose et en vers*, Paris, Lelong, 1821, t. I et II.

Lady Morgan, *L'Italie*, Paris, Pierre Dufart, 1821 (trad.fr.), t. I à IV.

Jacques Barzilay, *Dictionnaire géographique et descriptif de l'Italie, servant d'itinéraire et de guide aux étrangers*, Paris, Truchy, 1823.

Étienne-Jean Delécluze, *Le Vatican : extrait des lettres écrites d'Italie en 1824*, Paris, Lachevardière, 1824.

Joseph-Hippolyte de Santo Domingo, *Tablettes romaines : contenant des faits, des anecdotes et des observations sur les mœurs, les usages, les cérémonies, le gouvernement de Rome par un français qui a récemment séjourné dans cette ville*, Paris, Les marchands de nouveautés, 1824.

J. M. L. Borel, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis*, Paris, Dondey-Dupré père et fils, 1825.

Étienne de Jouy, *L'Hermitte en Italie ou observations sur les mœurs et usages des Italiens au début du XIX^e siècle*, Paris, Pillet Aîné, 1825, t. I à IV.

Alphonse Dupré, *Relation d'un voyage en Italie suivie d'Observations sur les anciens et les modernes, avec des tableaux historiques à l'appui*, Paris, Boucher, 1826, t. I et II.

Jean-Marie Vincent Audin, dit Richard, *Guide du voyageur en Italie, ou itinéraire complet de cette terre classique*, Paris, Audin, 1826.

Aristide-Michel Perrot, *Nouvel itinéraire portatif d'Italie* [1827], Paris, H. Langlois fils, 1830 (2^e éd.).

Louis Simond, *Voyage en Italie et en Sicile*, Paris, A. Sautelet et Compagnie, 1827, t. I et II.

Constant Taillard, *Les Voyageurs en Italie*, Paris, Dondey-Dupré père et fils, 1828, t. I à III.

Camille Bonnard, *Le Pèlerin ou souvenirs de Rome*, Paris, C. Bonnard éditeur, 1829.

Joseph-Basile Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820*, Paris, Dondey-Dupré, 1829, t. I à IV.

Charles Malo, *Les Capitales de l'Europe, promenades pittoresques. Rome*, Paris, Marcilly, 1830.

Francesco Pirovano, *Milan nouvellement décrite*, Milan, Jean Silvestri, 1830.

Camille Tournon, *Études statistiques sur Rome*, Paris, Treuttel et Würtz, 1831, t. I et II.

Antoine-Claude Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828 ou L'Indicateur italien*, Paris, Le Normant, 1831-1833, t. I à V.

Paul de Julvécourt, *Mes souvenirs de bonheur ou neuf mois en Italie*, Paris, Silvestre fils, 1832.

Ouvrage collectif, *Le Landscape français*, Paris, L. Janet, 1833.

Jean-Marie Vincent Audin, dit Richard et Mariana Starke, *Guide du voyageur en Italie*, Paris, Audin, 1833-1834 (6^e éd.).

Jacques de Norvins *et alii*, *L'Italie pittoresque*, Paris, Amable Costes, 1836, t. I à VI.

Denis-Dominique Farjasse *et alii*, *L'Italie : la Sicile, les Îles Éoliennes, l'Île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'Île de Calypso, etc. : sites, monuments, scènes et costumes... d'après les inspirations, les recherches et les travaux de MM. le vicomte de Chateaubriand, de Lamartine, Raoul-Rochette...*, Paris, Audot, 1836, t. I à V.

Joseph Régnier, *Tableau de la Ville Éternelle, supplément à tous les voyages d'Italie*, Paris, Derivaux et Delossi, 1835.

Astolphe de Custine, *Mémoires et voyages ou Lettres écrites à diverses époques, pendant des courses en Suisse, en Calabre, en Angleterre, et en Écosse*, Paris, C. Ladvocat et Cie, 1839, (3^e éd.), t. I.

Antoine-Claude Valéry, *L'Italie confortable : manuel du touriste*, Paris, J. Renouard, 1842.

Joseph d'Estourmel, *Souvenirs de France et d'Italie dans les années 1830, 1831 et 1832*, Paris, Crapelet, 1848.

Recueils d'images

Giovanni Battista Piranèse, *Antichità Romanae*, 1748-1791, Volume VIII, *Opere varie di Architettura*.

Jean Barbault, *Vues des plus beaux restes des antiquités romaines telles qu'elles subsistent encore à Rome et en divers endroits de l'Italie*, 1775.

Giovanni Battista Cipriani, *Raccolta di 320 vedute sì antiche che moderne della città di Roma e di alcuni luoghi suburbani*, Rome, Nella Calcografia di Agapito Franzetti al corso, 1790-1820.

Jacques Grasset de Saint-Sauveur, *L'Antique Rome, ou Description historique et pittoresque de tout ce qui concerne le peuple romain dans ses costumes civils [sic.], militaires et religieux, dans ses mœurs publiques et privées, depuis Romulus jusqu'à Augustule*, Paris, Deroy, 1796.

Jacques Mérigot, *A select collection of views and ruins in Rome and its vicinity executed from drawings made upon the spot in the year 1791*, Londres, R. Edwards, 1797.

Angelo Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne*, Rome, 1800-1802.

Angelo Uggeri, *Journées pittoresques des édifices de Rome ancienne, Première journée. Capo di Bove et vallée des Camènes*, Rome, A. Fulgoni, 1804.

Louis-Pierre Baltard, *Lettres, ou Voyage pittoresque dans les Alpes, en passant par la route de Lyon et le Mont-Cenis ; suivi d'un Recueil de vues des monuments antiques de Rome*, Paris, Crapelet, 1806.

François Debret et Louis-Marie Petit, *Costumes italiens dessinés à Rome en 1807*, Paris, 1809.

Bartolomeo Pinelli, *Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all acqua forte*, Rome, 1809.

Tonnes Christian Bruun Neeregard, *Voyage pittoresque et historique du Nord de l'Italie*, Paris, 1820.

Bartolomeo Pinelli, *Costumi diversi*, Rome, L. Fabri, 1822.

François Mazois, *Les Ruines de Pompéi dessinées et mesurées*, Paris, Firmin Didot, vol. I, 1824

Jean-Baptiste Isabey, *Le Voyage en Italie*, Paris, 1822.

Antoine Thomas, *Un an à Rome et dans ses environs. Recueil de dessins lithographiés, représentant les costumes, les usages et les cérémonies civiles et religieuses des États romains*, Paris, F. Didot, 1823.

Bibliographie critique

Définir et problématiser la notion de patrimoine

Ouvrages

François-Xavier Amprimoz et Pierre Pinon, *Les Envois de Rome, 1778-1968 : architecture et archéologie*, Rome, École Française de Rome, 1988, 458 p.

Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La Notion de patrimoine*, Paris, L. Levi, 1994, 141 p.

Catherine Bertho-Lavenir (dir.), *La Visite du monument*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 10-24.

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, Collection de l'École française de Rome n°398, 2008, 791 p., 33 pl.

Göran Blix, *From Paris to Pompeii. French romanticism and the cultural politics of archeology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009, 310 p.

Camillo Boito, *Conserver ou restaurer ? : 1893*, Saint-Front-sur-Nizonne, L'Encyclopédie des nuisances, 2013, 163 p.

Olivier Bonfait (dir.), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia, da Ingres a Degas : artisti francesi a Roma*, Milano, Electa, 2003, 640 p.

Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon, essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, « L'esprit de la cité », 1998, 414 p.

Pierre Bourdieu et Alain Darbel dans *L'Amour de l'art. Les musées d'art européen et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 2^e éd., 1969.

Ferdinand Boyer, *Le Monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Turin, Società editrice internazionale, « Biblioteca di studi francesi », 1969, 355 p.

Marie-Charlotte Calafat et Jean-Marie Gallais (dirs.), *Folklore : artistes et folkloristes, une histoire croisée*, Paris, La Découverte, 2020, 223 p.

Yveline Cantarel-Besson, *La Naissance du Musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1981, 2 vol., 305 p. et 295 p.

Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets : théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, « Détours », 558 p.

Christophe Charle, *Discordance des temps : une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, « Les temps des idées », 2011, 494 p.

André Chastel, *L'Italie, musée des musées*, suivi de *La Vie des peintres italiens*, Paris, L. Levi, « Piccolo », 2012, 60 p.

Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1996, 260 p.

Barry Daniels, *Le Décor de théâtre à l'époque romantique : catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française : 1799-1848*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003, 381 p.

Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, 379 p.

François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* [2003], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2012 (éd. augmentée).

François Hartog, *Chronos. L'Occident aux prises avec le temps*, Paris, Gallimard, « NRF », « Bibliothèque des histoires », 2020, 344 p.

Reinhart Koselleck, *Le Futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques* [1979], Jochen Hoock et Marie-Claire Hocck (trad.), Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990, 329 p.

Jean-Michel Léniaud, *L'Utopie française : essai sur le patrimoine*, Paris, Mengès, 1992, 180 p.

Rossella Leone, Federica Pirani et Maria Elisa Tittoni (dirs.), *Il Museo di Roma racconta la città. Mostra, Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi, 4 maggio 2002*, Roma, Gangemi Editore, 2002, 445 p.

- Vittorio Mainetto, *Protection de la propriété culturelle et circulation des biens culturels – Étude de droit comparé Europe/Asie*, 2008. http://www.gdri-droit-patrimoine-culturel.cnrs.fr/sites/default/fichiers/TraficIllicite_rapport-italien.pdf
- Daniele Maira, *Renaissance romantique : mises en fiction du xv^e siècle, 1814-1848*, Genève, Droz, 2018, 647 p.
- Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, 237 p.
- Hanna Murauskaya et Anne-Solène Rolland, *Les Musées de la nation : créations, transpositions, renouveaux. Europe, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008, 248 p.
- Édouard Pommier, *L'Art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991, 504 p.
- Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2009, 125 p.
- Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997, 406 p.
- Dominique Poulot, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2014, 255 p.
- Dominique Poulot, *Surveiller et s'instruire : la Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996, 591 p.
- Dominique Poulot, *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XXI^e siècle : du monument aux valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, 192 p.
- Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* [1815], Paris, Fayard, 1989, 249 p.
- Roland Recht, *Penser le patrimoine : mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, Hazan, 2008, 202 p.
- William Reddy, *La Traversée des sentiments : un cadre pour l'histoire des émotions*, Sophie Renaut (trad.), Dijon, Les Presses du réel, 2019, 446 p.
- Alois Riegl, *Le Culte moderne des monuments : son essence et sa genèse* [1903], Daniel Wiczorek (trad.), Françoise Choay (éd.), Paris, Éditions du Seuil, « Espacements », 1984, 122 p.
- Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1997, 199 p.
- Bénédicte Savoy, *Objets du désir, désir d'objets*, Paris, Fayard, 2017, 81 p.
- Alain Schnapp, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Éditions Carré, « Le Livre de poche », « Références. Art », 1993, 512 p.

Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines : des origines aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2020, 722 p.

Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales : Europe, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001, 307 p.

Anne-Marie Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national : entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 2019, 440 p.

Ouvrages collectifs

Fabienne Bercegol, Stéphanie Genand et Florence Lotterie (dirs.), *Une « période sans nom » : les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Paris, Garnier, 2016, 452 p.

Marie-Claire Berducou (dir.), *La Conservation en archéologie : méthodes et pratique de la conservation-restauration des vestiges archéologiques*, Paris, Masson, 1990, 469 p.

Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses : Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, « Littérature et politique », 2004, 484 p.

Christophe Charle (dir.), *Le Temps des capitales culturelles : XVII^e-XIX^e siècles*, Seyssel, Champvallon, 2009, 368 p.

