Chateaubriand

Voyage en Italie

Édition de Jean-Marie Roulin

folio
classique

COLLECTION
FOLIO CLASSIQUE

François-René
de Chateaubriand

Voyage en Italie

suivi de

Lettre sur l'art du dessin dans les paysages

et d'un choix de textes sur Rome, Naples et Venise

Édition présentée, établie et annotée
par Jean-Marie Roulin
Professeur à l'Université Jean Monnet (Saint-Étienne)

Gallimard

© Éditions Gallimard, 2024,
pour la préface, le dossier et la présente édition.

Couverture : Fiodor Matveïev, Vue sur le Colisée*, 1816,*
Galerie Trétiakov, Moscou.
Photo © Scala, Florence (détail).

PRÉFACE

> « Connais-tu le pays des citronniers en fleurs ? / […] C'est là-bas, c'est là-bas / Qu'avec toi, ô mon bien-aimé, je voudrais aller vivre[1] ! »

Le texte que Chateaubriand a intitulé « Voyage en Italie » est d'abord le récit d'un séjour à Rome, avec des échappées dans le Latium, à Naples et au Vésuve. Or, dans le moment 1800 et pour quelques dizaines d'années, Rome a été pour bien des écrivains la ville des origines du moi et la source de la création littéraire. Après Goethe qui voit débuter une vie nouvelle à son arrivée à Rome, Germaine de Staël y campe Corinne improvisant des vers inspirés au Capitole, sous le regard enthousiaste du public ; une trentaine d'années plus tard, Stendhal, après avoir publié Rome, Naples et Florence,

1. « Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn ? […] Dahin ! Dahin ! Möcht' ich mit dir, O mein Geliebter, ziehn ! » Début de la chanson de Mignon, dans Johann Wolfgang Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, III ; trad. B. Briod, dans *Romans*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 498.

et les Promenades dans Rome*, ouvre sa* Vie de Henry Brulard *sur les pentes du Janicule, à l'ombre de San Pietro in Montorio, dans une méditation réflexive sur ce qu'il a été, sur ce qu'il est et deviendra. Chateaubriand, aussi, et de manière sans doute plus sensible, vit son premier séjour à Rome de mai 1803 à janvier 1804*[1] *comme un moment décisif dans son parcours d'homme et d'écrivain. Véritable « atelier du moi », la ville engage une relation avec le voyageur si intime qu'elle en devient une « Rome intérieure*[2] *». Il en fera le lieu de naissance des* Mémoires d'outre-tombe *: celui où l'homme biographique engendre l'écrivain. Dans une tension oxymorique féconde, le compte rendu de séjour est à la fois une marche funèbre parmi les tombeaux et un* fiat lux*. Si la lumière irradie ces pages, les paysages, les monuments et les ruines organisent une esthétique et une poétique nouvelles.*

1. Pour le détail de ce séjour, voir Dossier.
2. Arnaud Tripet, *Écrivez-moi de Rome… Le mythe romain au fil du temps*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 2006, p. 8 ; sur Chateaubriand, Stendhal et Mme de Staël, voir le chapitre « Rome, atelier du moi », p. 319-400. Voir aussi Apolline Strèque, « Le patrimoine romain : un support de la construction de l'identité auctoriale chez Chateaubriand », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, 61, 2018 (« Chateaubriand : Rome et l'Europe », p. 43-52).

Désirer l'Italie, et y renaître en homme nouveau

Avant le voyage, il y a le désir du voyage : « Je réunis en moi seul les deux plaies qui vous tourmentent, l'instinct voyageur, et la soif du repos[1]*», dit Eudore, le héros des* Martyrs*, à ses amis, Augustin et Jérôme. Chateaubriand pourrait aisément s'identifier à ces propos, lui qui a débuté par un voyage en Amérique. Parti d'avril 1791 à janvier 1792, il a été appelé par la soif de découvrir la vie sauvage, telle que Jean-Jacques Rousseau l'avait dépeinte, et telle qu'il ne la verra pas, désenchanté des sociétés primitives. Il en revient du moins avec des paysages, vastes et solitaires comme les forêts américaines, majestueux comme la chute du Niagara. Désireux de remonter aux sources antiques et modernes, païennes et chrétiennes, de la civilisation, il a entrepris en 1806 un voyage en Orient, de Paris à Jérusalem, et de Jérusalem à Paris, marquant des étapes à Athènes, Sparte, Constantinople, Le Caire ou Tunis, pour revenir par l'Espagne. Le premier séjour en Italie se situe entre ces deux grands voyages vers l'ouest et l'est, et le récit qui en est issu trouvera sa place au sein des quatre volumes de voyages des* Œuvres complètes*, court texte intercalé entre le* Voyage en Amérique *et l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem.

1. *Les Martyrs, ou le Triomphe de la religion chrétienne*, V ; *Œuvres romanesques et voyages*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, t. II, p. 181.