Sandra Costa (dir.) *Patrimoine et législation : l'expérience de l'Italie et de la France : actes de la journée d'études du 12 mars 1998*, Grenoble, Centre de Recherche d'Histoire de l'Italie et des Pays Alps, « Les Cahiers du CRHIPA », 2000, 148 p.

Sandra Costa (dir.), *Musées perdus, musées retrouvés : l'expérience de l'Italie et de la France actes de la journée d'études du 22 avril 1999*, Grenoble, Centre de Recherche d'Histoire de l'Italie et des Pays Alps, « Les Cahiers du CRHIPA », 2000, 217 p.

Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher (dirs.), *La Mémoire en ruines : le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Cahiers de Recherches du CRLMC », 259 p.

François Furet (dir.), *Patrimoine, temps, espace : patrimoine en place, patrimoine déplacé*, Paris, Fayard, « Éditions du patrimoine », 1997, 437 p.

Daniel-Jacques Grange et Dominique Poulot (dirs.), *L'Esprit des lieux : le patrimoine et la cité*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997, 476 p.

Martine Lavaud, *La Plume et la pierre : l'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, Nîmes, Lucie éd., 2007, 473 p.

Éric Perrin-Saminadayar (dir.), *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle, de la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Mémoires-Centre Jean Palerne », 2001, 323 p.

Édouard Pommier (dir.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris, Klincksieck, 1995, 649 p.

Anouchka Vasak (dir.), *Entre deux eaux, les secondes Lumières et leurs ambiguïtés (1789-1815)*, Paris, Le Manuscrit, 2012, 440 p.

Articles publiés dans des ouvrages collectifs

Sarah B. Benson, « Une capitale culturelle européenne à l'époque moderne : la colline du Capitole et la politique du patrimoine », in Christophe Charle et Daniel Roche (dirs.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 161-172.

Gilles Bertrand, « Les voyageurs français en Italie et la sauvegarde du patrimoine. Naissance d'une attention à la conservation des biens culturels et artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », in Sandra Costa (dir.), *De l'art au patrimoine : France et Italie : le transfert de modèles culturels et esthétiques à l'époque moderne*, Grenoble, CRHIPA, p. 71-104.

Gilles Bertrand, « Les voyageurs français face au patrimoine italien de la Renaissance et du baroque : la mise en scène des villes dans les récits-guides du XVIII^e siècle », in Sandra Costa (dir.), *Représentations et formes de la ville européenne. Le patrimoine et la mémoire*, Paris-Grenoble, L'Harmattan-CRHIPA, 2005, p. 97-138.

André Chastel, « La notion de patrimoine », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire, II : la nation*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 405-443.

Catherine Edwards, « Imaginer les ruines dans la Rome antique », in Damien Nelis et Manuel Royo (dirs.), *Lire la ville. Fragments d'une archéologie littéraire de Rome antique*, Bordeaux, Ausonius, « Scripta Antiqua », p. 257-273.

Andrea Emiliani, « Le point de vue italien », in Jacques Le Goff (dir.), *Patrimoine et passions identitaires. Entretiens du patrimoine, Théâtre national de Chaillot, Paris, 6 au 8 janvier 1997*, Paris, Fayard, « Éditions du patrimoine », 1998, p. 363-372.

Marc Fumaroli, « Jalons pour une histoire littéraire du patrimoine », in Jacques Le Goff (dir.), *Patrimoine et passions identitaires. Entretiens du patrimoine, Théâtre national de Chaillot, Paris, 6 au 8 janvier 1997*, Paris, Fayard, « Éditions du patrimoine », 1998, p. 101-116.

Odile Gannier, « Des ruines aux monuments historiques : les notes de voyage de l'inspecteur Mérimée », in Alain Guyot et Chantal Massol (dirs.), *Voyager en France au temps du romantisme : poétique, esthétique, idéologie*, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », Grenoble, ELLUG, p. 181-199.

Gérard Luciani, « La politique papale en matière de conservation des antiques et les voyageurs français au XVIII^e siècle », in Philippe Koeppl, *Papes et papauté au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque Franco Simone », 1999, p. 9-25.

Krzysztof Pomian, « Musée et patrimoine », in Henri-Pierre Jeudy (dir.), *Patrimoines en folie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 177-198.

Dominique Poulot, « L'histoire du patrimoine : un essai de périodisation », in Jean-Yves Andrieux (dir.), *Patrimoine et société : actes du cycle de conférences prononcées à l'Université de Haute-Bretagne, Rennes 2*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Art et société », 1998, p. 21-33.

Dominique Poulot, « Histoire du patrimoine : bilan et perspectives », in Soraya Boudia, Anne Rasmussen et Sébastien Soubiran (dirs.), *Patrimoine et communautés savantes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Art et société », 2009, p. 25-45.

Roland Recht, « Histoire de l'art et patrimoine », in Jacques Le Goff (dir.), *Patrimoine et passions identitaires. Entretiens du patrimoine, Théâtre national de Chaillot, Paris, 6 au 8 janvier 1997*, Paris, Fayard, « Éditions du patrimoine », p. 83-89.

Jean-Marie Roulin, « Romantisme français et "souci patrimonial" », in Jean-Claude Polet (dir.), *Parcours dans le patrimoine littéraire européen*, Bruxelles, De Boeck, « Patrimoine littéraire européen », 2008, p. 157-166.

Françoise Salnicoff-Maffezzoli, « L'Italie dans les décors d'opéra, en France, à l'époque romantique », in Emanuele Kanceff et Anna-Rosa Poli (dirs.), *L'Italie dans l'Europe romantique : confronti e letterari e musicali*, Moncalieri, CIRVI, 1996.

Bénédicte Savoy, « Guerre, arts, trophées. Regards allemands sur les spoliations artistiques infligées par la France à l'Italie, 1796-1801 », in Françoise Knopper et Alain Ruiz (dirs.), *Les Voyageurs européens sur les chemins de la guerre et de la paix au temps des Lumières*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 307-317.

Articles publiés dans des revues

Marie-Joseph Bertini, « Vedute », in « La Confusion des monuments », *Cahiers de médiologie*, 1999, n°7, Paris Gallimard.

Marie-Louise Blümer, « La commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie (1796-1797) », *La Révolution française*, T. LXXXVII, n°2, 1934.

Marie-Louise Blümer, « Le transport en France des objets d'art cédés par le traité de Tolentino », *Revue des études italiennes*, I, 1936, p. 11-23.

Amélie Calderone, « Les bibliothèques d'amateurs au XIX^e siècle : œuvres transitoires cherchent mémoire », *Romantisme*, 2017/3, n°177, p. 54-63.

- Julia Csergo, « La gastronomie dans les guides de voyage : de la richesse industrielle au patrimoine culturel, France XIX^e-début XX^e siècle », in « Le patrimoine des guides : lectures de l'espace urbain européen », *In Situ, Revue des patrimoines*, n°15, 2011.
- Servane Dargnies, « L'accrochage par écoles au musée du Louvre : art, philosophie et politique sous la seconde République », *Romantisme*, 2016/3, n°173.
- Dominique de Font-Réaulx, « De l'atelier au musée : le musée-atelier, les ambiguïtés d'un genre muséal singulier », *Romantisme*, 2016/3, n°173, p. 45-55.
- Philippe Hamon, « Le musée et le texte », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1995, n°1, p. 3-12.
- Philippe Hamon et Ségolène Le Men, « Introduction », *Romantisme*, 2016/3, n°173, p. 5-14.
- Vincent Jolivet, « Ruines encombrantes. La ruine et les vestiges antiques de la villa Médicis à Rome », in Pierre Hyppolite (dir.), *La Ruine et le geste architectural*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017, p. 19-26.
- Rémi Labrusse, « Muséophobies. Pour une histoire du musée du point de vue de ses contempteurs », *Romantisme*, 2016/3, n°173, p. 68-78.
- Rose-Marie Le Rouzic, « La formation d'une bibliothèque d'art au musée du Louvre (an II – 1870) », *Romantisme*, 2017/3, n°177, p. 42-53.
- Maurice Lévy, « Les ruines dans l'art et l'écriture : esthétique et idéologie », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n°13, 1981, p. 141-158.
- Derek Linstrum, « Giuseppe Valadier et l'arc de Titus », *Monumentum* 25 (1) 43-71, 1982.
- Hilaire Multon, « Le musée des antiquités nationales et la "fabrique de la nation" », *Romantisme*, 2016/3, n°173, p. 15-33.
- Dominique Poulot, « The Birth of Heritage : 'le moment Guizot' », *The Oxford Art Journal*, 11 :2, 1988, p. 40-56.
- Dominique Poulot, « Le patrimoine des musées : pour l'histoire d'une rhétorique révolutionnaire », *Genèses*, « Patrie, patrimoine », n°11, 1993, p. 25-49.
- Dominique Poulot, « Le sens du patrimoine : hier et aujourd'hui », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, novembre-décembre 1993, n°6, p. 1601-1613.
- Dominique Poulot, « Le patrimoine universel : un modèle culturel français », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 39, n°1, « Pour une histoire culturelle du contemporain », janvier-mars 1992, p. 29-55.

Salvatore Settis, « Des ruines au musée. La destinée de la sculpture classique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 48^e année, n°6, 1993, p. 1347-1380.

Nicolas Verdier, « Les formes du voyage : cartes et espaces des guides de voyage », in « Le patrimoine des guides : lectures de l'espace urbain européen », *In Situ, Revue des patrimoines*, n°15, 2011.

Clémence Versluys, « Le préfet Camille de Tournon et la mise en valeur des monuments antiques romains : projets, réalisations et propagande. », *Anabases*, 5-2007, p. 161-177.

Thèses

Jean-Claude Bousquet, *Le Bien culturel en Italie, culture et politique de la sauvegarde du Quattrocento à nos jours*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Luciani, Gérard, Grenoble, Université Stendhal, 1994.

Frédéric Rücker, *Les Origines de la conservation des monuments historiques en France, 1790-1830*, Paris, Jouve & C^{ie}, 1913, 234 p.

Récits de voyage et guides

Ouvrages

Philippe Antoine, *Quand le voyage devient promenade. Écritures du voyage au temps du romantisme*, Paris, PUPS, « Imago mundi », 2011, 216 p.

Catherine Bertho-Lavenir, *La Roue et le stylo : comment nous sommes devenus touristes*, Paris, O. Jacob, 1999, 438 p.

Gilles Bertrand, *Bibliographie des études sur le voyage en Italie : voyage en Italie, voyage en Europe, XVI^e-XX^e siècle*, Grenoble, CRHIPA, 2000, 301 p.

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, 791 p.

Jeremy Black, *Italy and the Grand Tour*, New Haven, Yale University Press, 2003, 255 p.

Jacqueline Boudard et Emanuele Kanceff, *Rome au XIX^e siècle : vue à travers les guides de l'époque*, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2002, 395 p.

Nicolas Bourguinat, « *Et in Arcadia ego...* » : *voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, Montrouge, Éditions du Bourg, 2017, 441 p.

Attilio Brilli, *Quand voyager était un art...Le roman du Grand Tour*, Marie-José Tramuta (trad.), Paris, G. Monfort, « Collection Dilettanti », 2001, 158 p.

François Brizay, *L'Image de l'Italie dans les guides et les relations de voyage publiés en France au XVII^e siècle, 1595-1713, sa construction et son évolution*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, 706 p.

Vito Castiglione Minischetti, Giovanni Dotoli et Roger Musnik, *Le Voyage français en Italie au XIX^e siècle. Bibliographie analytique*, Fasano, Schena editore, Paris, Éditions Lanore, « Biblioteca della Ricerca », 2007, 821 p.

Vito Castiglione Minischetti, Giovanni Dotoli et Roger Musnik, *Le Voyage français en Italie des origines au XVIII^e siècle. Bibliographie analytique*, Fasano, Schena editore, Paris, Éditions Lanore, « Biblioteca della Ricerca », 2006, 458 p.

Élisabeth Chevallier et Raymond Chevallier, *Iter Italicum : les voyageurs français à la découverte de l'Italie ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, « Biblioteca del viaggio in Italia », 1984, 478 p.

Donatien Grau, *Le Roman romain : généalogie d'un genre français*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, 643 p.

Anne-Marie Jaton, *Le Vésuve et la sirène, le mythe de Naples de Madame de Staël à Nerval*, Pise, Pacini, 1988, 184 p.

Roland Le Huenen, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015, 392 p.

Yasmine Marcil, *La Fureur des voyages : les récits de voyage dans la presse périodique (1750-1789)*, Paris, H. Champion, 2006, 650 p.

Marie-Madeleine Martinet, *Le Voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 341 p.

Pierre Milza, *Français et Italiens à la fin du XIX^e siècle : aux origines du rapprochement franco-italien de 1900-1902*, Rome, École française de Rome, 1981, 480 p.

Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, « Écriture », 259 p.

Sarga Moussa et Sylvain Venayre (dirs.), *Le Voyage et la mémoire au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis éditions, 2011, 481 p.

Sarga Moussa, François Moureau et Sophie Linon-Chipon (dirs.), *Miroirs de textes : récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998, 409 p.

Valeria Ramacciotti (dir.), *France et Italie au XVIII^e siècle : images et préjugés réciproques (Atti del V Colloquio italo-francese -Torino, 29 settembre-1 ottobre 1993)*, *Franco-Italica* (Serie storico-letteraria), Alessandria, Edizioni dell'Orso, Paris, Champion-Slatkine, n°7, 1995.

Daniel Roche, *Humeurs vagabondes : de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, 1031 p.

Élodie Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique : écrire l'Italie, de Chateaubriand à Stendhal*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 551 p.

Arnaud Tripet, *Écrivez-moi de Rome... : le mythe romain au fil du temps*, Paris, H. Champion, 2006, 538 p.

György Tverdota, *Écrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994, 272 p.

Kathryn Walchester, *Our own fair Italy : Nineteenth Century women's travel writing and Italy 1800-1844*, Oxford, P. Lang, 2007, 266 p.

Friedrich Wolfzettel, *Le Discours du voyageur : pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen âge au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaire de France, « Perspectives littéraires », 1996, 334 p.

Ouvrages collectifs

Philippe Antoine et Marie-Christine Gomez-Géraud (dirs.), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2001, 252 p.

Gilles Bertrand (dir.), *La Culture du voyage : pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, 296 p.

Olivier Bonfait (dir.), *Le Peuple de Rome : représentations et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne (catalogue de l'exposition, Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, du 28 juin au 30 septembre 2013)*, Ajaccio, Palais Fesch, Musée des beaux-arts, et Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2013, 316 p.

Nicolas Bourguinat et Sylvain Venayre (dirs.), *Voyager en Europe, de Humboldt à Stendhal : contraintes nationales et tentations cosmopolites, 1790-1840*, Paris, Nouveau monde éditions, 2007, 546 p.

Gilles Chabaud et Évelyne Cohen (dirs.), *Les Guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle : villes, paysages, voyages*, Paris, Belin, 2000, 703 p.

Guilhem Farrugia, Pierre Loubier, Marie Parmentier (dirs.), *Promenade et flânerie : vers une poétique de l'essai entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La Licorne », n°124, 2017, 159 p.

Emanuele Kanceff et Anna-Rosa Poli (dirs.), *L'Italie dans l'Europe romantique : confronti e letterari e musicali*, Moncalieri, CIRVI, 1996, 757 p.

Articles publiés dans des ouvrages collectifs

Gilles Bertrand, « La construction de l'autre dans et par les récits de voyage : le cas des voyageurs français en Italie au XVIII^e siècle », in *Letteratura, identità culturali e immagini nazionali* (actes du XXI^e congrès de la S.U.S.L.L.F., Pise, 26-28 octobre 1995), Pise, Edizioni ETS, 1997, p. 113-128.

Gilles Bertrand, « Regard des voyageurs et image de l'Italie. Quelques réflexions autour de la campagne de Bonaparte », in Jean-Paul Barbe et Roland Bernecker (dirs.), *Les Intellectuels européens face à la campagne d'Italie (1796-1798)*, Münster, Nodus, 1999, p. 43-63.

François Brizay, « Perceptions de l'Italie des guides et des relations de voyage publiés en français au XVII^e siècle », in Gilles Bertrand et Maria Teresa Pichetto (dirs.), *Les Chemins du voyage en Italie : du réel à l'imaginaire*, Quart, Musumeci Editore, 2001, p. 125-139.

Élisabeth Chevallier, « Les peintures découvertes à Herculaneum, Pompéi et Stabies vues par les voyageurs du XVIII^e siècle », in *Influences de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne ; Actes du colloque du 14, 15 et 19 décembre 1972 à Paris*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 173-195.

Marie-Hélène Girard, « Voyages et voyageurs littéraires de part et d'autre des Alpes », in Emanuele Kanceff et Anna-Rosa Poli (dirs.), *Riflessi Europei sull'Italia romantica*, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerca sul Viaggio in Italia, 2000, p. 39-54.

Alain Guyot, « Une rhétorique de la spontanéité : le cas de la Promenade », in Alain Guyot et Chantal Massol (dirs.), *Voyager en France au temps du romantisme : poétique, esthétique, idéologie*, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », Grenoble, ELLUG, p. 131-146.

Roland Le Huenen, « L'inscription du quotidien dans le récit de voyage au XIX^e siècle », in Roland Le Huenen, Paul Perron et Stéphane Vachon (dirs.), *Itinéraires du XIX^e siècle*, Toronto, Centre d'études romantiques, 1996, vol.1, p. 193-204.

Gilles Montègre, « Rome à la croisée des regards : voyageurs, diplomates, artistes, pèlerins et religieux français dans la Ville Éternelle entre 1750 et 1798 », in Gilles Bertrand (dir.), *Voyage et représentations réciproques (XVI^e-XIX^e siècle) : méthode, bilans et perspectives*, Grenoble, CRHIPA, « Les Cahiers du CRHIPA », n°15, 2009, p. 67-76.

Letizia Norci Cagiano de Azevedo, « I viaggiatori francesi nella Roma di Pio VI. Spettacolo teatrale e coreografia religiosa », in Costantino Messina et Elisabetta Mori (dirs.), *Il teatro e la festa. Lo spettacolo a Roma tra Papato e Rivoluzione*, Rome, Artemide Edizioni, 1989, p. 10-13.

Gérald Rambaud, « Du pittoresque à l'égotisme : une poétique de l'ironie dans le récit de voyage », in Alain Guyot et Chantal Massol (dirs.), *Voyager en France au temps du romantisme : poétique, esthétique, idéologie*, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », Grenoble, ELLUG, p. 215-240.

Daniel Roche, « Le voyageur en chambre : réflexion sur la lecture des récits de voyage », in André Burguière, Joseph Goy et Marie-Jeanne Tits-Dieuaide (dirs.), *L'Histoire grande ouverte. Hommages à Emmanuel Le Roy Ladurie*, Paris, Fayard, 1997, p. 550-558.

Jean-Cyrille Sow, « Les guides d'Italie du XVIII^e siècle et la formation d'une critique française de l'art italien moderne », in Cesare De Seta (dir.), *Grand Tour : viaggi, narrati e dipinti*, Naples, Electa Napoli, 2001, p. 155-165.

Articles publiés dans des revues

Philippe Antoine, « Ceci n'est pas un livre : le récit de voyage et le refus de la littérature », *Sociétés et Représentations*, 2006/1, n°21, p. 45-58.

Alexandre Bonafos, « De l'archéographie à l'archéologie pittoresques. L'évolution des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* », in Georges Zaragoza (dir.), *Voyages pittoresques et romantiques : littérature et patrimoine dans la première moitié du XIX^e siècle*, *Cahiers d'études nodiéristes*, 1, n°5, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 25-55.

Élisabeth Chevallier, « La diffusion de l'information par la littérature de voyage au XVIII^e siècle : le Vésuve et les phénomènes volcaniques », *Revue de littérature comparée*, janvier 1985, 55, 1, p. 39-53.

Élisabeth Chevallier, « Les guides d'Italie et la vulgarisation de la critique d'art au XVIII^e siècle », *Revue de littérature comparée*, n°179, juillet-septembre 1971, p. 366-391.

Jörg Garms, « Autour de l'idée de Rome. Écrivains et touristes du XIX^e siècle », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 102, n°1, 1990, p. 97-109.

Wendelin Ann Guentner, « Comment le récit de voyage français devient littéraire au XVIII^e siècle ? », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n°296, Oxford, Voltaire Foundation, 1992, p. 53-70.

Emmanuelle Hénin, « Rome, un lieu commun ? Usage et usure du *topos* dans les récits des voyageurs français à Rome au XVII^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2004/3, vol.104, p. 597-619.

Roland Le Huenen, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », *Littérales*, n°7, 1990, p. 11-27.

Chantal Liaroutzos, « Les premiers guides français imprimés », *In Situ, Revue des patrimoines*, « Le patrimoine des guides : lectures de l'espace urbain européen », Évelyne Cohen, Joanne Vajda et Bernard Toulhier (dirs.), n°15, 2011.

André Rauch, « Le voyageur et le touriste », in « Le patrimoine des guides : lectures de l'espace urbain européen », *In Situ, Revue des patrimoines*, n°15, 2011.

Sylvain Venayre, « Pour une histoire culturelle du voyage au XIX^e siècle », *Sociétés et représentations*, 2006/1, n°21, p. 5-21.

Sylvain Venayre et Anne-Gaëlle Weber (dirs.), *Les Cahiers du XIX^e siècle, Lieux communs du voyage*, n°5, 2010, Nota Bene, 244 p.

Tangi Villerbu, « Fabrication et usage du guide de voyage », *Sociétés et représentations*, 2006/1, n°21, p. 275-295.

Thèses

Elsa Damien, *La Notion de guide à l'épreuve du tourisme naissant : les voyageurs anglo-saxons en Italie à l'ère industrielle*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2006.

François-René de Chateaubriand

Ouvrages

Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand : contribution à l'étude d'un genre*, Paris, H. Champion, 1997, 324 p.

Sébastien Baudoin, *Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Classiques Garnier, Études romantiques et dix-neuviémistes, 2011, 727 p.

Wendelin Ann Guentner, *Esquisses littéraires : rhétorique du spontané et récit de voyage au XIX^e siècle*, Saint-Genouph, Nizet, 1997, 314 p.

Alain Guyot et Roland Le Huenen, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand : l'invention du voyage romantique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, 310 p.

Alain Guyot, *Variations sur le paysage méditerranéen : la description dans Les Martyrs et L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand*, Fasano di Puglia, Schena Editore, 1996, 521 p.

Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967, 183 p.

Michael Riffaterre, « De la structure au code : Chateaubriand et le monument imaginaire », dans *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 127-151.

Jean-Marie Roulin, *Chateaubriand, l'exil et la gloire : du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, H. Champion, 1994, 412 p.

Agnès Verlet, *Les Vanités de Chateaubriand*, Genève, Droz, 2001, 367 p.

Ouvrages collectifs

Philippe Antoine (dir.), *Chateaubriand et l'écriture des paysages*, Caen, Lettres modernes Minard, « La revue des lettres modernes », 2008, 179 p.