Comme pour les deux autres grandes explorations, le Voyage en Italie *est appelé par un désir ancien, partagé par les écrivains du début du* XIX*e siècle, comme le chante Mignon dans les vers cités en exergue et comme Stendhal, qui rêve de ce pays où les orangers poussent en pleine terre. Pour Chateaubriand, l'appel est un peu différent. Il est issu de ses lectures scolaires, moins l'Arioste ou le Tasse, qui ont enivré le jeune Beyle, que les auteurs antiques. Au collège de Dol, en Bretagne, il a, comme tous les élèves de cette époque, largement pratiqué les auteurs latins ; il les a aimés et s'est intimement imprégné de leur monde et du rythme de leur prose et de leurs vers, au point qu'on le surnommait « l'Élégiaque ». Sa bibliothèque intérieure et sa culture sont romaines. Comme Montaigne, il aurait pu écrire : « [J]e sçavois le Capitole et son plant avant que je sceusse le Louvre, et le Tibre avant la Seine. J'ay eu plus en teste les conditions et fortunes de Lucullus, Metellus et Scipion, que je n'ay d'aucuns hommes des nostres*[1]*. » On comprend dès lors la puissante curiosité d'aller voir ce monde enchanté, comme Charles Victor de Bonstetten, un proche de Germaine de Staël, qui entreprendra peu après lui un* Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide *(1804). Par procuration, et avant même de l'avoir vue, Chateaubriand y avait déjà envoyé René qui, dans le roman, se rend en Italie, notamment à l'Etna*[2]*. Au reste, le voyageur*

1. *Essais*, III, 9, éd. E. Naya, D. Reguig et A. Tarrête, Gallimard, « Folio classique », 2012, p. 307.

2. Voir Elena Del Panta, « *Littera ante rem* : l'invenzione del "Viaggio in Italia" », dans « *L'Instinct voyageur* ». *Creazione*

est conscient d'être mû par un scénario déjà écrit, voyant même certaines étapes du voyage comme un pastiche : « je jouais une scène de René *», commente-t-il son ascension au Vésuve dans* Mémoires d'outre-tombe[1].

Pénétré d'une riche collection de textes évoquant personnages et paysages, Chateaubriand avait une grande familiarité avec la littérature antique. Quelques années avant lui, Johann Wolfgang von Goethe, le grand écrivain allemand, dont Les Souffrances du jeune Werther *parues en 1774 avaient connu un succès européen, avait éprouvé également le sentiment de retrouver un pays connu lors de son séjour en Italie de 1786 à 1788. Avec, de plus, la mémoire de son père voyageur et collectionneur, et des gravures romaines exposées dans la maison de son enfance à Francfort, il a eu l'impression non de voir « les choses pour la première fois », mais de les revoir*[2]*. L'arrivée à Rome marque les retrouvailles avec ces éléments profonds, temps d'une renaissance : « C'est en effet commencer une vie nouvelle, que de voir de ses yeux l'ensemble que l'on connaît intérieurement et extérieurement. Tous les rêves de ma jeunesse, je les vois vivants aujourd'hui ; […] tout est comme je me le figurais et tout est nouveau. J'en puis dire autant de*

---

dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand, a cura di Filippo Martellucci, Padoue, Unipress, 2001, p. 69-86.

1. *Mémoires d'outre-tombe*, XV, 7 ; Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, t. I, p. 529.

2. Johann Wolfgang von Goethe, *Voyage en Italie* (« 12 octobre 1786 »), trad. J. Porchat, révisée par J. Lacoste, Bartillat, 2003, p. 111.

mes observations, de mes idées : je n'ai point eu de pensées toutes nouvelles, je n'ai rien trouvé tout à fait étranger, mais les anciennes pensées sont devenues si précises, si vivantes, si cohérentes, qu'elles peuvent passer pour nouvelles[1]*. » C'est en cela que le désir de retrouver du connu a engendré pour Chateaubriand du nouveau, d'abord dans la forme particulière prise par le récit issu de ce séjour.*

Un portfolio de « fragments » ou un « monceau de ruines »

De ce voyage séminal il rend compte à ses amis dans une abondante correspondance et dans deux articles publiés dans le Mercure de France*, en 1804 et en 1806. Le* Voyage en Italie *paraît seulement en 1827, dans la série des* Œuvres complètes*, autre étape décisive dans la biographie de l'écrivain. Sous ce titre, on ne trouve pas le récit continu d'un voyage, ni un livre composé, comme l'est l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem *publié en 1811, mais un recueil complétant les deux articles par des notes et des « beaux morceaux*[2]*», esquisses de la « vingtaine de lettres » par lesquelles le voyageur voulait évoquer l'Italie. Ces « divers fragments » ou « ce monceau de ruines »,*

1. *Ibid.* (« Rome, 1er novembre 1786 »), p. 144-145.
2. Dans une poétique assumée et qu'il partage avec Diderot et Louis-Sébastien Mercier, comme l'a bien montré Jean-Claude Bonnet dans *Les Connivences secrètes. Diderot, Mercier, Chateaubriand*, Paris, CNRS éditions, 2020. Voir notamment p. 229-232 (« Sainte-Beuve et les "belles pages" »), dont je résume le propos dans les lignes qui suivent.

comme il les qualifie lui-même, sont réunis dans un recueil libéré des contraintes d'un itinerarium*, composé aussi avec une forme de* sprezzatura*, de négligence*[1]*. Ce récit de voyage, destructuré au profit d'impressions qui s'expriment en feuilles éparses et denses à la fois, est en cela conforme à la poétique de la section brève ou de l'aphorisme que Chateaubriand pratique dans* Mémoires d'outre-tombe *ou la* Vie de Rancé *; et que Sainte-Beuve, peu lucide en cette circonstance, lui reprochera : « en un mot, il a des pages partout, mais rien que des pages*[2] *». Les feuilles les plus notables sont réunies dans le* Voyage en Italie*, mais on retrouve des pages disséminées dans la correspondance, dans la fiction — une note renvoie le lecteur aux cinquième et sixième livres des* Martyrs *pour la description de Rome et Naples — et dans les* Mémoires d'outre-tombe*. C'est pourquoi notre édition a joint au cahier du* Voyage en Italie *un choix de quelques autres feuilles, déposées ailleurs ; elle construit ainsi une image kaléidoscopique de ce qu'est l'Italie de Chateaubriand.*

Ce choix de la page ne relève pas seulement de la manière d'un écrivain ; elle répond à la fracture d'un monde où la Révolution a introduit une rupture historique marquante et la conscience d'une stratification du temps. Dans le Voyage en Italie*, cette disposition dit aussi la puissance du bouleversement*

1. Voir Patrizio Tucci, « Introduzione », dans François-René de Chateaubriand, *Viaggio in Italia*, a cura di P. Tucci, Rome, Carocci editore, 2010, p. 21-22.

2. Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*. (Cours professé à Liège en 1848-1849), Garnier, 1861, t. I, p. 317.

radical provoqué par Rome que, par-delà tout ce qui le sépare de Goethe, Chateaubriand partage avec lui : « Je suis accablé, persécuté par ce que j'ai vu », écrit-il le soir même de son arrivée. Les termes sont forts : comment parler de ce qui vous submerge à ce point qu'on ne peut en saisir la totalité, si ce n'est par une série de feuilles ? En effet, le recueil s'ouvre par des lettres à Joseph Joubert — un de ses amis, connu pour ses carnets de pensées et d'aphorismes, restés inédits de son vivant —, et un « journal », conformément à deux des formes traditionnelles du récit viatique[1]*; que l'on songe au* Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581 *de Montaigne, édité pour la première fois en 1774 par Meunier de Querlon, ou aux* Lettres sur l'Italie en 1785 *(1788) de Dupaty. D'autant que les deux premières lettres, relatant le trajet de Lyon à Milan, accordent une place aux détails triviaux, mais inévitables : parcours suivi, changement de chevaux de poste, qualité des chemins et des auberges, toutes considérations qui s'effaceront à Rome. La troisième, après un bref mais puissant cri d'enthousiasme à l'arrivée dans la Ville éternelle, est centrée sur la rencontre avec le pape, vu d'abord à la messe, puis en privé, avec quelques considérations politiques, à propos du cardinal Consalvi.*

1. Sur la manière dont Chateaubriand se situe par rapport à cette tradition, voir Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, Champion, 1997, en particulier p. 29-34, et la « Présentation » de son édition du *Voyage en Italie*, dans *Œuvres complètes*, Champion, 2008, t. VI-VII, p. 593-617. Patrizio Tucci a montré que la forme épistolaire est souvent utilisée par les voyageurs français (« Introduzione », *op. cit.*, p. 15-16).

À partir de là et jusqu'à l'excursion à Naples et au Vésuve, comme débordée par la splendeur du spectacle, la lettre cède la place à une série de feuilles de notes, datées et classées chronologiquement, comme des feuillets arrachés d'un journal, dont on aurait extrait l'essentiel, les impressions inspirées par les lieux, et jeté les détails triviaux, la mission de secrétaire de légation ou les adresses des auberges. Certaines sections sont réduites à de courtes notations, comme prises sur le vif et non réélaborées (« Galerie Doria »), d'autres rédigées, et développées comme « Tivoli et la villa Adriana » ou « Le Vésuve » où réapparaissent quelques éléments pratiques du voyage, et qui reprend l'article publié en 1806. Le Voyage *se clôt par une lettre à Fontanes, dite « Lettre sur la campagne romaine », superbe méditation qui, au détour de la description des environs de Rome, évoque d'autres lieux ; cette libre composition relève moins de l'épistolaire traditionnel ou du récit de voyage que de la lettre philosophique, comme celles* Ad familiares *de Cicéron, si présent dans le voyage.*

Dans ces pages, Chateaubriand recourt à toute la palette tonale, du style le plus simple, télégraphique, au développement lyrique de la lettre à Fontanes, en passant par des descriptions factuelles, comme autant de manières de saisir son objet dans toute sa complexité et sa labilité, revendiquant la liberté du promeneur — une section s'intitule au reste « Promenade dans Rome, au clair de lune » — analogue à celle que Stendhal prônera dans ses Promenades dans Rome. *Flâneries concentrées sur la saisie des impressions fugitives et si fortes, dans*

leur fugacité même : « Saint-Pierre : effet de la lune sur son dôme, sur le Vatican, sur l'obélisque, sur les deux fontaines, sur la colonnade circulaire. » Le promeneur solitaire se contente de brèves notations, relevé d'impressions ou d'« effets », le terme est récurrent, celui par exemple de la lune, comme Monet tentera de saisir sur la toile l'« effet de neige » sur une route au soleil couchant (musée des Beaux-Arts de Rouen). Effets visuels, mais aussi sonores, réduits également à un trait : « Trinité du Mont déserte ; un chien aboyant dans cette retraite des Français. » Ne cédant pas à la tentation de la description détaillée des monuments, Chateaubriand saisit la magie du moment, capture l'instant fait du scintillement de sensations[1].

C'est donc un recueil hétérogène dans la nature des textes et leur degré d'élaboration, mais aussi dans leur texture puisqu'il accueille aussi des citations et jusqu'à des épitaphes, reproduisant leur typographie. Portfolio de croquis ou d'esquisses, la plupart composés comme un tout autonome, presque un recueil de poèmes en prose. Pour autant, la disposition du livre dessine un parcours dans l'espace — de Lyon à Rome et Naples — et dans le temps — du 17 juin 1803, date de l'arrivée à Turin après le passage des Alpes, au 10 janvier 1804, quelques jours avant que Chateaubriand ne quitte Rome pour rentrer à Paris. L'ensemble est traversé par des fils rouges, des leitmotivs, des questions dont le centre est la rénovation idéologique et la

1. Voir Jean-Marie Roulin, « La pulsation du quotidien », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, 60, 2017, p. 89-101.

fondation d'une nouvelle esthétique, qu'exprime la poétique même du texte, dans sa variété stylistique.