Guy Berger, Jean-Paul Clément, Bernard Degout, et alii, *Chateaubriand romain. Catalogue de l'exposition présentée à la Maison Chateaubriand, du 9 avril au 4 juillet 2004*, Nanterre, Conseil Général des Hauts-de-Seine et Châtenay-Malabry, Maison de Chateaubriand, 2004, 239 p.

Michaël Bernsen (éd.), *Un canon littéraire européen ? Actes du colloque international de Bonn, 26, 27 et 28 mars 2014*, Université de Bonn, <https://docplayer.fr/59108062-Un-canon-litteraire-europeen-actes-du-colloque-international-de-bonn-des-26-27-et-28-mars-2014.html>

Philippe Berthier (dir.), *Chateaubriand : Paris - Prague – Venise*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, 202 p.

Marc Fumaroli (dir.), *Chateaubriand et les arts*, Paris, De Fallois, 1999, 219 p.

Articles publiés dans des ouvrages collectifs

Philippe Antoine, « “Tout ce qui était au présent se retrouve au passé” : Les seconds voyages de Chateaubriand à Londres et à Rome », in François Moureau, *Le Second voyage ou le déjà-vu*, Paris, Klincksieck, « Littérature des voyages », p. 63-68.

Philippe Antoine, « Des lieux décrits à l’écriture : unité et pluralité d’une œuvre », in Christine Montalbetti (dir.), *Chateaubriand. La fabrique du texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », p. 47-57.

Philippe Berthier, « Rancé en Italie : la fin du voyage ? », in Christine Montalbetti (dir.), *Chateaubriand. La fabrique du texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », p. 183-192.

Jean-Claude Bonnet, « Naissance de l’historien artiste : Chateaubriand, Mercier et Michelet au musée des Monuments français », in Ivanna Rosi et Jean-Marie Roulin (dirs.), *Chateaubriand, penser et écrire l’histoire*, « Le XIX^e siècle en représentation(s) », Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2009, p. 284-295.

Antoine Compagnon, « Poétique de la citation », in Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier (dirs.), *Chateaubriand mémorialiste. Colloque du cent-cinquantième (1848-1998)*, Genève, Droz, 2000, p. 235-249.

Béatrice Didier, « Formes du récit de voyage en Italie chez Chateaubriand : les réécritures du premier séjour à Rome », in Emanuelle Kanceff et Anna Poli (dirs.), *L’Italie dans l’Europe romantique : confronti e letterari e musicali*, Moncalieri, Cirvi, 1996, 2 vol., p. 105-124.

Florence Fournet, « Esthétique de la ruine dans l’*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand : du fragment à l’entité esthétique », in Pierre Hyppolite (dir.), *La Ruine et le geste architectural*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017, p. 63-74.

Pierre Glaudes, « Un lieu orphique : Venise d’outre-tombe », in Pierre Glaudes et Helmut Meter (dirs.), *Le Génie du lieu. Expériences du ravissement, du transport, de la dépossession*, Londres, Lit, « Ars Rhetorica », 2003, p. 5-17.

Michael Riffaterre, « Chateaubriand ekphrastique », in Christine Montalbetti (dir.), *Chateaubriand. La fabrique du texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », p. 35-45.

Élodie Saliceto, « Un voyage muséal : l’Italie au temps de Chateaubriand », in Sarga Moussa et Sylvain Venayre (dirs.), *Le Voyage et la mémoire*, Paris, Créaphis éditions, 2011, p. 119-134.

Élodie Saliceto, « L'Italie de Chateaubriand ou le paysage ruiné », in Philippe Antoine (dir.), *Chateaubriand et l'écriture des paysages*, Caen, Lettres modernes Minard, « La revue des lettres modernes », 2008, p. 66-95.

Agnès Verlet, « Images de la décomposition », in Jean-Claude Berchet (dir.), *Chateaubriand, le tremblement du temps, colloque de Cerisy*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 1994, p. 355-377.

Articles publiés dans des revues

Philippe Antoine, « Chateaubriand voyageur. L'explorateur, le promeneur et le pèlerin : Chateaubriand et l'art de voyager. », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°41, 1998, p. 54-60.

Jean-Claude Berchet, « *Et in Arcadia ego !* », *Romantisme*, n°51, 1986, « Premiers combats du siècle », p. 85-104.

François Bergot, « Poussin et Chateaubriand sur les chemins de l'Arcadie », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°38, 1995, p. 47-53.

Lucien Bescond, « Esthétique du regard et poétique du paysage chez Chateaubriand », *Revue des Sciences humaines*, n°209, janvier-mars 1988, p. 95-102.

Maria Teresa Bisiachi, « Chateaubriand à Milan », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°37, 1994, p. 32-35.

Jean-Paul Clément, « Chateaubriand et la "fièvre des ruines" », *Anabases*, 5-2007, p. 179-189.

Edoardo Costadura, « Parmi les ombres. Chateaubriand et Dante », *Littérature*, n°133, mars 2004, « Dante, l'art et la mémoire », p. 64-75.

Marc Fumaroli, « Ut pictura poesis : les *Martyrs*, chef-d'œuvre de la peinture d'histoire ? », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°38, 1995, p. 35-46.

Alain Guetaz, « Tonalités et couleurs du style dans le *Voyage en Italie* de Chateaubriand », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, avril 1998, p. 67-86.

Alain Guyot, « "Ce monceau de ruines..." : sens et fonction des descriptions dans la "Lettre à Monsieur de Fontanes sur la campagne romaine" », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, avril 1998, p. 87-106.

François Lévy, « Sublime conjugal et merveilleux chrétien : un itinéraire des *Martyrs* à l'Opéra », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°52, 2009, p. 117-126.

Joël Loehr, « Ruines écrites et écriture de soi : Chateaubriand et Stendhal », *Poétique*, 2003/1, n°133, p. 109-123.

Hans Peter Lund, « Aux origines des *Mémoires d'outre-tombe*. Les beaux-arts et le *Voyage en Italie*. », *Europe*, n°775, novembre-décembre 1993, « Chateaubriand », p. 74-84.

Alvio Patierno, « Le Vésuve de Chateaubriand », *Littératures*, « Chateaubriand et le monde sensible », 79, 2018, p. 125-138.

Nicolas Perot, « Le *Miserere* de Chateaubriand », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°45, 2001, p. 12-20.

Emmanuelle Tabet, « De la muse sauvage à la muse classique : mémoire antique et expérience intime chez Chateaubriand », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°58, 2015, p. 111-119.

Patrizio Tucci, « De la lettre au livre : le *Voyage en Italie* », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°54, 2011, p. 157-166.

Agnès Verlet, « Chateaubriand, Rome et Granet », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°38, 1995, p. 61-72.

Germaine de Staël

Ouvrages

Simone Balayé, *Madame de Staël : lumières et liberté*, Paris, Klincksieck, 1979, 271 p.

Simone Balayé et Roland Mortier, *Madame de Staël : écrire, lutter, vivre*, Genève, Droz, 1994, 390 p.

Laure Lévêque, *Corinne ou l'Italie : poétique et politique*, Paris, Éditions du temps, 1999, 189 p.

Marie-Claire Vallois, *Fictions féminines : M^{me} de Staël et la voix de la Sibylle*, Saratoga, ANMA Libri, 1987, 197 p.

Ouvrages collectifs

Simone Balayé (dir.), *Le Groupe de Coppet et l'Europe, 1789-1830 : actes du cinquième Colloque de Coppet, 8-10 juillet 1993*, Lausanne, Institut Benjamin Constant, 1994, 390 p.

Simone Balayé (dir.), *L'Éclat et le silence : Corinne ou l'Italie de Madame de Staël*, Paris, H. Champion, 1999, 227 p.

Maurizio Bossi, Anne Hofmann et François Rosset (dirs.), *Il gruppo di Coppet e il viaggio : liberalismo e conoscenza dell'Europa tra Sette e Ottocento. Atti del VII Convegno di Coppet, Firenze, 6-9 marzo 2002*, Florence, L. S. Olschki, 2004, 434 p.

Colloque de Coppet, *Madame de Staël et l'Europe*, Paris, Klincksieck, 1970, 398 p.

Michel Delon et Françoise Mélonio (dir.), *Madame de Staël : actes du Colloque de la Sorbonne, 20 novembre 1999*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, 136 p.

José-Luis Diaz (dir.), *Madame de Staël, Corinne ou l'Italie : l'âme se mêle à tout. Actes du colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999*, Paris, SEDES, 1999, 223 p.

Mario Matucci (dir.), *Il Gruppo di Coppet e l'Italia : atti del colloquio internazionale (Pescia, 24-27 settembre 1986)*, Pise, Pacini, 1988, 344 p.

Jean-Pierre Perchellet (dir.), « *Un deuil éclatant du bonheur* » : Corinne ou l'Italie, *Madame de Staël*, Orléans, Paradigme, 1999, 239 p.

Christine Planté, Christine Pouzoulet et Alain Vaillant (dirs.), *Une mélodie intellectuelle. Corinne ou l'Italie, de Germaine de Staël*, Montpellier, Centre d'étude du XIX^e siècle - Université Paul-Valéry, 2000, 232 p.

Jean-Marie Seillan (dir.), *Lectures de Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2000, 92 p.

Karyna Szmurlo (dir.), *The novel's seductions : Staël's Corinne in critical inquiry*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999, 321 p.

Raymond Trousson (dir.), *Thèmes et figures du siècle des Lumières : mélanges offerts à Roland Mortier*, Genève, Droz, 1980, 343 p.

Articles publiés dans des ouvrages collectifs

Simone Balayé, « L'improvisation de Corinne au Capitole : les strophes sur les poètes italiens. Manuscrits inédits de Madame de Staël », in Stirling Haig, *Resonant themes. Literature, History, and the Arts in Nineteenth- and Twentieth – Century Europe. Essays in Honor of Victor Brombert*, Chapel Hill, UNC department of Romance language, « North Carolina studies in the Romance languages and literatures », 1999, p. 17-32.

Marie-Hélène Girard, « Corinne collectionneur ou le musée imaginaire de Madame de Staël », in *Art et Littérature. Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (Aix-en-Provence 24-25-26 septembre 1986)*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, p. 241-261.

Christine Pouzoulet, « *Corinne ou l'Italie* : à quoi sert un roman pour penser l'Italie en 1807 ? », in Simone Balayé (dir.), *L'Éclat et le silence : Corinne ou l'Italie de Madame de Staël*, Paris, H. Champion, 1999, p. 39-79.

Christine Pouzoulet, « Pour une renaissance politique et littéraire de l'Italie : enjeux du modèle de Dante chez Madame de Staël et Sismondi », in Simone Balayé (dir.), *Le Groupe de Coppet et l'Europe, 1789-1830 : actes du cinquième Colloque de Coppet, 8-10 juillet 1993*, Lausanne, Institut Benjamin Constant, 1994, p. 291-307.

Jean-Marie Roulin, « Corinne : roman et souci patrimonial », in José-Luis Diaz, *Madame de Staël, Corinne ou l'Italie : « L'âme se mêle à tout »*. Actes du colloque organisé par la Société des études romantiques, Paris, SEDES, 1999, p. 171-184.

Agnès Spiquel, « *Corinne ou l'Italie* de Madame de Staël : une géographie symbolique », in Alain Fenet, et Jacqueline Lévi-Valensi (dirs.), *Le Roman et l'Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 61-70.

Articles publiés dans des revues

Simone Balayé, « Du sens romanesque de quelques œuvres d'art dans *Corinne* », n° spécial 1, 1979, *Littératures*, « Mélanges offerts à Monsieur le Professeur André Monchoux », p. 345-364.

Simone Balayé, « *Corinne* et les amis de Madame de Staël », n°1, 66^e année, janvier-mars 1966, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Classiques Garnier, p. 139-149.

Simone Balayé et Esther Renfrew, « Madame de Staël et la Sibylle du Dominiquin », *Cahiers staëliens*, n°2, 1964, p. 34-36.

Simone Balayé, « Les livres italiens et les livres sur l'Italie dans la bibliothèque de M^{me} de Staël », *Cahiers staëliens*, n°10, 1970, p. 58-64.

Simone Balayé, « La bibliothèque de Madame de Staël », *Cahiers staëliens*, n°22, 1977, p. 60-72.

Simone Balayé, « La bibliothèque de Madame de Staël [suite] », *Cahiers staëliens*, n°23, 1978, p. 77-80.

Simone Balayé, « La bibliothèque de Madame de Staël [suite] », *Cahiers staëliens*, n°24, 1978, p. 63-79.

Jean-Claude Bonnet, « Le Musée staëlien », n°42, mai 1981, *Littérature*, « L'institution littéraire », Armand Colin, p. 4-19.

Katja Dal Bo', « La description problématique dans *Corinne* », *Cahiers staëliens*, n°43, 1991-1992, p. 63-84.

Stéphanie Genand, « “Plus j'aime, plus je détourne ma pensée de ce dont il faut me séparer” : correspondance et séparation chez M^{me} de Staël », *Cahiers staëliens*, n°62, 2012, p. 13-28.

Stéphanie Genand, « Inquiétants dépaysements : les voyages mélancoliques de Germaine de Staël (1802-1814) », *Viatica*, n°3, mars 2016.

Stéphanie Genand, « *Corinne* ou l'inconscient, l'Italie archéologique de Germaine de Staël », *Cahiers Staëliens*, n°69, *op. cit.*, p. 109-118.

Gérard Gengembre, « Le romantisme de Madame de Staël, ou enthousiasme et politique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 116, n°1, 2016, p. 69-78.

Béatrice Le Gall, « Le paysage chez Madame de Staël », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 66^e année, n°1, janvier-mars 1966, p. 38-51.

Christine Pouzoulet, « *Corinne ou l'Italie*, mélancolie et renaissance littéraire et politique de l'Italie », *Cahiers Staëliens*, n°69, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 163-178.

Élodie Saliceto, « Les *Carnets de voyage* en Italie, un parcours néoclassique », *Cahiers staëliens*, n°58, 2007, p. 53-67.

August W. Schlegel, « Une étude critique de *Corinne ou l'Italie* » [1807], Axel Blaeschke et Jacques Arnaud (trad.), *Cahiers staëliens*, n°16, 1973, p. 57-71.

Winfried Wehle, « Trauma et éruption : la littérature comme mise en scène de l'inconscient. Réflexions sur *Corinne ou l'Italie* de madame de Staël », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.110, 2010/1, p. 35-64.

Winfried Wehle, « *De l'Allemagne* : un livre sur la France », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2014/2, vol.114, p. 318-334.

Thèses

Christine Pouzoulet, *La Construction du modèle de Dante comme poète national de l'Italie romantique : de M^{me} de Staël à Quinet, l'exemple de Claude Fauriel (1772-1844) et du réseau de ses relations*, sous la direction de Philippe Berthier, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 1996.

Stendhal

Ouvrages

Philippe Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève, Droz, 1977, 171 p.

Philippe Berthier, *Espaces stendhaliens*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 343 p.

Michel Crouzet, *Stendhal et l'italianité : essai de mythologie romantique*, Paris, J. Corti, 1982, 415 p.

Michel Crouzet, *Stendhal : héroïsme, nation, religion*, Soisy-sur-Seine, Eurédit, 2015, 399 p.

Victor Del Litto, *Les Bibliothèques de Stendhal*, Paris, H. Champion, 2001, 256 p.

Wendelin Ann Guentner, *Stendhal et son lecteur : essai sur les Promenades dans Rome*, Tübingen, G. Narr, 1990, 223 p.

Jean-Pierre Guillerm, *Vieille Rome : Stendhal, Goncourt, Taine, Zola et la Rome Baroque*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Peintures », 1998, 165 p.

Jean-François Imbert, *Les Métamorphoses de la liberté ou Stendhal devant la Restauration et le Risorgimento*, Genève, Slatkine, 1989, 670 p.

Marie Parmentier, *Stendhal stratège : pour une poétique de la lecture*, Genève, Droz, 2007, 335 p.

Ouvrages collectifs

Xavier Bourdenet et François Vanoosthuysse (dirs.), *Enquêtes sur les Promenades dans Rome* : « façons de voir », Grenoble, ELLUG, 2011, 277 p.

Massimo Colesanti (dir.), *Stendhal, Roma, L'Italia : Atti del congresso internazionale, Roma, 7-10 novembre 1983*, Rome, Ed. di storia e letteratura, « Quaderni di cultura francese », 1985, 607 p.

Victor Del Litto et Emanuele Kanceff (dirs.), *Le Journal de voyage et Stendhal : actes du colloque de Grenoble*, Genève, Slatkine, 1986, 412 p.

Victor Del Litto et Kurt Ringger (dirs.), *Stendhal et le romantisme : actes du XV^e congrès international stendhalien*, Mayence, Aran, Éditions du Grand-Chêne, « Collection stendhalienne », 1984, 360 p.

Dominique Fernandez (dir.), *Le Musée idéal de Stendhal*, Paris, Stock, 1995, 239 p.

Daniela Gallo (dir.), *Stendhal historien de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Arts et société », 2012, 233 p.

Catherine Mariette et Chantal Massol (dirs.), *Stendhal et Winckelmann*, Grenoble, UGA éditions, 2017, 187 p.

Articles publiés dans des ouvrages collectifs

Kajsa Andersson, « Madame de Staël selon Stendhal », in Michel Arrous, Francis Claudon et Michel Crouzet (dirs.), *Henri Beyle, un écrivain méconnu, 1797-1814*, Paris, Éditions Kimé, « Détours littéraires », 2007, p. 45-55.

Gilles Bertrand, « Les livres de voyage sur l'Italie vus par Stendhal : du refus de certains récits au voyage empathique », in Emanuele Kanceff (dir.), *Stendhal, l'Italie, le voyage : mélanges offerts à Victor del Litto*, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in Italia, « Biblioteca del viaggio in Italia », 2003, p. 55-67.

Gilles Bertrand, « Un voyageur dans le sillage des Lumières. Stendhal lecteur des guides et récits de voyage en Italie du XVIII^e et du début du XIX^e siècle », in Gilles Bertrand (dir.), *La Culture du voyage : pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 207-237.

Xavier Bourdenet, « Le brigand héroïque : virilité, loi, pouvoir chez Stendhal », in Daniel Maira et Jean-Marie Roulin (dirs.), *Masculinités en révolution de Rousseau à Balzac*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Des deux sexes et autres », 2013, p. 311-330.

Philippe Boutry, « La Rome de Stendhal : prisme napoléonien, regard libéral et recomposition par l'écriture », in Nicolas Bourguinat et Sylvain Venayre (dirs.), *Voyager en Europe, de Humboldt à Stendhal : contraintes nationales et tentations cosmopolites, 1790-1840*, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 477-504.

Béatrice Didier, « Stendhal à Rome en 1835-1836 », in Massimo Colesanti (dir.), *Arrigo Beyle "Romano", 1831-1841 : Stendhal fra storia, cronaca, letteratura, arte. Atti del convegno internazionale, Roma, 24-26 ottobre 2002*, Rome, Edizione di storia e letteratura, « Quaderni di cultura francese », 2004, p. 311-322.

Alain Hus, « Stendhal et les Étrusques », in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. 1. Mélanges offerts à Jacques Heurgon*, Rome, École française de Rome, 1976.

Hélène de Jacquilot, « Les *Idées* de Stendhal sur Raphaël », in Massimo Colesanti (dir.), *Arrigo Beyle "Romano", 1831-1841 : Stendhal fra storia, cronaca, letteratura, arte. Atti del convegno internazionale, Roma, 24-26 ottobre 2002*, Rome, Edizione di storia e letteratura, « Quaderni di cultura francese », 2004, p. 187-201.

Pierre Jourda, « Stendhal et la littérature italienne », in *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à M. Henri Hauvette*, Paris, Les Presses françaises, 1934, p. 567-583.

Martine Reid, « Archéologie du regard sur Rome », in Massimo Colesanti (dir.), *Arrigo Beyle "Romano", 1831-1841 : Stendhal fra storia, cronaca, letteratura, arte. Atti del convegno internazionale, Roma, 24-26 ottobre 2002*, Rome, Edizione di storia e letteratura, « Quaderni di cultura francese », 2004, p. 137-151.

Articles publiés dans des revues

Lydia Bauer, « Stendhal et Dante. Sur la figure de Ferrante Palla dans *La Chartreuse de Parme* », *L'Année Stendhal*, n°2, 1998, p. 63-74.

Astrid Bauereisen, « La critique de Winckelmann dans l'*Histoire de la peinture en Italie* », *L'Année stendhalienne*, n°5, « Stendhal en Allemagne », 2006, p. 69-90.

Sheila M. Bell, « Les gravures de la *Vie de Henry Brulard* : affaire publique ou affaire privée ? », *L'Année stendhalienne*, n°4, « Stendhal en Amérique du Nord », 2005, p. 255-275.

Massimo Colesanti, « En marge des *Promenades* », in « Stendhal et Milan », *Stendhal Club*, 22^e année, n°87, p. 272-284.

Mariella Di Maio, « Dante et Michel-Ange », *L'Année stendhalienne*, n°6, « L'*Histoire de la peinture en Italie* », 2007, p. 42-53.

Daniela Gallo, « La leçon de l'antique », *L'Année stendhalienne*, n°6, « L'*Histoire de la peinture en Italie* », 2007, p. 9-24.

Jean-Jacques Hamm, « Un laboratoire stendhalien : les *Chroniques italiennes* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 84^e année, n°2, mars-avril 1984, p. 245-254.

Marilia Marchetti, « Paysages du Sud », *L'année stendhalienne*, « Paysage de Stendhal », n°2, 2003, p. 57-73.

Catherine Mariette-Clot, « Paysages silencieux et sublimes : l'obstacle de la description chez Stendhal, *L'année stendhalienne*, « Paysage de Stendhal », n°2, 2003, p. 105-114.

Marie Parmentier, « L'ethos dans l'*Histoire de la peinture en Italie* : une construction fragile », *L'Année stendhalienne* n°6, 2007, p. 175-192.

Martine Reid, « *Promenades dans Rome* : l'art et la manière de voir », *L'Année Stendhal*, n°1, 1997, p. 47-65.

François Vanoosthuyse (dir.), « Milanese », *Revue Stendhal*, n°2, Paris, PSN, 2021, 530 p.

Autres voyageurs

Ouvrages

Hermann Harder, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Genève, Slatkine, « Biblioteca del viaggio in Italia », 1981, 508 p.

Anna Ottani Cavina, *Paysages d'Italie : les peintres du plein air, 1780-1830. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 3 avril-9 juillet 2001, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, Mantoue, 1^{er} septembre-16 décembre 2001*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, 384 p.

Ouvrages collectifs

Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans (dirs.), *Dupaty et l'Italie des voyageurs sensibles*, Amsterdam, Rodopi, 2012, 278 p.

Articles publiés dans des ouvrages collectifs

Elisabeth Chevallier, « Beatrice Cenci avant Stendhal d'après quelques relations de voyage du XVIII^e siècle », in Emanuele Kanceff (dir.), *Stendhal, l'Italie, le voyage : mélanges offerts à Victor del Litto*, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in Italia, « Biblioteca del viaggio in Italia », 2003, p. 95-106.