Un contexte idéologique, une Italie politique

Le premier de ces fils rouges se construit sur ce qui a motivé ce voyage, à savoir le désir de Napoléon Bonaparte, alors Premier consul, de restaurer le catholicisme en France et de renouer les liens avec le Vatican, après le mouvement de déchristianisation engagé par la Révolution. Dans le Génie du christianisme*, paru au printemps 1802, en même temps qu'entrait en vigueur le Concordat*[1]*, Chateaubriand en déclinait le programme poétique et esthétique. Rome retrouvait son statut de centre politique et religieux. Ville de pouvoir, dont l'appui est considéré comme fondamental par Napoléon Bonaparte, elle l'est doublement comme capitale d'un ancien empire et de la chrétienté : elle « a recueilli deux fois la succession du monde, comme héritière de Saturne et de Jacob ». La prise en charge de cette dimension par la littérature place l'écrivain de la France postrévolutionnaire dans une situation*

1. Le Concordat a été mis en vigueur par la loi du 18 germinal an X (8 avril 1802), en application du traité signé le 26 messidor an IX (15 juillet 1801). Napoléon Bonaparte souhaitait par là garantir la liberté du culte et mettre fin à la scission du clergé catholique qu'avait provoquée la Constitution civile du clergé en 1790. Il ne considérait toutefois pas le catholicisme comme religion d'État, mais comme « la religion de la majorité des citoyens ».

ambivalente, dont Stendhal a donné une formulation frappante dans La Chartreuse de Parme *: « La politique dans une œuvre littéraire, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert, quelque chose de grossier et auquel pourtant il n'est pas possible de refuser son attention*[1]*. » Ce roman met en évidence cette tension en suivant un mouvement analogue à celui du* Voyage en Italie*. Il débute avec l'entrée des Français à Milan, qui précède de sept ans le séjour de Chateaubriand, avant de se concentrer sur d'autres sujets. À la différence de Stendhal, Chateaubriand s'est engagé en politique, dans des missions comme celle qui l'amène à Rome, et comme journaliste, mais il le rejoint en considérant les affaires du monde avec une certaine distance, ainsi qu'en témoigne la note par laquelle Sainte-Beuve conclut son portrait du « côté romain de Chateaubriand*[2] » *où celui-ci encourage la jeune génération à se détacher des préoccupations journalières. Dans* Voyage en Italie*, les enjeux politiques et idéologiques, bien qu'en arrière-plan, n'en demeurent pas moins une basse continue dans les réflexions inspirées par l'*Urbs*, à la fois comme centre de l'Empire romain antique et ville de saint Pierre. Contre la Rome républicaine dans laquelle les révolutionnaires ont vu leur exemple, Chateaubriand revient à celle de l'Empire et du Vatican.*

Les traces du trauma historique qu'a été la Révolution apparaissent dans de fugaces allusions,

1. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, II, 23 ; Gallimard, « Folio classique », p. 516.

2. Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, *op. cit.*, p. 400-401.

comme l'aiglon martyrisé au pied du mont Cenis comparé au sort du « petit Louis XVII », de Louis XVI et de Marie-Antoinette. De même, le texte contient quelques éloges discrets adressés au Premier consul. Mais, plus que ces fugaces allusions, c'est une réflexion sur le devenir incertain de la société française sous le Consulat, sur « le meilleur moyen d'aider l'avenir dans des moments de transition et de décomposition ou recomposition intermédiaire comme aujourd'hui[1] *». Ainsi, un des éléments centraux du long récit de la visite à la villa Adriana est la méditation sur Hadrien qui se conclut ainsi : « Son siècle est celui de la restauration des arts. » Cette conclusion, un peu surprenante dans un texte habité d'abord par les écrivains latins du « siècle d'Auguste », s'inscrit dans la préoccupation d'un Napoléon Bonaparte qui ambitionne de faire de Paris une nouvelle Rome. De même, l'observation qu'il développe au cours d'une halte est une manière de lire l'histoire comme une mise en garde et un programme pour la France à bâtir en 1803 : « Un empereur renversait ou dépouillait les ouvrages de son devancier, afin d'entreprendre lui-même d'autres édifices que son successeur se hâtait à son tour d'abandonner. Le sang et les sueurs des peuples furent employés aux inutiles travaux de la vanité d'un homme, jusqu'au jour où les vengeurs du monde, sortis du fond de leurs forêts, vinrent planter l'humble étendard de la croix sur ces monuments de l'orgueil. » Dans une réflexion qui*

1. Propos de Chateaubriand cités par Sainte-Beuve ; *ibid.*, p. 401.

fait écho aux Ruines *de Volney, le voyageur invite le Premier consul à tirer la leçon prenant exemple sur celles de la Rome antique, en poursuivant son projet de restauration religieuse. Dans ce cadre se pose aussi la question de la place de l'écrivain dans le monde issu de la Révolution qui s'ouvre dans la confrontation avec la situation privilégiée des poètes protégés par Mécène et Auguste. Toujours à Tivoli, un florilège de citations des poèmes d'Horace vient illustrer qu'« après tout il est fort aisé d'être philosophe comme Horace ; il avait une maison à Rome, deux* villas *à la campagne, l'une à Utique, l'autre à Tivoli ». C'est en creux dire la précarité de la situation des écrivains sous le Consulat.*