Roland Mortier, « Les voyageurs français en Italie et le débat sur les institutions au XVIII^e siècle », in *Modèles et moyens de la réflexion politique au XVIII^e siècle. Tome 1. Actes du Colloque organisé par l'Université lilloise des Lettres, Sciences humaines et Arts, du 16 au 19 octobre 1973*, Lille, Université de Lille III, 1973, p. 117-136.

Jean-Marie Roulin, « Bonstetten et Madame de Staël, ou comment lire Virgile après Ossian ? », in Emanuele Kanceff et Annarosa Poli (dirs.), *Risonanze classiche nell'Europa romantica*, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in Italia, p. 175-187.

Articles publiés dans des revues

Philippe Berthier, « Chateaubriand et Stendhal faiseurs de pape : le conclave de 1829 », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°48, 2005, p. 13-21.

Michel Brix, « Romantisme versus romanticisme. Stendhal contradicteur de l'esthétique staëlienne », *Cahiers staëliens*, n°53, 2002, p. 69-92.

Raymond Chevallier, « Bonstetten et l'archéologie du Latium », *Cahiers staëliens*, n°33-34, 1938, p. 18-39.

Philippe Foro, « Charles de Brosses entre Salluste et le patrimoine antique de Rome », *Anabases*, 5-2007, p. 149-159.

Christophe Imbert, « Les Français à Rome : approche d'une tradition de discours », *Anabases*, 5-2007, p. 105-123.

Raymond Lebègue, « Le thème du *Miserere* de la Sixtine : Chateaubriand, Stendhal, M^{me} de Staël », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°2, mars-avril 1972, Paris, Classiques Garnier, p. 247-263.

Gérard Luciani, « Les musées de peinture italiens vus par quelques voyageurs français à l'époque romantique », *Recherches et travaux*, n°52, 1997, p. 81-98.

Gérard Luciani, « Les voyageurs français et les musées italiens », *Dix-Huitième siècle*, n°27, 1995, p. 99-107.

Carlo Pellegrini, « Stendhal contre Madame de Staël à propos de Napoléon », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 66^e année, n°1, janvier-mars 1966, p. 25-37.

Carlo Pietrangeli, « La Roma di Clemente XII nelle *Lettere familiari* del presidente de Brosses », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 104, n°2, 1992, p. 491-501.

Maria Teresa Schettino, « Le charme des ruines et le voyage archéologique dans le Latium entre XVIII^e et XIX^e siècles : Antonio Nibby », *Anabases*, 5-2007, p. 77-99.

Index des voyageurs

- A**
- Anot, Pierre-Nicolas.....48, 53, 59, 64, 72, 73, 102, 105, 116, 120, 131, 158, 161, 184, 207, 344, 356, 357, 369, 372, 378, 381, 466, 475, 525, 536, 543, 545, 557, 559, 563, 566, 567, 577, 597, 598, 614, 615, 620
- Audin, Jean-Marie Vincent, dit Richard 63, 115, 118, 119, 353, 378, 381, 578
- Auger, Henri56, 508, 509, 528, 552
- B**
- Baltard, Louis-Pierre102, 105, 129, 421, 434
- Barthélémy, Jean-Jacques, abbé de... 290, 303, 307, 311, 326, 406, 407, 408
- Barzilay, Jacques..... 104
- Beauvoir, Roger de 30, 32, 125, 164, 238, 275, 360, 362, 363, 367, 598
- Bernardini, Bernardino..... 114, 115
- Bignan.....35, 41, 156, 529, 530, 531, 532, 543, 549
- Binos, Marie-Dominique de 36, 37, 82
- Bonnard, Camille 101, 114, 121, 147, 148, 172, 511
- Bonstetten, Charles Victor de 41, 90, 103, 122, 127, 148, 149, 150, 151, 154, 159, 160, 165, 167, 229, 233, 251, 252, 277, 311, 320, 325, 391, 392, 435, 441, 528, 538, 589
- Borel, J. M. L. ...58, 71, 86, 102, 109, 113, 151, 156, 167, 169, 182, 188, 196, 207, 221, 292, 305, 320, 359, 378, 385, 407, 408, 412, 497, 506, 509, 511, 526, 544, 551, 552, 559, 572, 580, 592, 620, 627, 628, 633
- Brad, Jean-Louis42, 59, 103, 148, 465, 473, 479, 496, 508, 509, 545, 578, 593
- Brosses, Charles de 47, 55, 59, 64, 92, 95, 102, 110, 133, 192, 202, 217, 233, 249, 274, 276, 281, 286, 289, 303, 308, 319, 320, 328, 334, 335, 345, 356, 373, 376, 377, 399, 427, 428, 438, 508, 525, 542, 567, 576, 577, 616, 636
- C**
- Cambry, Jacques 64, 92, 93, 99, 103, 112, 120, 121, 128, 133, 135, 154, 199, 211, 213, 214, 245, 297, 336, 408, 409, 526, 533, 534, 541, 566, 577
- Cassini, Jean-Dominique.....98, 105, 113, 116, 117, 118, 119, 137, 141, 182, 210, 211, 339
- Castellan, Antoine-Laurent 31, 37, 58, 66, 105, 127, 150, 151, 183, 188, 197, 198, 207, 212, 213, 224, 290, 302, 303, 304, 309, 310, 322, 340, 359, 362, 365, 369, 377, 398, 411, 412, 422, 439, 522, 530, 534
- Chateaubriand, François-René de 11, 17, 18, 25, 31, 39, 40, 41, 44, 45, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 55, 58, 60, 63, 67, 72, 73, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 101, 102, 103, 105, 108, 109, 110, 121, 125, 131, 135, 137, 138, 139, 140, 144, 145, 148, 149, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 166, 167, 181, 182, 190, 193, 194, 201, 202, 216, 217, 221, 222, 231, 232, 237, 242, 243, 250, 279, 280, 292, 294, 304, 305, 306, 316, 317, 318, 320, 322, 323, 326, 329, 330, 331, 332, 333, 341, 348, 349, 352, 380, 390, 404, 414, 416, 417, 419, 422, 423, 426, 428, 430, 431, 432, 433, 435, 436, 437, 439, 440, 441, 443, 444, 445, 446, 455, 456, 457, 458, 461, 478, 483, 484, 485, 487, 488, 493, 495, 496, 497, 501, 502, 503, 506, 507, 513, 517, 518, 519, 521, 525, 526, 533, 534, 537, 541, 544, 546, 547, 548, 550, 551, 552, 554, 558, 561, 563, 564, 571, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 581, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 608, 610, 611, 612, 614, 620, 621, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 638, 639, 640, 641, 642, 645
- Courier, Paul-Louis..6, 68, 105, 452, 476, 480, 481, 526, 558
- Creuzé de Lesser, Augustin-François 48, 55, 68, 71, 82, 83, 94, 110, 127, 128, 133, 150, 194, 207, 235, 236, 238, 248, 256, 261, 266, 267, 269, 281, 292, 304, 321, 322, 323, 328, 336, 340, 359, 384, 445, 446, 453, 457, 461, 466, 468, 475, 479, 484, 499, 509, 519, 520, 524, 526, 528, 539, 541, 616, 633, 638
- Custine, Astolphe de 37, 74, 86, 103, 110, 115, 149, 151, 154, 172, 205, 210, 300, 301, 420, 431, 433, 434, 441, 443, 481, 567, 568, 579, 620, 624, 638
- D**
- Dalmazzoni, Angelo99, 100, 137, 183, 184, 235, 253, 405, 406, 463
- Delécluze, Étienne-Jean 134, 339, 542, 614
- Deschamps, Antoni 103
- Duclos, Charles37, 110, 252
- Ducos, Basile-Joseph .32, 34, 37, 51, 52, 53, 56, 65, 66, 67, 69, 72, 73, 77, 78, 79, 82, 85, 101, 113, 117, 119, 121, 128, 132, 133, 149, 158, 164, 170, 172, 186, 191, 204, 213, 227, 228, 230, 232, 235, 237, 244, 249, 250, 252, 260, 262, 263, 264, 279, 280, 292, 293, 309, 310, 312, 315, 319, 327, 335, 342, 346, 347, 348, 352, 358, 365, 369, 370, 376, 389, 410, 411, 416, 431, 452, 476, 487, 488, 490,

493, 494, 497, 502, 503, 504, 506, 507, 508, 509,
510, 511, 512, 517, 524, 553, 563, 592, 613

Dupaty, Charles....37, 48, 49, 52, 56, 76, 86, 87, 88,
90, 107, 110, 113, 149, 161, 173, 186, 193, 194,
199, 202, 208, 218, 226, 227, 230, 247, 252, 260,
261, 292, 344, 345, 356, 385, 415, 417, 422, 423,
431, 432, 439, 531, 559, 560, 561, 563, 568, 569,
571, 579, 597, 620, 627

Dupré, Alphonse ..32, 33, 34, 37, 39, 40, 55, 58, 59,
64, 65, 80, 81, 83, 95, 115, 128, 162, 163, 182,
207, 250, 266, 348, 363, 379, 415, 438, 441, 477,
511, 519, 525, 529, 539, 550, 571, 572, 694

Dutens, Louis 59, 98, 106

E

Estourmel, Joseph d'75, 101, 120, 167, 182, 244,
250, 294, 295, 366, 444, 522, 620

F

Farjasse, Denis-Dominique 53, 62, 66, 89, 109, 130,
132, 149, 159, 168, 224, 233, 298, 299, 391, 404,
405, 414, 474, 599

Fea, Carlo.....97, 113, 118, 277, 308

Franzetti, Agapito..... 129

G

Galanti, Giuseppe..... 323, 324

Giégler, Jean-Pierre....47, 57, 65, 99, 101, 105, 109,
113, 114, 116, 117, 137, 157, 169, 229, 243, 303,
304, 317, 553, 557, 558, 559

Goethe, Johann Wolfgang von.. 5, 8, 21, 30, 33, 56,
59, 62, 64, 66, 72, 73, 74, 77, 84, 85, 86, 87, 91,
95, 96, 99, 106, 113, 120, 123, 128, 129, 132,
137, 141, 157, 166, 168, 173, 174, 175, 180, 184,
185, 186, 191, 194, 195, 202, 204, 205, 217, 220,
228, 239, 240, 245, 246, 250, 260, 263, 267, 275,
276, 311, 319, 325, 345, 351, 371, 379, 383, 390,
392, 404, 427, 434, 439, 499, 522, 523, 532, 541,
542, 543, 555, 560, 577, 598, 599, 625, 636

Grasset de Saint-Sauveur, Jacques 413

Guattani, Giuseppe Antonio.97, 121, 287, 308, 373,
374

Guinan-Laourens, Jean-Baptiste 30, 31, 35, 36, 49,
52, 55, 62, 63, 74, 75, 81, 85, 86, 87, 95, 101,
116, 120, 152, 153, 162, 174, 187, 207, 213, 214,
216, 227, 232, 243, 244, 245, 258, 260, 262, 263,
267, 346, 351, 369, 374, 375, 397, 407, 409, 410,
411, 412, 460, 468, 469, 486, 511, 513, 517, 518,
540, 542, 548, 552, 571

H

Hédouin..... 59

I

Isabey, Jean-Baptiste.....92, 129

J

Jouy, Étienne de ...48, 53, 56, 58, 59, 64, 66, 69, 72,
74, 82, 95, 101, 105, 114, 116, 119, 122, 128,
130, 133, 141, 152, 153, 162, 169, 171, 173, 176,
220, 221, 226, 236, 244, 256, 261, 262, 291, 293,
305, 318, 324, 326, 336, 341, 345, 364, 370, 404,
411, 414, 415, 451, 460, 461, 470, 474, 501, 529,
530, 546, 552, 554, 561, 562, 564, 567, 568, 594,
599, 633, 637