Ce qui, aux yeux de Chateaubriand, est fondamental dans la recomposition de ce moment 1800, c'est le retour du catholicisme comme ciment social. Revenu à la foi après la mort de sa sœur et de sa mère, selon le récit des Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand a célébré les splendeurs du catholicisme dans le* Génie du christianisme*, essai qui, rompant avec la pensée critique des Lumières et la période de déchristianisation pendant la Révolution, visait à refonder le pacte avec l'Église, au moment où Napoléon Bonaparte renouait les liens de la France et du Vatican par le Concordat. Du reste le* Génie du christianisme *l'attend déjà à Rome, ouvert sur la table du pape Pie VII, le jour où celui-ci reçoit son auteur. À l'enjeu politique s'ajoute le besoin de ressourcer une foi qui a été vacillante. Avant même d'avoir franchi la frontière, il dresse un portrait du Savoyard comme incarnation d'une religiosité simple et rustique, illustration des chapitres*

du Génie *sur les cérémonies religieuses où il soulignait, par exemple, « l'accent irrésistible de vérité et de conviction » des « voix champêtres*[1]*» et qui peut rappeler la mission du père Aubry dans* Atala. *Dès son arrivée, il rend visite au pape et assiste à un office à Saint-Pierre, comme Goethe, mais sans la distance critique que celui-ci, en protestant assumé, prend avec les rites romains. Le but initial du voyage, affiché dès les premières pages, s'estompe progressivement, ou plutôt, il trouve à s'exprimer sur un autre plan.*

La religiosité est ici moins affaire d'actions rituelles que de regard, comme le montre cette formule souvent citée à propos des « campagnes romaines » : « Si vous les voyez en économiste, elles vous désoleront ; si vous les contemplez en artiste, en poète, et même en philosophe, vous ne voudriez peut-être pas qu'elles fussent autrement. » C'est refuser de voyager en physiocrate, en membre d'une école de pensée économique qui s'est développée dans la seconde moitié du XVIII*e siècle, et donner un nouveau sens à « philosophe ». Tournant le dos à des observations sur les mœurs, sur le progrès, sur l'industrie, le voyageur concentre son attention sur les monuments et les ruines, ainsi que sur le paysage, en préférant la médiation des poètes latins à celle des voyageurs savants.*

La position qu'il prend dans le débat du moment sur le patrimoine va dans ce même sens. Dans une Italie qui redécouvre son passé enfoui avec les

1. *Génie du christianisme*, IV, I, 3 ; éd. M. Regard, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 903.

fouilles engagées dans le courant du XVIII*e siècle à Herculanum et Pompeï, mais qui a aussi subi les spoliations d'œuvres d'art par les armées françaises, se pose de manière aiguë la question du patrimoine et de sa conservation, dans une controverse qui est européenne. Un certain nombre d'archéologues, d'amateurs d'art ou d'historiens, comme l'auteur de la « Notice sur les fouilles de Pompeï » donnée en Annexes du* Voyage en Italie*, considéraient que les musées offrent de meilleures conditions de conservation. Peu féru de musées, Chateaubriand s'oppose à cette idée, dans la ligne de Quatremère de Quincy qui, dans les* Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie *(1796), s'était insurgé contre le transfert des œuvres dans des musées ; il écrit dans* Mémoires d'outre-tombe *: « Je me désole 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 Fornasi*, à chercher* la Transfiguration *dans le monastère des Récollets de Saint-Pierre* in Montorio[1]*. » Cette position est en accord avec l'idée qu'une statue ou un tableau ne prend sa pleine valeur esthétique et émotionnelle que dans son contexte de création, contexte parfois fantasmé comme on le voit dans son jugement sur la cathédrale de Milan : « le gothique, même de*

1. Sur ce débat, voir Alice Poirier, « Chateaubriand adversaire des musées », dans *Les Idées artistiques de Chateaubriand,* PUF, 1930, p. 431. Plus récemment, voir la thèse d'Apolline Strèque, « Écrire l'Italie, penser le patrimoine : le cas de la littérature de voyage du moment 1800 », Université de Saint-Étienne, 2022.

marbre, me semble jurer avec le soleil et les mœurs de l'Italie ». Plus qu'un voyage encyclopédique, c'est bien un voyage sentimental, poétique et esthétique qu'il revendique.

Paysages : prestiges de la lumière et poésie de la nuit

Davantage que des thèmes récurrents, ce qui constitue l'unité profonde de ces feuilles et en constitue la spécificité nouvelle, c'est la subjectivité revendiquée d'un regard, portée de part en part par la voix d'un « je », tantôt épistolier, tantôt diariste. Il donne la couleur du voyage où l'accent est mis sur ce qu'il éprouve et ressent, entre enthousiasme et mélancolie. Il est un voyageur « sentimental » au sens que lui a donné Sterne dans A Sentimental Journey through France and Italy *(1768)*[1]*, « sentimentalité » que, à sa suite, revendique Goethe dans une lettre à Schiller en 1797 : « S'il m'arrive d'écrire quoi que ce soit de mes voyages pour mes amis ou pour le public, je risque fort d'écrire des voyages sentimentaux*[2]*. » L'attention se fixe moins sur le pays que sur les résonances avec la sensibilité et la mémoire du voyageur, et sur ce qu'il lui apprend de lui-même.*

1. Laurence Sterne, *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie*, éd. A. Tadié, trad. d'A. Hédouin, revue par A. Tadié, Gallimard, « Folio classique », 2022.
2. « Francfort, le 16 et 17 août 1797 », dans Goethe-Schiller, *Correspondance 1794-1805*, trad. L. Herr et nouvelle éd. de Cl. Roëls, Gallimard, 1994, t. I (1794-1797), p. 428 (p. 427 pour « sentimentalité »).

Aussi est-ce parce qu'il est rendu par une subjectivité sensible que le paysage est la partie la plus remarquable de ce Voyage, *et la plus commentée*[1]. *Dans le sillage de Jean-Jacques Rousseau, sous l'égide duquel se place l'évocation des « riants coteaux de la Saône » au début du voyage, et de la tradition paysagère qui a émergé dans la deuxième moitié du* XVIII*e siècle, avec la poésie descriptive de Jacques Delille et les tableaux exotiques déployés dans les* Études de la nature *de Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand accorde une place capitale à la description des extérieurs, comme le montre sa toute première publication, « L'Amour de la campagne », neuvième des « Tableaux de la nature », parue dans l'*Almanach des Muses *en 1790. Il en a fait dans le* Génie du christianisme *la marque distinctive de la littérature moderne et chrétienne, précisant : « Il y a dans l'homme un instinct qui le met en rapport avec les scènes de la nature*[2]. *» Avant cela, lors de son séjour en Angleterre, il avait développé une réflexion théorique dans une « Lettre sur l'art du dessin dans les paysages » adressée à un destinataire inconnu et publiée plus tard*[3] *: « élevé dans les bois », il a ressenti dans l'enfance une frustration face aux dessins rendant les paysages selon les règles, sans être pourtant pleinement satisfait de ce qu'il « créai[t] d'après [s]a tête ». Réfléchissant aux moyens de dépasser cette difficulté, il engage le*

1. Sur cette question, voir Sébastien Baudoin, *Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, Classiques Garnier, 2011.
2. *Génie du christianisme*, *op. cit.*, II, IV, 2, p. 721.
3. Voir Annexes, p. 173.

« jeune peintre » ou le « jeune poète » — peinture et littérature sont ici mises sur le même plan — à observer la nature et à faire du paysage un mode d'expression de sa vie intérieure : « [I]l faut qu'il parle aussi, et qu'à travers l'exécution matérielle on éprouve ou les rêveries ou les sentiments que font naître les différents sites. » Le dessin et la couleur, le mouvement de la phrase et le choix des termes sont au service des émotions, dans une dialectique entre l'extérieur et l'intérieur. Rendant compte dans Mémoires d'outre-tombe *d'une excursion autour de Lucerne et au Saint-Gothard, Chateaubriand en développe les conséquences, revenant dans une énergique formule conclusive à Rome : « Ce ne sont pas les montagnes qui existent telles qu'on les croit voir alors ; ce sont les montagnes comme les passions, le talent et la muse en ont tracé les lignes […] : le paysage est sur la palette de Claude le Lorrain, non sur le Campo-Vaccino*[1]*. »*

*Les descriptions de l'Amérique du Nord, réalisant ce programme par anticipation, avaient offert des paysages vastes et incultes, matière à tableau dont l'exemple emblématique est celui d'une « Nuit chez les sauvages d'Amérique », dont la première version clôt en 1797 l'*Essai sur les révolutions[2]*; éclairé par la lune (déjà), le paysage, visuel et sonore, suscite une irrépressible et délicieuse mélancolie. Mais*

1. *Mémoires d'outre-tombe*, XXXVI, 16 ; *op. cit.*, t. II, p. 593.
2. *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 441-448 ; Chateaubriand reprendra cette nuit dans plusieurs autres textes.

l'Italie introduit un nouveau paradigme capital. La civilisation, les monuments, les ruines, l'activité humaine et son histoire, constituent un paysage sur lequel se superpose toute la littérature de l'Antiquité : « Le seul moyen de voir un pays tel qu'il est, c'est de le voir avec ses traditions et ses souvenirs[1]*. » En Italie, dans une prise de distance avec Rousseau, Chateaubriand passe de la nature sauvage au « paysage classique » ou au « paysage ruiné*[2]*», et à une mise en œuvre de ce qu'Alain Roger, en donnant un sens positif à un dérivé du verbe « artialiser » que Montaigne, puis Louis-Sébastien Mercier en 1801, employaient comme un dépréciatif, a appelé l'« artialisation » du paysage, plus précisément l'« artialisation* in visu *», à savoir celle qui nous amène à voir le réel à travers un discours ou un schème appartenant à la culture du spectateur*[3]*. Ainsi les paysages italiens de Chateaubriand entrent en résonance avec un état intérieur, de mélancolie ou de deuil souvent, et avec une mémoire littéraire et historique partagée, acquérant complexité et profondeur.*

Sur le plan technique, certains de ces paysages sont composés et construits comme un décor de

1. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, *op. cit.*, t. II, p. 1031.

2. Pour reprendre le titre de l'article de Jean-Claude Berchet, « Le paysage classique » [1969], dans *Chateaubriand ou les Aléas du désir*, Belin, 2012, p. 97-131, et de celui d'Élodie Saliceto, « L'Italie de Chateaubriand ou le paysage ruiné », dans *Chateaubriand et l'écriture des paysages*, dir. Ph. Antoine, *Revue des lettres modernes*, « Écritures XIX », nº 5, Caen, Minard, 2008, p. 67-80.

3. Alain Roger, « La double artialisation », dans *Court traité du paysage*, Gallimard, « Folio essais », 2017, p. 22-26.

*théâtre, par exemple « cette grande scène de la fin du jour » sur le Ponte Molle, avec sa « riche décoration ». Plus souvent encore, ils sont moins description immédiate d'une chose vue directement qu'*ekphrasis*, rendu d'un tableau que le voyageur inscrit dans un cadre, dont il étage les plans et choisit les perspectives*[1]*. La description de « l'horizon romain » en offre une excellente illustration, mobilisant les termes picturaux de « lignes » et de « plans », comparant les vallées et les coteaux à des bâtiments antiques (« arène, cirque ou hippodrome »), l'imaginant travaillé de la main de l'homme « en terrasses », distribuant la lumière et les couleurs, y ajoutant un* sfumato *et une indétermination de l'horizon dus à « une vapeur particulière ». Nulle surprise donc de voir cette description se conclure sur l'évocation du Lorrain, car on ne sait si elle rend compte d'un paysage contemplé ou d'un tableau inspiré par cette vue.*