Julvécourt, Paul de30, 33, 39, 41, 83, 101, 109,
110, 115, 131, 133, 151, 160, 164, 170, 172, 173,
174, 183, 195, 202, 203, 207, 208, 231, 238, 244,
247, 320, 348, 351, 352, 353, 365, 368, 409, 415,
416, 484, 493, 533, 594, 616, 621, 633, 635

K

Kotzebue, August Friedrich Ferdinand de 21, 30,
35, 38, 39, 55, 75, 90, 95, 96, 109, 110, 111, 112,
128, 132, 145, 153, 154, 171, 172, 175, 180, 181,
182, 183, 184, 189, 190, 191, 198, 202, 220, 228,
235, 237, 248, 249, 253, 256, 257, 265, 274, 310,
313, 314, 316, 317, 318, 320, 321, 323, 329, 337,
347, 351, 353, 354, 358, 362, 369, 374, 378, 382,
391, 398, 400, 408, 409, 410, 412, 452, 453, 454,
459, 460, 461, 468, 469, 474, 485, 492, 554, 562,
563, 565, 593, 594

L

Lady Morgan..21, 31, 42, 49, 50, 51, 53, 56, 59, 70,
71, 72, 75, 79, 84, 85, 88, 109, 119, 120, 121,
122, 129, 130, 131, 134, 135, 141, 144, 149, 152,
156, 157, 164, 171, 176, 181, 182, 183, 184, 189,
191, 194, 202, 209, 211, 213, 215, 216, 218, 228,
238, 239, 244, 245, 246, 247, 251, 255, 264, 265,
272, 273, 275, 276, 293, 295, 305, 309, 336, 349,
350, 354, 359, 363, 364, 368, 371, 379, 380, 393,
412, 425, 429, 439, 446, 452, 453, 454, 473, 474,
478, 479, 486, 488, 491, 492, 497, 498, 502, 507,
508, 512, 517, 520, 522, 523, 530, 532, 533, 543,
546, 547, 551, 552, 553, 554, 563, 564, 565, 572,
577, 614, 635

Lalande, Jérôme de 84, 92, 106, 110, 114, 117, 136,
137, 157, 335, 356, 368, 370, 397, 398, 508, 509,
525, 538

Legouvé, Ernest ...52, 53, 56, 67, 71, 167, 182, 210,
305, 406, 528, 532, 538, 567, 576, 577, 595, 598,
614

Lemonnier, Henri...56, 58, 133, 157, 162, 172, 186,
188, 225, 242, 529, 531, 532, 535, 553, 559, 599,
614

Lesueur, Jean-Baptiste128, 129, 313, 402, 403

Lord Byron .163, 164, 188, 428, 546, 598, 633, 635, 641, 643

M

Magnan, Dominique.....100, 114, 116, 414

Mallet, Georges87, 88, 101, 103, 107, 113, 121, 157, 162, 165, 173, 174, 175, 181, 188, 198, 206, 208, 260, 294, 300, 301, 310, 326, 390, 397, 412, 428, 432, 434, 435, 522, 577, 580, 594

Malo, Charles 119, 220

Martyn, Thomas .21, 59, 92, 99, 100, 101, 114, 120, 215, 228, 247, 381, 382

Massi, Pasquale 373

Mazois, François 308, 319

Mérigot, Jacques36, 129, 421, 434

Millin, Aubin-Louis63, 74, 85, 86, 96, 213, 240, 594, 599

Montémont, Albert.....58, 104, 507, 510

Montor, Artaud de..... 82, 121, 589

N

Nibby, Antonio.....24, 36, 100, 116, 129, 137, 148, 226, 227, 236, 241, 255, 256, 293, 294, 295, 307, 312, 387, 395, 434, 464, 465

Norvins, Jacques de....30, 41, 42, 45, 52, 55, 56, 58, 66, 70, 75, 86, 87, 92, 104, 132, 148, 157, 158, 159, 170, 183, 186, 205, 210, 226, 237, 247, 271, 279, 280, 281, 299, 305, 315, 325, 401, 405, 426, 427, 435, 436, 441, 477, 478, 479, 480, 493, 496, 498, 501, 504, 506, 511, 514, 529, 535, 552, 559, 562, 564, 614, 635

P

Perrot, Aristide-Michel ..29, 36, 46, 53, 57, 59, 116, 137, 138, 207, 219, 249, 250, 381, 382, 402, 429, 452, 492, 500, 501, 505, 524, 536, 558

Petit-Radel, Philippe ..39, 40, 52, 53, 55, 62, 65, 75, 78, 81, 86, 101, 132, 141, 173, 175, 190, 194, 215, 225, 226, 229, 230, 232, 236, 238, 245, 256, 260, 261, 265, 266, 272, 279, 288, 295, 307, 309, 312, 313, 322, 327, 329, 336, 340, 341, 354, 355, 356, 357, 358, 361, 368, 369, 370, 373, 379, 391, 393, 397, 404, 405, 406, 424, 453, 459, 465, 466, 468, 474, 475, 477, 479, 500, 508, 509, 511, 525, 531, 533, 554, 558, 561, 562, 563, 564, 565, 569

Pinelli, Bartolomeo 75, 86, 132, 176

Pirovano, Francesco 92, 465

Pommereul, François-René Jean de .. 340, 356, 456, 457, 467, 472, 473, 474, 510, 515

Prunetti, Michelangelo .97, 115, 116, 235, 395, 463, 468, 469

R

Régnier, Joseph 39, 65, 66, 134, 236, 253, 293, 396, 485

Reichard, Heinrich .84, 98, 100, 110, 114, 116, 118, 129, 137, 167, 184, 190, 326, 373, 375, 378, 379, 456, 459, 460, 468, 485, 558, 561, 562

Royer, Alphonse55, 92, 122, 163, 213, 299, 301, 302, 476, 517, 523, 529, 534

S

Saint-Marc de Girardin160, 164, 435

Saint-Marc Girardin160, 164

Santo Domingo, Joseph-Hippolyte de31, 32, 62, 71, 75, 88, 145, 152, 161, 211, 213, 243, 254, 256, 294, 313, 345, 353, 416, 487, 494, 495, 522, 539, 551, 567, 568, 569, 599, 615, 616, 638

Sickler, Friedrich.....288, 301, 308, 325, 326

Simond, Louis 21, 34, 40, 51, 64, 65, 66, 71, 72, 86, 87, 88, 96, 115, 116, 117, 118, 132, 134, 144, 150, 158, 164, 183, 200, 204, 205, 206, 207, 218, 224, 225, 226, 229, 232, 236, 237, 243, 244, 257, 273, 281, 295, 309, 310, 315, 320, 328, 358, 376, 377, 383, 384, 385, 399, 429, 430, 441, 452, 466, 467, 477, 478, 484, 490, 491, 494, 497, 505, 508, 531, 533, 539, 550, 562, 566, 567, 569, 570, 577, 594, 596, 616

Staël, Germaine de...5, 6, 18, 25, 33, 40, 41, 42, 43, 45, 50, 51, 52, 55, 60, 61, 64, 65, 68, 72, 74, 75, 88, 90, 102, 103, 105, 108, 111, 113, 114, 121, 123, 124, 137, 138, 139, 145, 147, 151, 152, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 171, 172, 175, 187, 188, 194, 195, 196, 202, 203, 204, 205, 208, 209, 216, 222, 224, 225, 230, 236, 237, 243, 246, 247, 248, 249, 262, 264, 265, 268, 286, 292, 304, 305, 306, 307, 308, 321, 327, 328, 352, 378, 384, 406, 407, 411, 412, 417, 418, 424, 428, 431, 433, 434, 436, 437, 439, 440, 441, 444, 446, 481, 482, 483, 511, 517, 527, 528, 530, 531, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 543, 544, 546, 547, 548, 549, 550, 552, 558, 559, 563, 566, 568, 569, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 590, 591, 593, 594, 599, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 620, 621, 622, 623, 625, 631, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 645

Stendhal ...24, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 39, 40, 41, 49, 50, 51, 56, 59, 63, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 87, 92, 93, 95, 99, 101, 103, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 145, 147, 149, 151, 156, 165, 166, 169, 175, 182, 183, 187, 190, 191, 193, 195, 196, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 211, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 226, 227, 228, 230, 231, 233, 234, 235,

237, 238, 240, 241, 246, 249, 250, 251, 255, 256,
257, 260, 261, 264, 265, 267, 268, 269, 279, 280,
292, 293, 294, 295, 298, 306, 307, 309, 310, 311,
312, 313, 314, 315, 316, 317, 321, 327, 328, 329,
331, 335, 338, 339, 341, 344, 348, 350, 351, 352,
357, 361, 362, 365, 366, 370, 372, 374, 375, 377,
379, 380, 384, 385, 389, 390, 391, 396, 397, 398,
400, 401, 402, 403, 406, 407, 415, 416, 418, 421,
423, 425, 427, 428, 439, 450, 455, 467, 468, 469,
475, 477, 478, 479, 487, 492, 493, 494, 495, 498,
499, 501, 503, 504, 506, 507, 509, 518, 519, 520,
521, 523, 524, 525, 526, 529, 530, 531, 532, 533,
535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 544, 550,
551, 553, 554, 557, 558, 559, 560, 562, 563, 564,
565, 566, 567, 571, 574, 575, 576, 577, 578, 579,
580, 581, 583, 584, 590, 591, 596, 597, 598, 599,
612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621,
625, 626, 628, 629, 630, 635, 636, 637, 639, 640,
641, 642, 643, 645

T

Taillard, Constant.....57, 58, 65, 71, 114, 119, 121,
155, 157, 213, 246, 361, 374, 382, 466, 476, 477,
505, 511, 525, 532, 541, 552, 577, 599
Thomas, Antoine.....65, 66, 75, 77, 78, 86, 87, 129
Tiroli, François..... 98, 100, 120

Tournon, Camille257, 280, 328, 436, 480, 496, 497,
499, 500, 502, 503, 504

U

Uggeri, Angelo.24, 34, 36, 100, 252, 253, 277, 280,
287, 307, 308, 311, 312, 313, 314, 328, 329, 395,
396, 400, 403, 407, 421, 431, 434, 463, 498

V

Valéry, Antoine-Claude ...31, 47, 49, 52, 54, 56, 58,
66, 73, 75, 84, 96, 99, 100, 105, 107, 110, 111,
114, 117, 132, 133, 134, 135, 136, 149, 151, 157,
158, 163, 177, 182, 183, 192, 193, 205, 207, 213,
214, 225, 227, 228, 230, 233, 234, 235, 239, 241,
242, 244, 253, 256, 262, 280, 281, 292, 305, 306,
309, 318, 319, 323, 324, 325, 326, 336, 338, 340,
341, 350, 351, 360, 361, 368, 377, 380, 395, 398,
399, 425, 426, 429, 434, 440, 441, 452, 467, 469,
476, 484, 492, 499, 502, 508, 509, 510, 511, 523,
526, 527, 534, 539, 542, 543, 550, 552, 557, 562,
564, 565, 566, 576, 578, 586, 594, 599, 633, 634,
635, 637

Vasi, Giuseppe24, 77, 100, 115, 118, 137, 240, 241,
254, 255, 260, 266, 267, 312, 347, 348, 399