De Claude Gelée, dit le Lorrain, Louis-Ferdinand Céline écrivait dans Voyage au bout de la nuit, *renvoyant sans doute moins aux rares commentaires conservés du peintre qu'à un souvenir de ses lectures de Chateaubriand : « Il faut croire Claude Lorrain, les premiers plans d'un tableau sont toujours répugnants et l'art exige qu'on situe l'intérêt de l'œuvre dans les lointains, dans l'insaisissable, là où se réfugie le mensonge, ce rêve pris sur le fait, et seul amour des hommes*[2]*. » Peintre de la profondeur*

1. Voir l'analyse de P. Tucci, « Introduzione », *op. cit.*, p. 26-27.

2. *Voyage au bout de la nuit*, éd. H. Godard, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, t. I, p. 80.

perçue dans la transparence de l'air et des ciels, du savant entremêlement des architectures classiques et du paysage, le Lorrain est pour Chateaubriand d'abord le maître de la lumière, qui est l'élément capital du paysage dans le Voyage en Italie. *Diurne ou nocturne, dans le clair de lune de la promenade à Rome, la lumière fait le paysage, comme il l'écrit dans la « Lettre sur le paysage » : « La nuit même a ses couleurs ; il ne suffit pas de faire la lune pâle pour la faire belle ; la chaste Diane a aussi ses amours, et la pureté de ses rayons ne doit rien ôter à l'inspiration de sa lumière. » Lumières du couchant ou de la lune de préférence à toute autre qui à la fois créent des ombres et laissent une part d'indéterminé à la rêverie du spectateur. Plus encore, la lumière, éminemment mobile et attachée essentiellement à un* hic et nunc, *apporte son actualité à l'objet qui a traversé les siècles ; elle inscrit la relique dans le présent qui l'éclaire, dans un regard où l'éphémère, subjectif, arrache le marbre à son immutabilité et à son antiquité. C'est non seulement par le « clair de lune » que Chateaubriand réinvente le paysage italien, mais bien par la maîtrise de tous les éclairages.*

Sans doute aussi pour des raisons profondes qui relient l'esthétique au religieux, l'homme qui voyage en 1803 sous les habits du restaurateur du christianisme en France accorde-t-il plus de place aux rites et à la religion comme institution qu'à l'expression de la foi ou à sa relation à Dieu, à l'exception notable du récit d'une prière à la chapelle de la Madone Quintilanea, au retour de Tivoli, dans la lettre à Fontanes. Dans Voyage en Italie, *la présence divine se manifeste autrement ; elle est*

dans « le spectacle général de l'univers », comme le suggérait le Génie du christianisme[1]. *Et d'abord dans la lumière, qui est la première manifestation divine, le* fiat lux *de la Genèse. C'est aussi à cette lecture que nous invite cette question apparemment incongrue que Chateaubriand se pose au Vatican : « Jésus-Christ était-il* le plus beau des hommes*, ou était-il laid ? Les Pères grecs et les Pères latins se sont partagés d'opinion : je tiens pour la beauté. » Choisir la beauté de Jésus, c'est dire que l'harmonie du monde visible est un moyen de retrouver le divin, en premier lieu par la lumière, lorsqu'elle sublime les paysages. Comme chez Nerval un air ancien chanté par une voix jeune retrouve sa fraîcheur première, la lumière chez Chateaubriand redonne vie aux monuments ruinés de l'Antiquité.*

Un nouveau pacte avec l'antique

Explorateur de l'Amérique et familiarisé en Angleterre avec Shakespeare et Milton, Chateaubriand a plaidé dans le Génie du christianisme *pour la supériorité de la littérature chrétienne : au moment de partir en Italie, il semble avoir remplacé les classiques par les nouveaux modèles de la littérature moderne. Mais le* Voyage en Italie*, s'il est aimanté religieusement par Saint-Pierre et si l'Arioste ou le Tasse y sont évoqués,*

1. *Génie du christianisme,* I, V, 2 ; *op. cit.*, p. 558. Voir l'ensemble du livre cinquième « Existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature », p. 556-601.

*n'en est pas moins un voyage au pays de Virgile, notamment dans les environs de Naples, d'Horace ou de Cicéron, présences fortes et vivantes par le foisonnement des citations dans chaque promenade ou visite. Le séjour en Italie est dès lors une occasion de repenser le rapport à l'Antiquité : elle n'est appréhendée ni à travers l'école dans une approche académique, ni par la médiation des poétiques classiques, mais par un contact direct et revivifié. Ainsi, le passé ressuscite dans sa quotidienneté aux yeux du voyageur, comme l'illustre cette scène où des bœufs venant boire dans le Tibre provoquent une forme de voyage dans le temps : « [v]ous vous croiriez transporté au temps des vieux Sabins ou au siècle de l'Arcadien Évandre ». « Transport » inverse quand le paysage redonne une actualité aux vers de l'*Énéide*, comme les campagnes romaines trouvent le voyageur « toujours prêt […] à s'écrier avec Virgile :* Salve, magna parens frugum *[…] ». À Rome, Chateaubriand vit le « choc de l'antique*[1] *», s'engageant dans une démarche néoclassique, qui n'est pas un retour au classicisme français et à son cortège de règles, mais une approche réinventée de l'Antiquité dans laquelle se fonde sa modernité.*

Cette esthétique néoclassique, Johann Joachim Winckelmann en avait posé dès 1755 les fondements, autour d'un postulat central : « une noble simplicité et une grandeur tranquille, tant dans l'attitude que dans l'expression, voilà en définitive

1. Pour reprendre le titre de l'essai de Larry Norman sur la querelle des Anciens et des Modernes, *Sous le choc de l'antique : littérature et histoire dans la France de la première modernité*, trad. D. Meur, avant-propos de D. Reguig, Hermann, 2022.

le trait général qui distingue par excellence les chefs-d'œuvre grecs[1] *». Ses écrits et ses idées se sont rapidement et largement diffusés en Europe. Ils ont inspiré les artistes et les écrivains séjournant à Rome à la fin du* XVIII*e siècle*[2]*, et son nom apparaît au détour d'une page du* Voyage en Italie*. On notera que Michel-Ange, peintre et sculpteur de la puissance expressive plus que de la simplicité, est absent dans le* Voyage en Italie*, alors que la correspondance de 1803 et celle de 1828 et 1829 le nomment ; ce sont bien plus Raphaël, et les paysages de Poussin et du Lorrain qui sont les modèles retenus dans ce voyage. Chateaubriand apporte toutefois sa lecture personnelle, centrée sur la mise en relief de moments suspendus où la coupure entre le passé et le présent s'estompe ; sa démarche néoclassique consiste à se ressourcer au contact des ruines et des paysages qui dialoguent avec les textes antiques. Son rapport au Colisée, son ascension au Vésuve sont autant de manières de donner une présence actuelle à l'Antiquité, plutôt que de la considérer comme un lointain modèle idéal à imiter.*

Le monde antique qu'il explore est partagé entre des paysages solaires et d'autres qui renvoient à l'enfer de Virgile, décrit dans le voyage de Naples, comme la Solfatare ou le cratère du Vésuve. Dès lors,

1. Johann Joachim Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* [*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755], trad. L. Cahen-Maurel, Allia, 2005, p. 38.

2. Voir Jean Starobinski, « Rome et le néo-classique », dans *1789. Les emblèmes de la raison*, Flammarion, 1979, p. 93-103.

la figure d'Orphée permet l'expression de la douleur de celui qui a vu mourir une femme aimée dans ses bras, notamment par le biais de ces émouvants vers de Virgile dans les Géorgiques *:* « Invalidasque tibi tendens, heu ! non tua, palmas » *(« Eurydice expirante en vain te cherche encor de sa main défaillante*[1] *»). Elle dit aussi, à travers ce héros descendu aux enfers pour ramener à la vie celle qui était perdue, l'expérience du poète dans une terre de ruines et de tombeaux, et qui y puise une matière qu'il rend vivante. Le « néoclassicisme » de Chateaubriand tel qu'il s'élabore à Rome se définit ainsi comme « un projet littéraire, une forme de syncrétisme, en transposition et recadrages, qui recompose le passé pour légitimer, comprendre et penser le présent*[2] *». Démarche profondément nostalgique qui se déploie dans une réflexion sur le temps, une fabrique du nouveau qui se greffe sur une ruine, sur une renaissance prenant racine dans des tombeaux. Il est en cela plus proche de Canova qui incarne « l'autre versant de l'art néoclassique : celui qui a conscience de l'éloignement des formes dont il retrace l'image, celui qui sait qu'il a pour objet une absence*[3] *».*

1. Virgile, *Géorgiques*, IV, v. 498 ; trad. J. Delille, Gallimard, « Folio classique », 1997, p. 288.

2. Élodie Saliceto, *Dans l'atelier néoclassique. Écrire l'Italie, de Chateaubriand à Stendhal*, Classiques Garnier, 2013, p. 497. Voir aussi « Néoclassicismes de Chateaubriand », dir. J.-M. Roulin et É. Saliceto, *Bulletin de la Société Chateaubriand,* 58, 2015.

3. J. Starobinski, « Canova et les dieux absents », *op. cit.*, p. 11. Chateaubriand éprouvait une vive admiration pour ce sculpteur, comme l'a montré Apolline Strèque « Chateaubriand et les milieux artistiques contemporains », dans *Chateaubriand.*

François-René de Chateaubriand

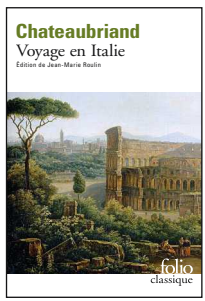
Voyage en Italie

De juin 1803 à janvier 1804, Chateaubriand séjourne à Rome, visite Naples, gravit le Vésuve. Il recueille ses impressions dans un texte composite, fait de lettres et de notations prises sur le vif, mêlant souvenirs de voyage, descriptions de monuments et d'œuvres d'art, méditations sur l'histoire. Après Goethe, et comme Germaine de Staël ou Stendhal, il voit dans sa première rencontre avec l'Italie un moment décisif de son parcours d'homme et d'écrivain.

Son récit est une marche funèbre parmi les ruines et les tombeaux de l'Italie antique ; il est aussi une célébration de la beauté des paysages, sublimés par les jeux d'ombre et de lumière. Chateaubriand y déploie une réflexion sur les différentes temporalités qui composent la vie humaine : « Je remonte dans ma vie passée ; je sens le poids du présent, et je cherche à pénétrer mon avenir. » Le marbre des statues rappelle la fuite du temps, tandis que l'existence présente s'incarne dans ce qui est fragile et éphémère : l'impression d'une promenade nocturne, la beauté d'une chevelure, la grâce d'une fleur.

Entre rêveries mélancoliques, contemplation esthétique et réminiscences littéraires, le *Voyage en Italie* est un chef-d'œuvre oublié du romantisme.

Avec dix gravures de paysages italiens, un choix de textes de Chateaubriand sur l'Italie et sa « Lettre sur l'art du dessin dans les paysages ».



Voyage en Italie
François-René de Chateaubriand

Cette édition électronique du livre
Voyage en Italie de François-René de Chateaubriand
a été réalisée le 5 février 2024 par les Éditions Gallimard.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782072858406 - Numéro d'édition : 356209).
Code produit : U28507 - ISBN : 9782072858437.
Numéro d'édition : 356212.