Vasi, Marianno.... 100, 118, 119, 308, 374, 375, 464

Visconti, Ennio Quirino274, 293, 312, 330, 368,
373, 374, 475

Table des matières

Introduction.....	5
Définir le patrimoine : une notion moderne en évolution.....	6
Une histoire lexicale complexe	6
Histoire de la notion de patrimoine	7
La littérature viatique en Italie : actrice de la constitution du patrimoine.....	13
Le moment 1800 : les origines du patrimoine.....	13
Les « leçons italiennes » : la péninsule et le patrimoine	17
Littérature et patrimoine.....	19
Partie 1 : Construire les patrimoines italiens dans la littérature de voyage du moment 1800	28
Chapitre 1 : Représenter les patrimoines italiens : sous le signe de la diversité.....	29
Représenter les patrimoines matériels.....	30
Rome et l'Italie, musées à ciel ouvert	30
Recommencer sur nouveaux frais la querelle des Anciens et des Modernes dans la représentation du patrimoine romain.....	33
À l'origine de la conviction d'une supériorité du modèle antique	34
La continuité avec l'Antiquité : unifier les mémoires éclatées de Rome	39
Représenter les patrimoines immatériels.....	46
Les lieux de la mémoire des grands hommes	47
Les tombeaux des grands hommes, nouveaux objets touristiques	48
Bustes et portraits des grands hommes.....	52
Sur les traces éparses des grands hommes italiens	55
Le patrimoine vivant : perspectives folkloriques dans la littérature viatique du moment 1800	62
La beauté italienne : à la source du patrimoine	64
Les costumes italiens : un folklore régional à l'image de la diversité de la péninsule.....	65
Le peuple italien : types pittoresques	69

Fêtes et loisirs : les scènes vivantes de Rome	76
La religion, nouveau patrimoine	78
La survivance difficile du pèlerinage au moment 1800	79
Les cérémonies religieuses : nouveau folklore catholique	86
Vers d'autres horizons patrimoniaux	91
Paysages italiens : vers la constitution d'un patrimoine naturel.....	92
La gastronomie italienne : une curiosité nouvelle.....	97
Les écritures du voyage : une diversité des représentations patrimoniales	99
Voyages en Italie : un kaléidoscope littéraire	100
L'hétérogénéité des visiteurs et de leurs attentes patrimoniales.....	107
Les conseils de lecture aux voyageurs : exploiter l'intertextualité.....	112
Le fil d'Ariane touristique : guider le voyageur dans sa découverte du patrimoine.....	115
Ordonner le patrimoine italien : un regard et une écriture contrôlés.....	116
Le cicérone : encadrer la découverte du patrimoine italien.....	123
Chapitre 2 : Écritures et temporalités patrimoniales au moment 1800	129
Préservation et diffusion patrimoniales : les risques de figement des représentations.....	130
L'image et le texte : diffuser et figer les représentations du patrimoine italien	131
Le figement patrimonial : création d'un horizon d'attente viatique.....	135
Le temps patrimonial : enjeux temporels du voyage.....	140
Temporalités circulaires de la visite patrimoniale : voir et revoir.....	140
Séjours et voyages italiens : un rapport au patrimoine en évolution.....	140
Le patrimoine romain dans la durée : apprendre à voir Rome	144
Le monument : un patrimoine matériel et immatériel	147
Valeur d'ancienneté et valeur historique : lectures sentimentales du patrimoine	148
Les monuments du souvenir.....	150
La force incantatoire du nom, dernier vestige.....	155
L'Italie et les souvenirs : un voyage de la mémoire	159
L'Italie, un itinéraire sur la terre des souvenirs.....	159

Texte et ruines antiques : à la recherche des souvenirs d'enfance	172
Voyager pour ramener des souvenirs	177
Chapitre 3 : Une approche sensible du patrimoine : le sentiment patrimonial.....	183
Le culte patrimonial : transfert du sacré	184
Le lexique religieux au service du patrimoine	185
Les nouveaux lieux sacrés.....	190
Les nouvelles reliques	194
L'émergence d'une approche sensible du patrimoine au moment 1800	199
Rejet du discours scientifique : entrée dans une nouvelle ère du sentiment.....	199
Les objets patrimoniaux de l'émotion dans la littérature de voyage	202
Les facteurs permettant d'intensifier l'approche sensible	205
Les émotions prescrites par la littérature de voyage : l'écriture patrimoniale.....	211
Stylistique et rhétorique patrimoniales : imposer le partage de l'émotion	212
L'horizon d'attente émotionnel.....	215
Les émotions patrimoniales.....	218
La sélection patrimoniale : le paradoxe de la subjectivité.....	220
Créer son patrimoine : l'illusion du choix.....	220
S'approprier l'espace patrimonial : la Promenade	226
Partie 2 : La littérature viatique, un observatoire patrimonial au moment 1800	229
Chapitre 1 : Détruire et conserver : le rôle patrimonial de la littérature	229
Les facteurs de destruction.....	229
Les facteurs naturels de destruction	230
La terre, le feu et l'eau : des destructions imprévisibles	230
Le temps	235
Les facteurs humains de destruction	237
L'Église et les fidèles : le catholicisme comme facteur de destruction.....	238
Guerres et révolutions : le patrimoine à l'épreuve	242
Refuser ou méconnaître la valeur patrimoniale : entre pragmatisme et ignorance	246

Les destructions liées à l'émergence du tourisme	254
L'impérialité des instances patrimoniales	259
Penser les destructions pontificales : les cas exemplaires du Panthéon et du Colisée	261
Évaluer les mesures patrimoniales italiennes : protéger, conserver, restaurer	265
Évaluer les initiatives patrimoniales antérieures au XVIII ^e siècle	266
Une proto-conservation : la conversion des temples antiques en lieux de culte chrétiens	266
Le « remploi » : piller l'antique pour construire le moderne	269
Le mécénat pontifical : élever la Rome moderne	273
Recenser les mesures patrimoniales modernes en Italie.....	276
L'exemple italien : la mise en place progressive d'une législation patrimoniale.....	277
La littérature viatique, témoin et acteur des mesures patrimoniales modernes	286
Chapitre 2 : L'archéologie : révéler un patrimoine enfoui.....	290
L'archéologie, une science moderne en cours de définition	290
Définir l'archéologie comme science : un processus complexe.....	291
L'archéologue et l'antiquaire : une relation dichotomique	295
Vers une archéologie nationale : le cas étrusque.....	303
Critiques et limites de l'archéologie.....	307
L'évocation des fouilles archéologiques dans le discours viatique.....	309
Le discours archéologique à Pompéi et Herculaneum	309
Établir un « journal archéologique » des fouilles romaines	314
Les acteurs des fouilles : des enjeux politiques et économiques.....	316
Les critiques et observations archéologiques des visiteurs	325
Les imaginaires de l'enfouissement : poétiques archéologiques.....	332
Le sol italien : la corne d'abondance archéologique	332
L'obsession des voyageurs pour l'exhaussement du sol romain.....	335
L'écrivain archéologue.....	337
Chapitre 3 : Musées et muséification.....	340

Le musée, une institution créée à l'aube du XIX ^e siècle	340
Histoire du musée : un lieu patrimonial	340
L'objet muséal : une nouvelle valeur de l'œuvre dans le cadre du musée	350
Le musée, le cabinet et l'église	353
Donner à voir le musée : représentations muséales dans la littérature viatique	362
Les différents types de musée et les collections.....	363
Les acteurs du musée.....	369
La muséologie et ses enjeux culturels et politiques.....	374
Écrire le musée	385
Les informations pratiques pour la visite des musées italiens.....	385
Donner à voir, donner à lire : le discours viatique sur le musée et ses enjeux patrimoniaux	389
Chapitre 4 : Restauration : le pouvoir de la réparation	395
Le discours des voyageurs sur les restaurations	397
Restaurer : une lutte contre le temps	397
La restauration, une potentielle destruction	405
La restauration scientifique	410
Ressusciter le passé : l'imagination comme unité patrimoniale.....	414
Réveiller les morts, redresser les ruines : les pouvoirs de l'imagination	415
La dimension sensorielle de la reconstitution par l'imagination.....	423
Une tension patrimoniale : faut-il restaurer ?.....	427
Laisser la ruine, laisser les ruines : la « poésie des morts ».....	428
Pour qui et pourquoi préserver les ruines ?	429
Préserver la ruine : un paradoxe patrimonial.....	433
Ruine et végétation, un pittoresque anti-patrimonial ?.....	439
Les ruines meurent aussi : la ruine et le temps.....	444
Les ruines, traces du passé	445
Les ruines modernes et les ruines de ruines	446

Prémonitions de la ruine et mélancolie	450
Partie 3 :	456
Chapitre 1 : Nations et patrimoines : une réflexion au cœur de l'écriture du voyage en Italie	457
La prise en charge du patrimoine italien : une question nationale	458
Guerres et paix : le destin mouvementé du patrimoine italien au moment 1800	459
Les destructions patrimoniales dans une péninsule traversée par les guerres	459
Les « saisies » françaises : un appauvrissement durable du patrimoine italien.....	462
Les saisies françaises : à l'origine d'un débat patrimonial.....	478
Les retours : leurs effets patrimoniaux en France comme en Italie.....	495
Réparer l'histoire : les initiatives patrimoniales françaises en Italie	504
Fouilles françaises : grossir le patrimoine antique de la péninsule	505
Restaurer, aménager et conserver le patrimoine italien.....	509
Construire un patrimoine en territoire occupé.....	514
Les soins français accordés au patrimoine immatériel italien	520
Écrire le voyage en Italie : la matrice d'une conscience patrimoniale et nationale.....	522
Les patrimoines italiens : entre l'appartenance nationale et la revendication européenne. 523	
La réappropriation française du patrimoine antique au service d'une rhétorique nationale	524
Le voyage en Italie : une prise de conscience patrimoniale nationale.....	528
Les dangers de l'assimilation : un patrimoine immatériel mis à mal par l'occupation française.....	534
La nation italienne, de l'éclatement à la reconnaissance d'un patrimoine commun	538
Un éclatement territorial, une unité patrimoniale ?.....	538
La reconnaissance d'un caractère italien.....	546
La littérature viatique, laboratoire de la nation italienne.....	555
L'Italie, une nation morte ?	556
Envisager le futur de l'Italie, « les vieux souvenirs luttant contre les jeunes idées »	560
Chapitre 2 : La littérature patrimoniale : le rôle de l'écrivain	567

Littératures nationales : le patrimoine de la nation italienne.....	567
Représenter la formation d'une langue et d'une littérature nationale	567
Langue italienne et dialectes régionaux : préserver la diversité ou unifier ?	568
Bibliothèques et manuscrits : les lieux touristiques de la littérature italienne.....	571
L'improvisateur : figure folklorique ou écrivain national ?	577
L'écrivain national : une œuvre pour fédérer la nation	582
Le génie national	582
L'écrivain national : la reconnaissance d'une mémoire et d'une langue littéraires en partage	586
L'écrivain national : un ferment d'unité.....	591
Écritures patrimoniales : le rôle de l'écrivain	593
Poétiques patrimoniales : le patrimoine italien comme modèle d'écriture	594
Une nouvelle esthétique patrimoniale littéraire : le fragment et le tout	594
Le texte littéraire comme lieu de restauration et de conservation	612
L'anecdote et ses déclinaisons : écritures du patrimoine immatériel	625
L'écrivain, protecteur patrimonial.....	630
Laisser une trace : une ambition patrimoniale.....	632
L'écrivain-voyageur : une écriture intime du patrimoine italien.....	633
Laisser son souvenir sur la terre de la mémoire : le monument littéraire.....	639
Prendre sa place dans le Panthéon européen : faire œuvre en Italie.....	647
Conclusion.....	658
Annexes	664
Illustrations	664
Partie 1 : Construire les patrimoines italiens dans la littérature de voyage du moment 1800	664
Partie 2 : Poétiques patrimoniales : les processus patrimoniaux dans la littérature viatique .	685
Partie 3 :	696
Bibliographie	702
Index des voyageurs	732

Table des matières..... 736

